

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

JULIANA DONATIELLO LIMA

**O SILÊNCIO NA REPRESENTAÇÃO DO SUPLÍCIO NOS
FILMES DE CRISTO**

**SÃO PAULO
2019**

JULIANA DONATIELLO LIMA

**O SILÊNCIO NA REPRESENTAÇÃO DO SUPLÍCIO NOS
FILMES DE CRISTO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**SÃO PAULO
2019**

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
– Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

732s

Donatiello Lima, Juliana

O silêncio na representação do suplício nos Filmes de Cristo / Juliana Donatiello
Lima. - 2019.

177f. : il.; 30cm.

Orientador: Rogério Ferraraz.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) - Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, 2019.

Bibliografia: f.167

1. Análise fílmica. 2. Som. 3. Silêncio. 4. Filmes de Cristo. 5. Campo do filme
religioso.

CDD 302.2

Cíntia Gomes Machado - CRB 8/ 6647

JULIANA DONATIELLO LIMA

**O SILÊNCIO NA REPRESENTAÇÃO DO SUPLÍCIO NOS
FILMES DE CRISTO**

Dissertação de Mestrado apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em ___/___/_____.

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Prof. Dr. Maurício Mario Monteiro

Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico

“O silêncio é uma experiência interior, análoga à respiração: quando inspiramos, é o ar, matéria da exterioridade, que vem penetrar o nosso corpo até as entranhas.”

José Augusto Mourão

“O silêncio lava as palavras, emudece os ruídos, subtrai os excessos, estabelece uma aliança entre o homem e a essência das coisas. É uma religião, pois tem a capacidade de nos religar à essência perdida na confusão da mente e dos gestos. No silêncio a mente adormece para deixar desperta a experiência.”

Jaqueline Martins Fernandes

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço meu orientador, professor Rogério Ferraraz, por ter me acolhido e abraçado o tema desta pesquisa no decorrer do programa. Sua contribuição e seu suporte foram fundamentais para a realização de todos os processos deste trabalho. Sou muito grata por todo o apoio, por expandir novos horizontes e por compartilhar tantos conhecimentos. Sua generosidade e humildade são admiráveis. Muito obrigada.

Agradeço imensamente ao professor e membro da banca Maurício Monteiro, meu primeiro orientador no PPGCOM. Agradeço pelo período que orientou meus trabalhos e pela oportunidade de continuar recebendo suas orientações como membro da banca desta dissertação. Há nove anos suas aulas, conversas, discussões e o grande incentivo pela pesquisa acadêmica me inspiram a investigar o universo das sonoridades. Suas referências e ensinamentos se fazem muito presente no decorrer dos meus estudos. Obrigada por sua contribuição, pelos apontamentos, sugestões, por todo o carinho e respeito.

Muitíssimo obrigada ao professor e membro da banca Luiz Vadico, cujo trabalho foi substancial para este estudo. Foi um enorme prazer participar de suas aulas e todas as discussões que delas decorreram. Seu incrível e minucioso trabalho sobre este campo de pesquisa suscitou o interesse em contribuir com os estudos da área, dando origem e inspirando o tema desta dissertação. Agradeço por todas as orientações, sugestões, generosidade e incentivo por esta pesquisa. Sem seu trabalho, este não seria possível.

Agradeço à Universidade Anhembi Morumbi por me conceder a bolsa de estudo integral para a realização do Mestrado em Comunicação Audiovisual, de valiosa importância para minha formação. Sou muito grata a todos os docentes do programa, à coordenação do curso, aos meus professores da graduação e especialização que inspiraram a minha busca pela pesquisa sonora audiovisual e a todos os meus mentores e mestres com quem tive a honra de aprender e expandir meus conhecimentos.

Agradeço especialmente aos professores Alexandre Marino, Ricardo Matsuzawa, Maria Ighes Carlos Magno, Rosana Parede, Vitor Kisil, Anderson Gonçalves e Danielle Pini por todas as discussões, incentivos, sugestões e contribuições ao longo destes anos de pesquisa.

Agradeço imensamente à minha família por sempre ter me dado a oportunidade e o incentivo de estudar e expandir meus conhecimentos. Obrigada minha mãe, Marisa Donatiello, exemplo de mulher e de profissional, cujo trabalho com pesquisa, projetos e educação é inspirador. Obrigada meu pai, Sergio Lima, por ter abraçado meus trabalhos ao

longo destes anos e vivê-los comigo desde as primeiras discussões até as revisões finais. Agradeço também minha irmã, Isabella Donatiello, por todos os apontamentos, sugestões e contribuições sempre muito pertinentes. Obrigada aos três por toda a base, por todo o carinho, paciência e estímulo.

Sou grata a todos os amigos que contribuíram de maneira essencial com muito carinho, atenção, ideias e tamanho incentivo: Rafael Picoli, André Zameska, Holyver Yoshida, Marília Folgoni, Maria Eugênia Borges, Sophie Grasso, Bárbara Jadeh Procópio, Ygor Santana, Pedro Rocha, Beatriz Silva, Gabriel Teixeira, Leandro Cardoso, Bruno Botas, Rafael Costa e todos aqueles que contribuíram de alguma forma.

Muito obrigada Maria Augusta Caldas, cujo papel é fundamental no meu desenvolvimento. Obrigada por todos os questionamentos, direções, paciência e principalmente por me ajudar a encontrar as ferramentas necessárias para a realização desta pesquisa e lidar com seu impacto na minha vida.

Pela revisão de texto, tradução e formatação do trabalho, agradeço, respectivamente, Sergio Lima, Alice Carvalho e João Paulo Hergesel.

RESUMO

O crescimento progressivo do espaço conquistado pela mídia religiosa nos últimos anos é uma realidade. No entanto, pesquisadores como Melanie J. WRIGHT (2007), BABINGTON & EVANS (1993) e Luiz VADICO (2015), chamam atenção para a escassez de trabalhos acadêmicos no Brasil e no mundo sobre este vasto campo sob a perspectiva da área cinematográfica, e não da Teologia. Com destaque, no Brasil, VADICO (2015) conceituou o chamado *campo do filme religioso*, desenvolvendo uma categorização que compreende diversos gêneros, características e um grande número de obras audiovisuais. Dentro desse campo, o gênero Filmes de Cristo possui uma vasta produção, com suas próprias necessidades de pesquisa. Nesse contexto ainda, estudos sobre o som no campo do filme religioso são ainda mais escassos. À vista disso, através da análise comparativa entre sete produções audiovisuais, realizadas entre 1961 e 2014, o objetivo desta dissertação, situada no âmbito das pesquisas sobre o som no cinema, é identificar e compreender se o silêncio apresenta funções específicas na representação do suplício do personagem Jesus Cristo, em especial nas fases do açoitamento, da Via Crucis, da crucificação e da morte, sequências presentes nas obras analisadas. Foram classificadas seis funções do silêncio: Contraste e repouso (o silêncio na apreensão da violência); Mutismos (hostilidade e reverência através da abstenção ou supressão vocal); O silêncio dramático através da suspensão temporal; Hipersensibilização dos símbolos através do silêncio; Manifestações silenciosas (hierofanias); “Um minuto de silêncio” pela morte de Cristo. Por meio da análise dessas manifestações e construções audiovisuais, foi constatado o papel fundamental do silêncio como recurso dramático cinematográfico.

Palavras-chave: Análise fílmica. Som. Silêncio. Filmes de Cristo. Campo do filme religioso.

ABSTRACT

The progressive growth of the space conquered by religious media over the past few years is a reality. However, researchers such as Melanie J. WRIGHT (2007), BABINGTON & EVANS (1993) and Luiz VADICO (2015) bring attention to the lack of academic work in Brazil as well as worldwide in the vast area of practice under a cinematography perspective, rather than Theology. Pioneer in the field in Brazil, VADICO (2015) conceptualized the term *field of the religious film*, developing a categorization that comprises many genres, features and a significant number of audiovisual works. In this field, the genre of Jesus Films is vastly produced and with its own needs for research. Still in this context, studies on sound in the religious film field are even more scarce. Given that, through the comparative analysis of seven audiovisual productions set between 1961 and 2014, this theses – situated within the scope of research on sound in cinema – has as an objective to identify and comprehend if silence presents specific functions in the representation of torture of the character Jesus Christ, especially in the phases of flogging, the Via Crucis, the crucifixion and death, sequences present in the selected productions. As a result, six functions of silence were identified: Contrast and rest (the silence in the apprehension of violence); Mutism (hostility and reverence through vocal abstention or suppression); Thpesquie dramatic silence through time suspension; Hypersensitization of symbols through silence; Silent manifestations (hierophany); "A moment of silence" for the death of Christ. From the analysis of these manifests and audiovisual constructions, it was determined the fundamental part of silence as a dramatic cinematographic feature.

Keywords: Film analysis. Sound. Silence. Jesus films. Field of the religious film.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Romano em <i>contra-plongé</i> .	115
Figura 2: Jesus sendo açoitado atrás do pilar.	115
Figura 3: Jesus expressando sua dor.	116
Figura 4: Término da ação da flagelação.	116
Figura 5: PC de Jesus e romano.	117
Figura 6: PP de Jesus expressando dor.	117
Figura 7: Grito de Pilatos em sua última contagem.	117
Figura 8: Jesus caído no chão no término da ação.	117
Figura 9: PG dos romanos durante o silêncio (Jesus atrás do pilar).	118
Figura 10: Respiração do romano durante o silêncio.	118
Figura 11: Pessoas observam caladas Jesus carregando sua cruz.	121
Figura 12: João e Maria acompanham o trajeto de Jesus.	121
Figura 13: Família observa a Via Crucis através da janela.	122
Figura 14: Mulheres caladas e chorando observam Jesus andando entre o povo na Via Crucis.	122
Figura 15: Pranto das mulheres.	122
Figura 16: Pessoas assistem à Via Crucis em abstenção vocal.	122
Figura 17: Pessoas gritam, riem e apontam para Jesus durante a Via Crucis (1).	123
Figura 18: Pessoas gritam, riem e apontam para Jesus durante a Via Crucis (2).	123
Figura 19: Risadas do povo durante a Via Crucis.	124
Figura 20: Povo rindo ao redor de Jesus durante a Via Crucis.	124
Figura 21: Cirineu olhando com compaixão para Jesus.	125
Figura 22: Jesus retorna seu olhar ao cirineu em forma de agradecimento.	125
Figura 23: Cirineu olhando para Jesus caído ao chão.	125
Figura 24: Jesus olhando para o cirineu.	125
Figura 25: Cirineu ajudando Jesus a levantar a cruz.	125

Figura 26: Jesus sorri em forma de agradecimento.	125
Figura 27: Satanás carregando um bebê entre os romanos.	129
Figura 28: Jesus sendo açoitado.	129
Figura 29: Jesus em <i>plongée</i> sendo açoitado.	130
Figura 30: Romanos em <i>contra-plongée</i> açoitando Jesus.	130
Figura 31: Jesus trocando olhares com Maria.	130
Figura 32: Maria chorando vendo Jesus pouco antes de ser açoitado.	130
Figura 33: PC início do açoitamento de Jesus.	131
Figura 34: O grito de Jesus rompe o silêncio.	131
Figura 35: Jesus e sua Cruz caindo em <i>slow motion</i> em <i>O filho de Deus</i> .	132
Figura 36: Jesus e sua Cruz caindo em <i>slow motion</i> em <i>A Paixão de Cristo</i> .	132
Figura 37: Analepse de Jesus chegando em Jerusalém em <i>O filho de Deus</i> .	132
Figura 38: Analepse de Jesus chegando em Jerusalém <i>A Paixão de Cristo</i> .	132
Figura 39: Jesus caindo no chão durante a Via Crucis.	132
Figura 40: Analepse de Jesus caindo no chão quando criança.	132
Figura 41: Maria correndo em direção à Jesus durante a Via Crucis.	133
Figura 42: Analepse de Maria correndo em direção à Jesus criança.	133
Figura 43: Maria e Jesus durante a Via Crucis.	133
Figura 44: Analepse de Maria e Jesus criança.	133
Figura 45: Jesus reerguendo a Cruz após seu contato com Maria.	133
Figura 46: Jesus reerguendo a Cruz após seu contato com Maria.	133
Figura 47: Jesus carregando sua Cruz.	138
Figura 48: Cruz de Jesus sendo arrastada no chão.	138
Figura 49: Jesus (Jeffrey Hunter) caindo com a Cruz.	138
Figura 50: Jesus (Max von Sidow) caindo com a Cruz.	138
Figura 51: Jesus (Jim Caviezel) caindo com a Cruz.	139
Figura 52: Jesus (Diogo Morgado) caindo com a Cruz.	139

Figura 53: Céu azulado antes da hierofania.	143
Figura 54: Jesus olha para o céu e pergunta porque Deus o abandonou.	143
Figura 55: Céu amarelado durante a hierofania.	143
Figura 56: Reação de Jesus diante da hierofania.	143
Figura 57: <i>Plongée</i> de João e Maria ao pé da Cruz de Jesus antes de suas últimas palavras.	144
Figura 58: Hierofania pós-morte (céu escuro e ventania).	144
Figura 59: PG início da cena.	144
Figura 60: Transição gradativa da iluminação durante a hierofania (1).	144
Figura 61: Transição gradativa da iluminação durante a hierofania (2).	145
Figura 62: Transição gradativa da iluminação durante a hierofania (3).	145
Figura 63: Pessoas testemunhando a hierofania (1).	145
Figura 64: Pessoas testemunhando a hierofania (2).	145
Figura 65: PM de Jesus com o reflexo da luz do sol – início da hierofania.	148
Figura 66: Céu se abrindo – início da hierofania.	148
Figura 67: Supressão vocal do povo gritando.	148
Figura 68: Hierofania – anjo aparece.	148
Figura 69: Anjo ao pé da cruz. Pessoas gritando em supressão vocal ao fundo.	149
Figura 70: Pessoas no fundo continuam se manifestando em frente à Cruz vazia.	149
Figura 71: Jesus idoso deitado à beira da morte. Anjo do seu lado direito.	149
Figura 72: Apóstolos reunidos no quarto, céu vermelho ao fundo. Judas no centro falando.	149
Figura 73: Revelação da demonofania. Anjo se transforma em fogo.	150
Figura 74: <i>Over the shoulder</i> de Satanás observando Jesus fugindo se rastejando.	150
Figura 75: Jesus desesperado se redimindo com Deus.	151
Figura 76: Jesus retorna à Cruz.	151
Figura 77: Satanás se revela à Maria em meio ao povo durante a Via Crucis.	152
Figura 78: Maria vê Satanás em meio ao povo durante a Via Crucis.	152

Figura 79: Satanás carregando um bebê em meio aos romanos durante o açoitamento de Jesus.	152
Figura 80: O bebê se revela uma demonofania.	152
Figura 81: Momento em que Jesus morre e o silêncio se instala.	155
Figura 82: Final do movimento <i>zoom out</i> durante o silêncio.	155
Figura 83: PM de Jesus no início do movimento de câmera <i>zoom in</i> .	155
Figura 84: PP de Jesus após o movimento <i>zoom in</i> .	155
Figura 85: PA de Jesus no início do movimento <i>zoom out</i> .	156
Figura 86: PG final do movimento <i>zoom out</i> .	156
Figura 87: Morte de Cristo – início do silêncio.	156
Figura 88: Calvário visto em <i>plongée</i> vertical – plano subjetivo do céu.	156
Figura 89: Jesus morto durante o silêncio.	157
Figura 90: Maria Madalena ao pé da Cruz de Jesus após sua morte.	157
Figura 91: Maria mãe de Jesus ao pé da Cruz após sua morte.	157
Figura 92: Apóstolo João ao pé da Cruz de Jesus após sua morte	157
Figura 93: Uma gota se forma na lente da câmera e despenca em direção ao Calvário.	158
Figura 94: A gota cai aos pés da Cruz de Jesus e rompe o silêncio.	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
Justificativa e <i>corpus</i>	17
Metodologia de análise	20
Estrutura	22
1 O CAMPO DO FILME RELIGIOSO	25
1.1 Características do campo	29
1.2 Gêneros	31
2 FILMES DE CRISTO	41
2.1 O surgimento do gênero	41
2.2 Censura e impactos estéticos	52
2.3 A representação de Cristo no cinema	57
2.4 Questões próprias aos filmes de Cristo	62
3 O SILÊNCIO	69
3.1 O silêncio na era do ruído	76
3.2 A escuta	79
3.3 O silêncio interior e o contato com o divino	81
3.4 O silêncio na música	85
3.5 Silêncio, sentido e comunicação	87
4 O SILÊNCIO NO DISCURSO AUDIOVISUAL	92
4.1 As construções do silêncio	98
4.2 Principais funções do silêncio	101
5 O SILÊNCIO NA REPRESENTAÇÃO DO SUPLÍCIO NOS FILMES DE CRISTO	105
5.1 Filmografia	105
5.2 Recorte e parâmetros de análise	114
5.3 Classificações do silêncio nos filmes de Cristo	117
5.3.1 Contraste e repouso: o silêncio na apreensão da violência	117

5.3.2 Mutismos: hostilidade e reverência através da abstenção ou supressão vocal	122
5.3.3 O silêncio dramático através da suspensão temporal	129
5.3.4 Hipersensibilização dos símbolos através do silêncio	139
5.3.5 Manifestações silenciosas	142
5.3.6 “Um minuto de silêncio” pela morte de Cristo.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE: Tabelas sobre açoitamento, Via Crucis, crucificação e morte	173

INTRODUÇÃO

O crescimento progressivo do espaço conquistado pela mídia religiosa na televisão, cinema e internet nos últimos anos intensificou a necessidade de estudos acadêmicos e a formação de profissionais neste campo audiovisual. Embora determinados aspectos dessa mídia – tais como, discussões acerca da fonte dos roteiros (Evangelhos, adaptações etc), imagens cristológicas, aspectos visuais etc. – têm sido objeto de estudo de pesquisas internacionais, em sua maioria partindo exclusivamente de pressupostos teológicos, a carência de trabalhos no Brasil e no mundo voltados aos aspectos específicos do campo audiovisual nas produções religiosas demonstra a necessidade de novos estudos na área.

Luiz Vadico, historiador pioneiro sobre o tema no Brasil, desenvolve profundas pesquisas e conceituou o chamado *campo do filme religioso*, observando a necessidade de configurar esta área, que compreende diversos gêneros, características e um grande número de produções. Muito conhecido e associado dentro deste campo, o gênero Filmes de Cristo possui uma vasta produção, com suas próprias necessidades de pesquisa. Cumpre salientar que a maioria destes estudos é destinada a observar aspectos relativos à imagem, havendo escassez de pesquisas relacionadas à linguagem sonora destas produções.

Os Filmes de Cristo inicialmente foram categorizados como um subtipo do gênero Épico Bíblico Hollywoodiano¹ por Babington & Evans (1993), mas tal classificação é questionada por Vadico, que apresenta razões para que sejam considerados um gênero específico, “uma vez que ele independe tematicamente das diversas outras produções épicas hollywoodianas, pois [...] são a fonte de onde dimanam todas elas” (VADICO, 2015, p. 125). O autor traduz o termo *Jesus Film*, utilizado pela crítica especializada internacional e descreve este gênero como filmes que contenham a estória de Jesus Cristo, total ou parcialmente, isto é, narram a vida e/ou paixão e morte de Jesus. São filmes muito populares desde 1896, introduzidos a partir das peças da paixão (*passion plays*) no princípio do cinema.

A necessidade de pesquisas sobre este campo a partir de novas perspectivas audiovisuais deu origem ao motivo condutor deste trabalho: desenvolver uma análise acerca de suas qualidades sonoras, especificamente no gênero Filmes de Cristo. Para uma primeira aproximação deste tópico, esta pesquisa tem como objetivo geral identificar e compreender as funções que o silêncio desempenha no gênero, através de uma análise comparativa que busca investigar a presença, a construção e a manifestação do silêncio audiovisual nas sequências de

¹ VADICO (2012).

violência em comum nestes filmes: a representação do suplício do personagem Jesus (acoitamento, Via Crucis, crucificação e morte).

Justificativa e *corpus*

Os estudos acadêmicos existentes no campo do filme religioso, além de serem pontuais, em sua maioria são voltados para a relação Teologia-Filme, ou à aspectos relativos à religião. Pesquisadores da área, como Melanie J. Wright (2007), Babington & Evans (1993) e Luiz Vadico (2015), partilham da afirmação de que faltam estudos acadêmicos que objetivam a relação entre cinema e religião do ponto de vista do campo cinematográfico. Se considerarmos que produzimos filmes religiosos desde o princípio do cinema², podemos afirmar que os estudos acadêmicos acerca do campo do filme religioso foram pouco visitados no decorrer de sua história e só nas últimas décadas estas obras vêm sendo exploradas como produto midiático. Embora tenham sido cada vez mais objetos de pesquisas e publicações internacionais, o pesquisador Luiz Vadico afirma que o Brasil ainda é carente de publicações nesta área.

O autor afirma que a aproximação em busca do conhecimento desta produção gera novas dificuldades, como a escassez de trabalhos sérios e acadêmicos sobre o assunto. Segundo Vadico (2015, p. 13), isso se deve ao fato de que, por décadas, muitas vezes por razões ideológicas, “estes produtos midiáticos eram vistos como expressão do atraso, da censura, da religião institucional e da repressão da liberdade de pensamento. Muito deste preconceito é fruto do desconhecimento e vem de outros contextos socioculturais” e, de acordo com o autor, a escassez de bibliografia sobre o assunto no Brasil e no mundo não deve justificar a ausência de trabalhos sérios sobre os filmes religiosos.

Encontram-se pesquisas sobre os âmbitos da imagem, das referências narrativas, dos aspectos estéticos, das relações de produção, do público, dos gêneros constituintes, porém são escassas. Ainda mais agravante, no que diz respeito ao som, observa-se uma carência extrema de estudos e desenvolvimento de trabalhos acadêmicos. À vista disso, iniciamos uma investigação de possíveis usos significativos do som em filmes do gênero e, no decorrer deste processo, observamos o recorrente uso expressivo do silêncio nestas obras.

² Segundo pesquisas, as primeiras peças audiovisuais sobre a paixão de Cristo (*passion plays*) foram produzidas no chamado *Primeiro Cinema* (1895 à 1905): *Paixão de Lear* (Lear, 1896); *Paixão dos Lumières* (Lumières, 1897); *Paixão de Horitz* (1897); *Paixão de Oberammergau* (Vincent, 1898); *Paixão da Pathé* (Zecca, 1903); *Paixão da Gaumont* (Alice Guy, 1904).

Embora pesquisas sobre o som audiovisual tenham ganhado significativa força nos últimos quarenta anos, ainda há uma emergente necessidade de estudos acadêmicos voltados a aspectos específicos desta área. O silêncio, como parte essencial da linguagem verbal, sonora e musical, se tornou um recurso significativo ao longo da história do som no cinema em virtude de seu grande valor dramático e expressivo. Ainda que pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento desenvolvam estudos sobre o tema, e alguns autores – como Michel Chion (2016), Ángel Rodríguez (2006), Inês Gil (2011), entre outros pontuais – tenham trazido esta discussão para o campo cinematográfico, há ainda a necessidade de se expandir as pesquisas sobre este objeto e analisá-lo como parte integrante do discurso e da matéria sonora do filme. Conseqüentemente, a proposta deste trabalho é estudar os Filmes de Cristo a partir deste aspecto central para compreender se há alguma relação particular entre o gênero e o silêncio, e se este possui qualidades específicas.

Historicamente o silêncio esteve associado ao sagrado e à religião, visto como uma prática de experiências pessoais e religiosas, na busca pelo contato com o divino e como meio de interiorização e de conscientização. Seria o silêncio nestes filmes o lugar da fala de Deus? O lugar de enaltecer o sofrimento do personagem Jesus? O lugar de reflexão do espectador? Estas manifestações ocorrem através de semelhantes organizações sonoras? O que é representado através do silêncio? Motivada por estes questionamentos, esta pesquisa pretende dar início a uma primeira classificação das funções do silêncio neste gênero através da análise comparativa entre seus principais filmes.

A escolha da filmografia a ser analisada se deu a partir da referenciação de critérios estabelecidos por pesquisadores da área. Em *Cristologia fílmica: subsídios teórico-metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV*³, Vadico afirma que há quase um consenso internacional sobre os filmes de Cristo mais importantes e apresenta critérios que englobam: produções reconhecidas internacionalmente, maiores bilheterias, majoritariamente hollywoodianas ou de fácil acesso ao público – sendo encontradas em VHS/DVD, ou disponibilizadas em canais por demanda na internet.

Com o escopo de investigar o silêncio dentro de um gênero específico, compreende-se que esta pesquisa necessita de um largo conjunto de obras como referência, para que seja possível identificar e comparar o maior número de utilizações relevantes e agrupá-las em classificações semelhantes. Para tanto, optamos por selecionar a filmografia deste trabalho a partir da relação de principais produções do gênero sintetizadas e apresentadas por Vadico

³ Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15603/2176-1078/er.v22n34p126-144>.

(2009). Seguimos principalmente os critérios de produções reconhecidas internacionalmente e de fácil acesso ao público, com foco principal em produções realizadas para o cinema⁴.

Visto que o autor nos apresenta uma vasta lista, de aproximadamente vinte produções, inicialmente desconsideramos todas as obras realizada até 1920, pois sabe-se que o som sincrônico no cinema se iniciou nessa década, e, portanto, foram descartadas em razão de uma estética silenciosa por limitações tecnológicas. De acordo com Chion (2016, p. 50), “foi necessário que houvesse ruídos e vozes para que as suas paragens e interrupções moldassem aquilo a que chamamos silêncio, ao passo que, no cinema mudo, tudo sugeria ao contrário ruídos”. Examinamos filmes realizados na década de 1930, porém optamos por descartá-los pela falta de relevância quanto ao trabalho sonoro referente ao silêncio. Devido ao marco histórico do advento da televisão nos lares, o cinema religioso sofreu uma redução de lançamentos entre as décadas de 1940 e 1960, uma vez que estas produções foram incorporadas por este novo meio. Portanto, optamos por analisar produções realizadas a partir da década de 1960 (década que marcou o retorno do gênero às grandes telas) até 2014, abrangendo um período de pouco mais de cinquenta anos do cinema religioso, com o objetivo de observar e analisar seu percurso histórico até o cinema contemporâneo.

Dentro destes parâmetros, selecionamos sete obras a serem analisadas que julgamos ter relevância quanto ao som e o silêncio audiovisual:

1. *Rei dos Reis (King of Kings)*, Nicholas Ray, 1961);
2. *A maior história de todos os tempos (The Greatest Story Ever Told)*, George Stevens, 1965);
3. *Jesus Cristo Superstar (Jesus Christ Superstar)*, Norman Jewison, 1973);
4. *Jesus de Nazaré (Jesus of Nazareth)*, Franco Zeffirelli, 1977);
5. *A última tentação de Cristo (The Last Temptation of Christ)*, Martin Scorsese, 1988);
6. *A Paixão de Cristo (The Passion of the Christ)*, Mel Gibson, 2004);
7. *O Filho de Deus (Son of God)*, Christopher Spencer, 2014).

⁴ Embora a determinação de nossa escolha seja majoritariamente produções cinematográficas, analisaremos o seriado televisivo *Jesus de Nazaré* (Franco Zeffirelli, 1977) - também exibido nos cinemas - devido sua relevante contribuição ao gênero, pois é reconhecido até os dias atuais como sendo a produção mais vista, além de considerada a mais adequada por todas as confissões religiosas.

Metodologia de análise

De acordo com Vanoye e Goliot-Léte (2012), o primeiro contato com um filme nos leva a uma variedade de impressões, emoções e intuições se já nos colocarmos em uma atitude analisante. Sendo assim, partimos de algumas possíveis hipóteses em relação ao que o silêncio poderia sugerir nos filmes de Cristo. Nosso tema nos direciona às cenas de violência contra o personagem Jesus e seu suplício (castigos ou punições corporais; tortura; intensa e prolongada dor física; grande sofrimento), ou seja, num primeiro momento, levantamos alguns questionamentos: seria o silêncio nestes filmes o lugar de enaltecer o sofrimento do personagem Jesus? O lugar de evidenciar a violência? O lugar da manifestação de Deus? Um lugar de reflexão?

A partir de tais questionamentos iremos examinar tecnicamente essas manifestações e buscaremos compreender se o silêncio compreende funções específicas no gênero, o que pode sugerir nestas sequências, se há alguma semelhança entre suas organizações e construções e se refletem as mesmas interpretações.

Para realizar esta investigação selecionamos determinados parâmetros de análise, uma vez que o silêncio pode ser um objeto ambíguo dependendo de suas representações e construções. Isto é, não nos limitaremos em analisar apenas manifestações totalitárias, nas quais todos os elementos sonoros são suprimidos para que se instale o contraste entre presença e total ausência de componentes da banda sonora. Partimos da ideia de que o silêncio pode ser construído de diversas formas, através do silenciamento de um ou mais materiais sonoros, e também visualmente, observando se aquilo que é representado pela imagem é sincronicamente exercido pelo som (ou pelo silêncio)⁵.

Para examinarmos estes aspectos, nossa análise partirá da “desconstrução” das cenas, isto é, observaremos o conjunto de seus elementos constitutivos para analisar quais deles trabalham na construção e na manutenção do silêncio audiovisual. Segundo Vanoye e Goliot-Léte (2012, p. 14), analisar um filme ou um fragmento é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”. Após essa primeira etapa desconstrutiva, uma segunda fase, ainda segundo os autores, consiste em “estabelecer conexões entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou fragmento” (idem, p. 15). Os autores

⁵ Estas possibilidades de construção do silêncio serão aprofundadas no capítulo “O silêncio no discurso audiovisual”.

observam que o primeiro processo, de desconstrução, equivale à descrição do objeto, do fragmento e de seus elementos constitutivos, enquanto a reconstrução representa a análise, ou o que chamamos de interpretação. De certa forma, “descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois é, de uma certa maneira, reconstruí-lo (e até desconstruí-lo?)” (*ibid.*). Descreveremos as sequências a partir dos parâmetros⁶ que estabeleceremos a seguir para que possamos interpretar as funções do silêncio e sugerir reflexões sobre suas utilizações nas sequências do gênero.

Nossa interpretação não se desenvolverá apenas a partir dos materiais sonoros suprimidos ou inexistentes, mas em como o silêncio foi construído e o que é representado através dele. Examinaremos tecnicamente os filmes através dos seguintes parâmetros: o contexto nos quais estas sequências ocorrem e suas construções; quais elementos da banda sonora foram suprimidos (música, diálogos, efeitos sonoros); sons dentro e fora de campo; ruídos hipersensibilizados; intensidade sonora; a duração do efeito silêncio; relações de som e imagem; planos e movimentos de câmera; incidência angular; iluminação; coloração; elementos visuais representados; movimentos no campo (objetos e personagens); *raccords* e efeitos de montagem.

Com o objetivo de compreender e identificar a relação das manifestações e construções do silêncio audiovisual no gênero Filmes de Cristo, a princípio selecionamos fragmentos de sequências em comum entre as produções: cenas da Paixão e morte de Jesus. Isto é, seu açoitamento pelos romanos; o caminho da Via Crucis⁷; a crucificação; e a morte do personagem. Identificamos quais destes momentos cada filme representou e, existido qualquer manifestação de silêncio (total ou parcial), examinamos cada sequência em busca de compreender as escolhas sonoras e como o silêncio foi construído em cada produção. Posteriormente, selecionamos os usos análogos, onde pelo menos duas produções construíram o silêncio de forma semelhante, e compreendemos seis classificações de utilizações e funções recorrentes, que veremos no último capítulo.

⁶ Em *Ensaio sobre análise fílmica*, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012, p. 65-66) apresentam as propostas estabelecidas por Michel Marie para uma referência dos parâmetros a serem levados em conta tendo em vista a descrição de um material fílmico: 1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas; 2. Elementos visuais representados; 3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada; 4. Movimentos da câmera, movimentos no campo, dos atores ou outros; 5. *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos; 6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras; encavalamentos, continuidade/ruptura sonora; 7. Relações sons/imagens: sons *in / off /* fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismos ou assincronismos entre imagens e sons.

⁷ Trajeto que Jesus percorreu carregando sua cruz: do Pretório de Pilatos até o Calvário (ou Gólgota), onde foi crucificado e faleceu.

Estrutura

Esta pesquisa será dividida em cinco capítulos, sendo os quatro primeiros destinados a oferecer todo embasamento teórico necessário para a análise, que será desenvolvida no quinto capítulo.

No primeiro será apresentado um panorama sintetizado sobre aspectos gerais do campo do filme religioso a partir dos conceitos propostos pelo historiador Luiz Vadico em suas publicações. Abordaremos sua definição de *campo do filme religioso* para entender a necessidade de pesquisas nesta área do ponto de vista audiovisual (e não de pressupostos teológicos). Serão expostas, através das publicações do autor e demais pesquisadores – como Babington & Evans (1993), Melanie J. Wright (2007), William Telford (1997), Pamela Grace (2009) –, as discussões acerca da existência de um “gênero religioso”, as principais características que configuram um filme religioso e uma breve introdução sobre os principais gêneros que compõem este campo, com o intuito de distingui-los do gênero Filmes de Cristo e contextualizar o leitor sobre este campo de estudo e suas necessidades de pesquisa.

O segundo capítulo será dedicado inteiramente ao gênero Filmes de Cristo. Teremos como linha mestra os trabalhos e publicações de Luiz Vadico (2005; 2009; 2015). Discutiremos sobre o surgimento do gênero, a íntima relação de sua história com a própria do cinema, seu vínculo com a Igreja, a influência dos produtores confessionais⁸, questões relativas à censura, criação de códigos de regulamentação e os impactos estéticos que estes filmes sofreram. Abordaremos a representação de Cristo e as imagens cristológicas desenvolvidas pelo cinema, além de apresentar as principais questões próprias a estes filmes, como as fontes para os roteiros, estilo, estética, locações, caracterização de Jesus, antissemitismo, etc.

A partir do terceiro capítulo iniciaremos as discussões acerca do silêncio através de diferentes conceitos, discussões e reflexões. Inicialmente abordaremos o que é o silêncio, suas (não) definições pela física e que, portanto, a noção de “ausência de som” não poderia ser estabelecida como conceito. Através dos estudos de Ángel Rodríguez (2006), apresentaremos a perspectiva da psicoacústica, na qual o silêncio pode ser entendido como um “efeito auditivo” que percebemos através de contrastes de intensidade sonora. Discutiremos as principais definições de silêncio e seus aspectos negativos, além de apresentar o trabalho de Sven Raeymakers (2014), que categorizou diferentes formas e desenvolveu a definição de cinco ordens de silêncio. Também apresentaremos um panorama de diversos autores, em diferentes áreas do conhecimento, que tornaram o silêncio um relevante objeto de estudo e estimularam reflexões acerca deste constructo. Discutiremos o silêncio no contexto pós

⁸ Produtores confessionais são aqueles ligados à alguma instituição religiosa (católica, protestante etc.).

Revolução Industrial, na era do ruído. Utilizaremos como referencial teórico essencialmente as pesquisas de Murray Schafer (2011) sobre paisagem sonora e as discussões de José Miguel Wisnik (2018), acerca da antropologia do ruído. Dedicaremos um tópico para explorar a importância da escuta, através das propostas de Roland Barthes (2014), Michel Chion (2016) e Pierre Schaeffer (2003). Discutiremos sobre o silêncio como forma de interiorização, sua associação histórica com o sagrado e as religiões e como meio de contato com o divino, através de autores como José Augusto Mourão (2009), Eckhart Tolle (2016), Joseph Campbell (1990), entre outros. Abordaremos o silêncio na música, sobretudo através do trabalho de John Cage. E, por fim, o silêncio na comunicação e sua relação com o sentido. Defenderemos as propostas de Eni Orlandi (2007), em sua perspectiva linguística, de que o silêncio não deve representar uma “falta” e nem ser renegado como resto da linguagem, mas como parte essencial do discurso. Expandiremos esse debate para os meios audiovisuais, através das discussões de diversos autores, por exemplo, Eduardo Peñuela Cañizal (2005), Jean Baudrillard (1990), Tito Cardoso e Cunha (2001) etc.

O quarto capítulo será destinado exclusivamente ao silêncio no discurso audiovisual. Inicialmente abordaremos brevemente o desenvolvimento histórico e tecnológico do som no cinema para compreender a importância do advento do cinema sonoro para que o silêncio se tornasse um recurso expressivo na linguagem audiovisual. Utilizaremos como base os estudos de Rodrigo Carreiro (2018), Luiz Adelmo (2014) e Marcel Martin (2013). Posteriormente apresentaremos as principais formas de construção do silêncio na manipulação audiovisual, seus principais usos e funções narrativas através dos trabalhos de Inês Gil (2011), Michel Chion (2016), Ángel Rodriguez (2006), Diogo de Oliveira Vilela (2016), etc.

No último capítulo analisaremos de modo comparativo as manifestações e construções do silêncio nas sequências referentes ao suplício de Jesus nos sete filmes. Conforme descrito na metodologia de análise, inicialmente faremos um levantamento de todas as sequências que contenham alguma manifestação de silêncio (total ou parcial) e que sejam significativas (selecionamos como parâmetro inicial a duração do efeito e seu impacto na representação da cena). A partir desta organização apresentaremos a relação entre as utilizações que oferecem contribuições semelhantes e identificaremos as principais funções que este recurso desempenha nos filmes do gênero. Através de seis classificações (Contraste e repouso: o silêncio na apreensão da violência; Mutismos: hostilidade e reverência através da abstenção ou supressão vocal; O silêncio dramático através da suspensão temporal; Hipersensibilização dos símbolos através do silêncio; Manifestações silenciosas; “Um minuto de silêncio” pela morte de Cristo), descreveremos as sequências dos filmes para contextualizar o leitor e

possibilita a desconstrução dos elementos audiovisuais para analisarmos seus componentes isoladamente. Em cada exemplo levantaremos os aspectos relevantes à função que o silêncio exerce em cada sequência.

1 O CAMPO DO FILME RELIGIOSO

Ao nos depararmos com o filme religioso é habitual, em um primeiro momento, reconhecermos o que seja, sobretudo por ser um evento comum em nosso cotidiano e o experimentarmos culturalmente. Pensamos saber o que é um filme religioso. Ora, seria qualquer filme que trate de assuntos diretamente ligados à religião. Porém, é neste dúbio e ligeiro deslize, entre reconhecer e conhecer de fato este objeto de estudo, que muitos pesquisadores internacionais caíram e, por consequência deste desconhecimento, suas análises acabaram por gerar conclusões equivocadas no que tange ao produto midiático. Ao identificar este contexto, o pesquisador Luiz Vadico, com a intenção de contribuir com o estudo desta área, propõe em suas publicações profundas reflexões sobre o tema e discute este objeto de pesquisa a partir da perspectiva midiática, expandindo definições e elaborando novos conceitos quanto a este campo.

Como visto anteriormente, Melanie J. Wright⁹ foi uma das pesquisadoras que afirmou faltarem estudos acadêmicos pertinentes objetivando especificamente a relação entre filme e religião. Vadico (2015), em seu levantamento de publicações referentes à área, afirma que Wright, em seu livro *Religion and Film: An introduction* (2007), foi uma entre os poucos que se preocuparam com a definição deste objeto e concorda com a pesquisadora no que diz respeito ao equívoco de abordar esta relação apenas da perspectiva teológica, como se encontra na maior parte da bibliografia disponível sobre o assunto. No entanto, Wright e Vadico reconhecem a necessidade de estudos teóricos sobre o tema e o trabalho de autores importantes nesta discussão. Vadico apoia a afirmação da pesquisadora sobre a falha no quesito conhecimento e domínio de Cinema e Comunicação por parte dos trabalhos publicados na área, pois, além de sua maioria ser realizada a partir do ponto de vista exclusivamente da Teologia – Clive Marsh (2007), Barnes Tatum (1997), Lloyd Baugh (2000), William Telford (1997) –, alguns ainda “estão apenas relacionados a um esforço de interpretação hermenêutico das metáforas e símbolos visuais empregados por diretores – neste caso, geralmente ‘diretores autores’” (VADICO, 2015, p. 19). De acordo com Vadico, o desconhecimento acerca das necessidades e especificidades que correspondem às técnicas,

⁹ Melanie Jane Wright foi diretora Acadêmica do *Centre for the Study of Jewish-Christian Relations e Fellow of Girton College*, em Cambridge; professora de *Religious Studies* na *Open University*, no Reino Unido. Autora de inúmeros artigos e livros, entre eles *Understanding Judaism* (2003) e *Religion and Film: An Introduction* (2007). A lista de publicações de Melanie J. Wright está disponível em: <http://melaniewright.squarespace.com/melanies-publications/>. Acesso em: 08 ago. 2019.

estética e narrativas do âmbito cinematográfico é prejudicial e interfere diretamente na qualidade de uma análise fílmica.

Wright (2007), em razão da dificuldade de se categorizar a produção, utiliza caracterizações propostas por William Telford¹⁰ em sua discussão sobre o tema:

1. Fazem uso de temas religiosos, motivos ou símbolos em seus títulos;
 2. Possuem narrativas que se referem à religião (abertura ampla para incluir o sobrenatural e o oculto);
 3. Localizam-se no contexto das comunidades religiosas;
 4. Usam a religião para definir os personagens;
 5. Relacionam-se direta ou indiretamente com personagens religiosos (p. ex., o Buddha, ou anjos) textos ou locações (tais como céu e inferno);
 6. Usam ideias religiosas para explorar a experiência e transformação ou conversão das personagens; ou
 7. Abordam temas e preocupações religiosos, incluindo questões éticas.
- (WRIGHT, 2007 apud VADICO, 2015, p. 17-18).

Este conjunto de características observadas por Telford (1997), e as questões relativas levantadas por Wright – que contesta alguns pontos da taxonomia apresentada pelo teólogo sem explorar e elaborar novos conceitos –, impulsionaram Vadico a reestabelecer novas discussões e definições em relação às características dessa produção.

Wright, ao discutir alguns pontos propostos por Telford, levanta o questionamento acerca de certos filmes serem considerados religiosos ou não, e até mesmo classificados por critérios étnicos-culturais generalizados. No entanto, Vadico (id., p. 20) propõe que “o produto midiático religioso deve ser pensado em função de religiões e práticas religiosas as mais diversas e em culturas também elas diversificadas, detendo sentidos e significados no mais das vezes distintos. Estas culturas diversas também afetam este produto e sua evolução”. Isto é, reconhecemos um filme religioso somente quando o identificamos em nossas crenças, inseridas dentro de nossa cultura e de acordo com nossos conhecimentos relativos ao sagrado. Por exemplo, uma imensa parcela do ocidente reconhecerá um filme de Buddha (Siddhartha Gautama) como um produto biográfico, ou talvez um filme de assunto xamânico como uma produção étnica – e não religiosa –, isso ocorre em razão de nossa sociedade ocidental ter suas bases no cristianismo. Portanto, é fundamental reconhecer socialmente o assunto e as personagens como sagrados para que o filme seja identificado como religioso.

¹⁰ William Telford é doutor em Teologia pela Christ's College em Cambridge. Atua no Department of Theology and Religion, na Durham University, Reino Unido. Mais informações sobre o autor disponíveis em: <https://www.dur.ac.uk/st-johns.college/research/fellows/currentfellows/williamtelford/>. Acesso em: 07 ago. 2019.

Vadico observa que a falha evidente de Telford (1997) em suas propostas de análise foi o desejo de englobar toda a produção mundial reconhecida por “filme religioso”, isto é, embora essa grande massa de produtos midiáticos produzidos pelo mundo seja classificada com a mesma denominação, nem tudo que é rotulado como assunto religioso deve ser tratado ou pensado da mesma forma. Como constatou Vadico, não foi apenas Telford que cometeu este grande erro, mas Melanie J. Wright (2007), Pamela Grace (2009), entre outros pesquisadores, que abarcaram toda essa produção com a ideia de “gênero”.

Alguns desses autores reúnem elementos e características diversas na tentativa de descrever ou conceituar o que seria este “gênero religioso”. Essa é a primeira dificuldade em definir este objeto, uma vez que o filme religioso não se limita a determinadas regras relativas à produção dos gêneros audiovisuais, mas manifesta diversas características de outras categorias cinematográficas ou televisivas, o que muitas vezes passa despercebido se partirmos apenas da nossa experiência cultural, como aponta Vadico (id., p. 9). Segundo o pesquisador, devido a diversidade de produtos denominados “assunto religioso”, não é possível instituir um único padrão de estética, narratividade e formatação para que possamos generalizá-lo e assumi-lo como um gênero.

Wright questiona o critério narratividade utilizado por Telford para agrupar as obras de assunto religioso e opta por utilizar em seu trabalho uma escolha típica da área dos estudos das Artes e do Cinema: a estética. Entretanto Vadico (id., p. 21) avança nessa discussão e discorda que estes produtos sejam analisados apenas pela perspectiva estética ou exclusivamente com critérios narrativos, mas no conjunto de “forma, narrativa, estética e sociedade, pois são estes fatores que confluem para o surgimento, a recepção e a evolução do produto midiático religioso”. O autor afirma que este produto não deve ser pensado sem este explícito diálogo que mantém com a sociedade, uma vez que estes filmes possuem assuntos e consequências religiosos. Isto é, por ser um produto midiático com finalidade religiosa, reflete junto ao público e às instituições religiosas.

Portanto, reunindo os aspectos que analisa e discute em suas obras, Luiz Vadico procurou definir um conceito que englobasse e refletisse as características gerais dessa produção desprendendo-a da questão do gênero e considerando a ideia de um campo, no qual se estabelecem formas e gêneros diversos, mas que tenham qualidades em comum:

Ora, para se abarcar o universo do filme religioso necessitamos de um outro conceito, um que inclusive abrigue o de gênero – e dê conta dos diversos gêneros que ele possui em si – e que ainda esteja no horizonte da produção de objetos midiáticos massivos. Após levantar, estudar e analisar uma extensa produção de filmes religiosos, bem como as referências bibliográficas fundamentais da área,

notamos a necessidade de se pensar este conjunto de produtos como um campo, um campo de expressão e manifestação do religioso. A ideia surgiu a partir da constatação do campo. É importante chamar a atenção para este fato. Não desejamos a priori aplicar a ideia de campo ao conjunto de filmes de assunto religioso. Ao pesquisarmos nesta área e verificarmos a sua diversidade produtiva, dinâmica de mercado e instituições e os seus múltiplos gêneros, observamos que esses filmes obedeciam às necessidades afetivas e efetivas de expressão e manifestação religiosas e não às regras de produção cinematográficas, mesmo tendo que com estas dialogar (VADICO, 2015, p. 24).

Para compreender essa massa de produções que denomina como o campo do filme religioso, o pesquisador esclarece a noção de campo na qual se embasou e modificou de acordo com as realidades do seu objeto de pesquisa. Vadico se apropriou de alguns conceitos propostos pelo sociólogo Pierre Bourdieu (nos quais originalmente se remete a segmentos sociais) para explicar a práxis da qual acredita ser o surgimento dos produtos midiáticos religiosos. Para o sociólogo francês, “a *prática* é criada através da dialética entre uma situação e um *habitus*” (BOURDIEU, 1972, p. 178 apud CATANI, 2004, p. 5). Afrânio Catani (2004) explica que “Bourdieu chama de ‘situação’ à categoria que, progressivamente, irá receber a denominação de *campo*” (p. 5).

Em seu âmbito de pesquisa Vadico constatou que estes produtos midiáticos são resultados de uma prática da relação entre o campo do religioso (igrejas, instituições religiosas, seus representantes e fiéis) e o campo do Fílmico (produtoras, cineastas, indústria etc.). Isto é, cada um destes campos tem seu próprio *habitus*, portanto o campo do filme religioso se origina e se sustenta entre as necessidades dos dois e tem como características fundamentais os diálogos entre os segmentos. Estes produtos “nasceram de necessidades relativas ao mercado, à produção fílmica e do diálogo com a sociedade. Ora, esta sociedade é permeada por um *habitus*, o religioso. Ou seja, possui crenças religiosas, formadas, sentidas e vividas ao longo de séculos” (op.cit., p. 26). Quanto ao campo fílmico, é entendido como o “conjunto das práticas, teorias e investimentos cinematográficos e televisivos (ou audiovisuais)” (*ibid.*).

Vadico entende por campo do filme religioso, primeiramente, este grupo de “produtos midiáticos de assunto religioso produzido ao longo de décadas e que ainda se produzem”, em segundo lugar, “este conjunto não é redutível a um gênero apenas, mas a vários” (id., p. 27). Desse modo, observamos a complexidade em definir este campo, além da necessidade deste conceito que acomoda todas essas especificidades, uma vez que não é composto apenas de aspectos cinematográficos, mas de uma prática social, cultural, midiática e religiosa.

Este *habitus*, ao mesmo tempo que é nascido no campo do religioso, repercute nele mesmo, uma vez que são os sacerdotes, os detentores do capital religioso que são efetivamente cobrados para que mantenham, adequem e sustentem o *habitus*. Esta cobrança implícita nestas relações é feita pelos seguidores de determinadas igrejas e religiões; ao internalizarem o *habitus*, eles pedem que se o mantenha. Entramos nessa relação para que se compreenda como se forma este diálogo entre sociedade, religião e Cinema. E, de certa forma, como esta luta é justa – justa para todos os envolvidos. Ela significa parte a manutenção do monopólio do conhecimento religioso pelas religiões institucionalizadas, parte a cobrança dos espectadores pela manutenção do *habitus* e, ao mesmo tempo, a sua busca pelos produtos midiáticos para a satisfação do mesmo e, enfim, a oferta destes produtos por parte dos produtores midiáticos, sejam confessionais ou não (VADICO, 2015, p. 27).

Quanto aos produtores dessa mídia Vadico reconhece dois tipos de fontes das quais originam toda a extensa produção de filmes religiosos: os confessionais e os não confessionais. Os primeiros pertencem a alguma instituição religiosa e servem às suas finalidades. A atuação dos religiosos na produção destes filmes é notória, uma vez que abarcam um conjunto de estratégias que se alteram ao longo do tempo com o objetivo de manter (e atualizar) a moral e os bons costumes do público. Isto é, têm o papel de “incentivar produtos que não ofendam a sensibilidade dos seus adeptos e sugerir filmes e produtos que possam confirmá-los em suas crenças e valores edificantes” (VADICO, id., p. 31).¹¹

Já os produtores não confessionais são os estúdios e produtoras que se utilizam de temas religiosos circunstancialmente, à medida de suas necessidades mercadológicas. Embora inicialmente tivessem apenas a intenção de se aproveitar do nicho de mercado (e não de fazer religião), estes produtores precisaram se adequar às necessidades de atrair o público através da consultoria de religiosos em suas produções. Um produtor não confessional geralmente possui uma religião, “e esta sua crença pessoal influencia também no conteúdo e na forma como irá fazer o filme, como é o caso dos conhecidos cineastas: Sidney Ollcott, Cecil B. DeMille, David W. Griffith, e George Stevens, entre outros” (*ibid.*). Vadico afirma ainda que, “mesmo um diretor ou produtor ateu está imerso numa sociedade de cultura e consequências religiosas, delas traz resquícios ou com elas necessita dialogar” (*ibid.*).

1.1 Características do campo

Pode-se dizer que os filmes religiosos tratam de pessoas, histórias e assuntos relacionados ao sagrado ou à religião. Após levantar e discutir diversas questões o pesquisador Luiz Vadico reuniu o que considera serem as principais características dessa

¹¹ Outro tipo de produção, não considerada religiosa, porém conta com um “selo” de aprovação dos religiosos, são os chamados *filmes familiares*.

massa de produtos midiáticos, porém atenta que não são regras restritas de produção, mas características que podem ser reconhecíveis em qualquer produto midiático de assunto, intenção e consequência religiosos:

1. Tema ou assunto religioso, socialmente reconhecido como tal; (o que se deseja dizer com o socialmente reconhecido é que este assunto toque e afete a sociedade para a qual ele é produzido, enviado e recebido. É necessário que este produto seja recebido de forma afetiva; [...])
2. A busca de despertar as emoções especificamente ligadas ao mundo religioso, por exemplo: compaixão, arrependimento, esperança etc., desejam também fortalecer a fé dos seus seguidores ou, até mesmo, despertá-la; [...] da mesma maneira que o gênero comédia deseja despertar o riso, os filmes do campo do filme religioso desejam despertar sentimentos específicos relativos às crenças religiosas envolvidas
3. Toda esta produção possui alguma forma de Teologia a ela vinculada, seja através de intenções claras, seja através dos pressupostos teológicos dos seus produtores. Não podemos perder isto de vista: toda produção de assunto religioso é um produto teológico. [...]
4. A participação de consultores religiosos em sua produção ou vinculação a instituições de origem religiosa;
5. Intenção da produtora ou do cineasta em fazer um filme que trate do sagrado;
6. A conotação de “produto outro”, diferenciado, puro, adequado;
7. Garantia da qualidade moral do conteúdo do filme. Às vezes, esta garantia é dada por instituições religiosas através de index, revistas, sugestões em paróquias e outras indicações encontradas na propaganda dos filmes, quer sejam em seus *trailers*, quer seja em seus cartazes;
8. São militantes. Os filmes religiosos não causam indiferença; as pessoas gostam, não gostam, aceitam ou rejeitam, qualificam ou desqualificam, mas eles pedem resposta. Primeiramente porque são feitos para atingir o público, e este sabe disso; por isso a resposta “sim”, “não” ou “tanto faz”, mas sempre há uma resposta social ou individual para essa produção. É um produto que podemos chamar, resguardadas as devidas proporções, de militante, pois nem sempre se trata de militância ostensiva e óbvia (VADICO, 2015, p. 33-34).

O pesquisador ressalta que boa parte dos filmes comerciais, apesar de apresentarem tramas, sinais e símbolos do sagrado, não se tratam de produções com fins religiosos. O autor cita como exemplo as obras *Stigmata* (Wainwright, 1999) e *Dogma* (Smith, 1999) e observa que, embora as produções possam ter o impacto de despertar o interesse pelo sagrado no espectador seu intuito não é esse. Os filmes religiosos têm como premissa a “intenção” de ser um produto religioso, logo, é fundamental distinguir estes filmes daqueles que apenas apresentam citações religiosas, ou alguns elementos, fatos, e/ou personagens sagrados.

Quanto aos filmes de autor, esse tipo de produção não se enquadra exatamente no campo do filme religioso, todavia, deve-se analisar caso a caso. Um ponto primordial levantado por Vadico é que esse tipo de produção não tem como finalidade “falar a versão correta” – isto é, a Teologia “aceita ou adequada aos religiosos, considerados em todos os seus níveis” (id., p. 36) –, uma vez que a percepção autoral é uma visão pessoal, que não necessariamente está de acordo com a percepção da maioria. No entanto, mais importante do

que a intenção do autor, será a forma como essa produção é recebida pela sociedade. Desse modo, não se deve negar sua contribuição ao campo do filme religioso em determinados casos, mas compreender sua adequação à proposta deste campo.

Uma outra categoria que se distingue do campo do filme religioso são os *Filmes de Contraposição*. São produções que exploram elementos do sagrado e mantêm um diálogo com o campo, porém são obras críticas que não obedecem a suas regras. “São filmes que desejam ‘incomodar’, causar alguma polêmica e vender por causa dela. [...] Normalmente suas críticas aparecem de forma ácida e estereotipada, sem espaço para nuances” (id., p. 37).

1.2 Gêneros

Como visto anteriormente, o objetivo dos filmes religiosos é falar a “versão correta” (considerada verdadeira) sobre o que é o sagrado, mas os produtores nunca se preocuparam em buscar uma forma Cinematográfica específica para isso. Segundo as análises de Vadico (id., p. 38), ao longo de toda história do cinema não foi desenvolvida “uma estética, um estilo, uma escola, uma formatação como sendo a mais ‘verdadeira’, a mais ‘pura’ ou a mais adequada para tratar do assunto”. Para atingir seus objetivos os produtores se utilizaram então de várias formas fílmicas dentro do campo do filme religioso. Essas produções podem ser categorizadas e divididas em diversos grupos e alguns deles podem ser vistos como gêneros, que compreendem suas próprias especificidades. São eles: hagiografia fílmica, documentários religiosos, filmes épicos bíblicos e os filmes de Cristo.

Na tentativa de conceituar um “gênero” que abarcasse toda a produção midiática de assunto religioso, Pamela Grace, em seu livro *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic* (2009), propõe a definição do gênero que nomeou de *Hagiopic*. Todavia, como vimos até então, Vadico defende o conceito de um campo, não de um gênero que detenha toda essa massa de produções, o qual concordamos. No entanto, a busca da autora despertou o interesse do pesquisador no que tange à inserção de filmes sobre a vida de santos no agrupamento elaborado por Grace. “Se discordamos do termo *hagiopic* como conceito de um gênero amplo, sentimos que podemos realocá-lo, com as devidas adequações para o filme hagiográfico, ou hagiografia fílmica” (VADICO, 2015 p. 173). Portanto, o pesquisador propõe um gênero específico dentro do campo do filme religioso que trata das “Vidas dos Santos” – e que existem poucos trabalhos publicados –, e faz um levantamento de noventa e sete produções do gênero para refletir sobre suas características, formas e estética.

O termo *Hagiopic*, foi estabelecido por Grace (2009) pela relação com o *Biopics* (cinebiografias). Em termos estruturais há algumas semelhanças entre a hagiografia fílmica e a cinebiografia, porém possuem notáveis distinções. Por exemplo, nos filmes hagiográficos o herói deve ser objeto de culto ou devoção¹², é escolhido por Deus e suas ações são muitas vezes predestinadas por Ele, ou por antigas profecias.

Ao se relacionar diretamente a ideia de biografia (ou até mesmo cinebiografia) com a ideia de “a vida de um santo”, a pergunta que deve ser feita é: quando se narra a vida de um santo, se está fazendo uma biografia? E apesar da resposta parecer óbvia, ela não é. Quando se narra a vida de um santo, não se está fazendo uma biografia, nem da forma contemporânea como entendemos e nem da forma comum à Antiguidade Clássica (VADICO, 2015, p. 177).

Conforme observa o pesquisador, os principais elementos narrativos que constituem as características da produção midiática hagiográfica, assim como o gênero literário homônimo¹³, são necessariamente “a informação, a exemplaridade, o testemunho de fé, os feitos extraordinários (milagres ou sacrifícios excepcionais) e o incentivo à imitação, além do fortalecimento das convicções dos fiéis” (id., p. 180). Quanto às características estéticas do gênero, o pesquisador afirma que o apuro estético não é fundamental e nem está em questão para os produtores e consumidores, em razão do objetivo destas produções ser primordialmente a confirmação da fé e o apelo fortemente emocional, que se sobrepõem à qualidade estética. Porém Vadico não nega a qualidade estética ou formal de alguns produtos, e afirma que “a arte e a beleza podem estar a serviço do sagrado, mas nunca o contrário” (id., p. 181).

Vadico analisa os principais elementos do filme hagiográfico¹⁴, entretanto, o que interessa a este trabalho, além de contextualizar o leitor com uma breve introdução acerca das características cinematográficas deste gênero, é a distinção entre essa categorização e os Filmes de Cristo. A vida de Jesus não se trata de uma hagiografia porque ele não é considerado Santo, mas Deus pelos cristãos, e a produção relativa à vida dele deve ser estudada à parte do restante da hagiográfica, como veremos adiante.

¹² Não necessariamente este santo (ou herói religioso) deve ser oficializado, pois a fé do público é o suficiente para a devoção. É o caso, por exemplo, da obra espírita sobre Bezerra de Menezes ou o reconhecimento de Padre Cícero, que não são oficialmente admitidos como Santos pela Igreja Católica, porém suas vidas podem ser identificadas como hagiografias, pois correspondem às suas estruturas e são reconhecidos com grande sentimento pelo público religioso.

¹³ “A hagiografia é um gênero literário que existe há séculos. Ela relata a vida de homens e mulheres que foram elevados ao *status* de santidade. A função desta literatura é informar sobre a personagem, relatar suas virtudes, méritos, sacrifícios (corporais, emocionais e espirituais), deixando claro aos fiéis que a vida do(a) Santo(a) foi um constante testemunho de fé [...]” (VADICO, 2015, p. 178).

¹⁴ Para um aprofundamento sobre o tema, vide: VADICO (2015).

Todavia suas semelhanças estruturais são significativas. O pesquisador afirma que é construído um paralelismo entre a vida do santo e a vida de Cristo. A importância da hagiografia está em “preencher este paralelo com fatos miraculosos e de exceção (quer sejam efeitos físicos evidentes ou morais e espirituais)” (id., p. 191). Quanto à estrutura, que provoca a ambiguidade entre os gêneros, Vadico elucida:

[...] a ideia de “santo” não se aplica à figura de Jesus Cristo. Temos em mente a estrutura da narrativa, blocos semelhantes organizados um em função do outro. Nos Filmes de Cristo, temos um protagonista, localizado social e historicamente numa determinada família e região, cujo caráter de eleição nos é mostrado e buscado pelo mesmo protagonista. Temos um momento de divulgação pública das suas ideias – ou ideias relativas ao sagrado e à sociedade –, um momento de questionamento social – seja por parte da família ou da sociedade –, um momento de conforto com as autoridades constituídas e a escolha evidente pelos oprimidos. A exemplaridade da vida levada até à última consequência, o martírio, e a completa realização do significado da sua vida para além da morte. Estruturalmente, os filmes de Cristo e a vida dos Santos são gêneros gêmeos, o que não significa dizer que possuem o mesmo significado e que sejam uma e a mesma coisa. Provavelmente, essa similaridade se deve à tradição Católica do *Imitatio Deus*, que não é apenas católica, mas é uma tradição do sagrado. Imitar o seu Deus quer seja em suas ações, quer seja em sua forma de pensar e se expressar no mundo, é o caminho da perfeição e da salvação. E o caminho cristão é o da ação. Esta estrutura, provavelmente se deve à exemplaridade e à prévia existência da literatura hagiográfica (VADICO, 2015, p. 189-190).

Outro gênero que compõe o campo é o documentário religioso. No livro *Filmes de Cristo: oito aproximações*, de 2009, Luiz Vadico dedica um capítulo para discutir as especificidades do gênero. O pesquisador afirma que para se analisar um documentário religioso não se deve ignorar a Teologia envolvida em sua produção, pois o considera “todo aquele feito a expensas de uma instituição religiosa ou orientado para e por fins religiosos” – o que dá margem para uma variedade quase infinita de possibilidades. Em razão disso o autor não engloba toda a produção documental religiosa, por questões metodológicas e pela inviabilidade de tal realização. Vadico estreita seu objeto de pesquisa e lida apenas com duas vertentes teológicas: a católica e a protestante¹⁵ – em vista de seu interesse pessoal e acadêmico pela análise da construção da imagem de Jesus Cristo no Cinema.

A teologia nada mais é do que a ideologia das instituições religiosas. Todas têm um claro intuito político – naquilo que o político tem de estratégico – quando elaboram seus vídeos, musicais, chaveiros etc. A religião vive para a propaganda da fé. Logo, as bases de como se articula essa fé só podem ser as mesmas bases de seus produtos. Cada religião possui sua própria “fala sobre Deus” e sua própria “Fala de Deus” (VADICO, 2009, p. 135).

¹⁵ Em seu levantamento Vadico não encontrou videodocumentários orientados através da teologia católica, e, portanto, analisou apenas produtos protestantes, não sendo possível fazer uma contraposição mais esclarecedora.

Para Clive Marsh¹⁶ (2007) teologia é o falar sobre Deus (Deus-Fala). A “fala sobre Deus” é o que se diz sobre o assunto; já a “Fala de Deus” são as interpretações dos textos religiosos, isto é, o que Deus diz. Conforme a observação de Vadico, todos os documentários religiosos servem a alguma instituição¹⁷ e, em sua maioria, têm uma didática e uma teologia muito evidentes. Em praticamente todos os processos de produção há alguma entidade religiosa para verificar se o produto está em conformidade com os objetivos. Segundo o pesquisador, a evidência teológica é característica neste gênero uma vez que a intenção do produto é pregar o caminho considerado verdadeiro, enquanto nas ficções estes aspectos teológicos precisam ser “sutis e elaborados”, embora tenham o mesmo objetivo de se fazer teologia.

O documentário religioso não obedece a uma especificidade toda própria além das fronteiras do gênero “documentário”, porém o autor analisou algumas características específicas do produto midiático. Como foi visto, há apenas uma individualidade do gênero: a Teologia, que não deve ser tratada somente como uma “ideologia”, na medida em que o documentário é feito por ela e em razão dela. Segundo o levantamento do pesquisador o gênero não possui uma preocupação com uma teoria ou uma prática mais precisas – “não há uma discussão do tipo Cinema Verdade, Câmera direta etc.” (VADICO, 2009, p. 158).

Vadico observou dois aspectos importantes ao comparar duas produções, *Jesus e sua época* (1996) e *Quem foi Jesus?* (1996). Um destes aspectos é a utilização de dois narradores, com distinções hierárquicas: o primeiro narrador é a voz institucional (“Voz de Deus”), o segundo trata dos textos bíblicos (“Fala de Deus”). Vadico reconhece nestas duas vozes a interessante relação entre Sagrado e Profano, coisa que observa também nas imagens, quanto sua mobilidade e estaticidade. Quanto ao segundo aspecto, os textos sagrados são acompanhados por imagens “estáticas” (pinturas ou paisagens), enquanto “o texto do roteiro é ilustrado por imagens de mobilidade. Mobilidade essa, que é característica das coisas que são relativas e passageiras, própria da oposição entre o profano e o Sagrado” (id., p. 159). Uma outra característica destes documentários é que eles tendem à preferência de atingir um público alvo de classe média ou média alta e que tenha acesso ao debate acadêmico ou alguma informação dele: “neste caso o aspecto pedagógico-didático vem dar informações, e sonegar outras, alinhavando-as de forma a satisfazer os seus ouvintes no quesito fé versus racionalidade científica” (id., 160). De acordo com o pesquisador são documentários

¹⁶ Professor de Teologia e Cultura Religiosa da *University College of Ripon and York St John*, na Inglaterra.

¹⁷ O autor afirma que não obteve informações sobre a existência de documentários religiosos independentes.

eficientes no que se propõe e normalmente não deixam perguntas em aberto para conclusões diversas à finalidade do roteiro.

Quanto ao gênero habitualmente reconhecido como o paradigma dos filmes religiosos, o Épico Bíblico Hollywoodiano é identificado por sua natureza estética grandiosa e atraente ao público e à crítica. No entanto sua definição não é tão clara, uma vez que engloba diversas discussões, isto é, embora o gênero seja reconhecido por alguns pesquisadores da área, é analisado por eles a partir de diferentes perspectivas. É o caso de Jon Solomon (2001) e Babington & Evans (1993), precursores de Vadico no estudo do gênero, que levaram o pesquisador a propor novas reflexões sobre o tema.

Segundo as pesquisas de Vadico, o pesquisador Jon Solomon, em *The Ancient World in the Cinema* (2001), trabalha com filmes associados ao período histórico da Antiguidade e acaba por abarcar os épicos bíblicos. Solomon discute essas produções a partir da perspectiva da adaptação literária, devido ao Cinema sempre ter se apropriado de assuntos literários para produção de seus filmes. Por se tratar de um livro muito popular que oferece diversas histórias interessantes e possuir temas e personagens conhecidos pelo público, a Bíblia sempre foi utilizada na história do cinema para as adaptações cinematográficas, principalmente por tratar de assuntos relacionados à fé. Por estes motivos Jon Solomon (2001), entre outros pesquisadores (Telford (1997), Wright (2007), Grace (2009), Tatum (1997) etc.), acredita que este prévio conhecimento despertou um maior interesse do público em relação à produção. Solomon categoriza estes filmes de forma que sempre sejam remetidos à Bíblia como sua fonte e referência e os divide em diversos tipos de filmes, com as mesmas denominações de seus livros (Genesis, Patriarcas, Juízes, Profetas, Reis, entre outros episódios). Porém, Vadico (2015, p. 100) afirma ser um equívoco Solomon ter assumido uma visão superficial de que a Bíblia seja o pressuposto de observação dessa massa de produções, pois, embora um filme seja produzido com assuntos que estejam nela, “não quer dizer necessariamente que ele foi baseado diretamente nela e nem que tenha sido produzido tão somente por sua causa. Às vezes a explicação sobre a existência de um determinado filme ou conjunto de filmes é muito mais complexa”. No entanto, o pesquisador reconhece que a escolha de Solomon foi vantajosa por abarcar um número extenso de produções do início da história do Cinema, oferecendo uma vasta e importante lista de obras da qual pesquisadores puderam partir para novas reflexões.

Enquanto Solomon (2001) não esteve preocupado com o conceito de épico e discutiu o gênero através da adaptação literária, os pesquisadores Babington e Evans, em *Biblical Epics. Sacred narrative in the Hollywood Cinema* (1992), optaram pelo recorte e pelas definições de

épico, de bíblico e de hollywoodiano, com o objetivo de compreender um gênero específico através de um determinado número de filmes. Para os pesquisadores o gênero pode ser subdividido em três tipos: Velho Testamento; Filmes de Cristo; e Épicos Romanos/Cristãos. Todavia, Babington e Evans esclarecem que, apesar do termo “Épicos Bíblicos Hollywoodianos” ser habitualmente utilizado, sua terminologia é imprecisa:

Essa terminologia por nós herdada não é absolutamente precisa uma vez que o material do terceiro sub-tipo não é geralmente estritamente bíblico. Uma boa alternativa é difícil de encontrar. “Filmes religiosos de Hollywood” falha quando se aponta para o período histórico e para o termo “épico” seja qual for o sentido que se lhe der [...]. As tentativas de sermos mais precisos esbarram numa terminologia bastante carregada como “Épicos Hollywoodianos das Origens Judáico-cristãs ou o “Épico Bíblico Hollywoodiano (e o imediato Pós-Bíblico)” (BABINGTON; EVANS, 1993, p. 4 apud VADICO, 2015, p. 103).

À vista disso, os pesquisadores optaram por centralizar suas discussões através da definição do termo “épico”:

[...] nós localizamos para os nossos propósitos uma definição aplicável de “épico” um dos componentes de “Épicos Bíblicos”. Épicos cinematográficos têm como seu assunto os acontecimentos históricos, os mitos distantes, e mais recentemente os pontos de viragem da cultura. Estes devem ser tratados “epicamente”, isto é, realizado com recursos de estilo cinematográfico aproximando-se dos efeitos do épico na literatura, grandes eventos exigem grandeza em escala no seu tratamento; tanto em grandeza quanto em massa, mas também conotando grandiosidade e esmagador significado cultural. A interpretação de Hollywood sobre o que é épico em estilo cinematográfico ainda não está esgotada em suas possibilidades. Ela é um estilo específico, diferente daquele de Eisenstein e Pudovkin, mas guardando com este algumas relações. Isso significa também que (como mostra Scorsese, após Pasolini) não há um modo único de se fazer um filme bíblico no cinema Americano, embora se tenha acreditado nisso na maior parte da história da Hollywood (BABINGTON; EVANS, 1993, p. 4 apud VADICO, 2015, p. 103-104).

Vadico observa que a escolha deste conceito para caracterizar essa produção teve como consequência a eliminação de diversos filmes de baixo orçamento, embora afirme que não se deve desprezar a categoria de épico proposta por Babington e Evans, “pois ela representa aquilo que há de mais atraente neste tipo de cinema massivo. Foram estas produções que arrastaram multidões às salas de exibição e a sua forma estética-narrativa influenciou as diversas produções posteriores do cinema e da TV” (VADICO, 2015, p. 122). O pesquisador discorda por um lado das perspectivas únicas escolhidas por estes pesquisadores e examina as escolhas temáticas destas produções abrindo mão do conceito de épico e questionando a Bíblia como origem necessária destes filmes (como afirma Solomon), e verifica que estas produções necessitam ser relacionadas diretamente com o “lugar” a que

pertencem: o campo do filme religioso. Vadico realiza uma análise quantitativa a partir de um levantamento feito nas obras de Jon Solomon (*The Ancient World on the Cinema*, 2001), Babington e Evans (*Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, 1993) e Roy Kinnard e Tim Davis (*Divine Images: A History of Jesus on the Screen*, 1992) – sendo essa última avaliada pelo autor como a lista mais completa e indiscriminada. O levantamento conta com um total de 184 filmes, realizados entre 1896 e 1990, através do qual organiza-os por assunto (Vadico deixa claro que parte da produção midiática para a Bíblia, e não o contrário). Ele distribui essas 184 obras através de tipos principais: “Velho Testamento, 48; Novo Testamento, 72; Romano/Cristãos, 12; outros, 53”. Quanto à categoria “outros” verificou temas, além de religiosos, ligados à moralidade, compaixão, justiça, fé, caridade etc. O autor observa os assuntos mais repetidos neste levantamento (Jesus Cristo, Moisés, Salomé, Sansão e Dalila, David, Ben-Hur, José no Egito, o Judeu Errante, “pseudo” documentários, além da extensa produção de conteúdo moralizante) e conclui que estas escolhas se estabeleceram ainda na primeira década do século XX: “antes mesmo do Cinema ter se firmado em sua vertente narrativa, as linhas de força da produção religiosa já estavam sendo postas” (id., p. 117). Isto é, as escolhas temáticas relativas à produção são um indício do interesse social e coletivo – dos produtores, sejam eles confessionais ou não, e do público – que se tornaram reincidentes ao longo do século XX.

O gênero significou o período de maior grandeza de Hollywood e o ponto de virada na sua produção cinematográfica. O primeiro pico de produções se encontra entre as décadas de 1920 e 1930. Apesar de alguns filmes importantes do gênero continuarem a ser feitos nas décadas seguintes, sua produção sofreu um lapso entre as décadas de 1930 e 1940, “como a *Findler* nota, as considerações de ordem financeira no período da Depressão militararam contra as produções épicas” (id., p. 107). Seu período de maior produtividade localiza-se entre os anos de 1950 e 1967¹⁸:

uma época na qual os estúdios Americanos estiveram mergulhados numa situação econômica e política bastante delicada. Por um lado, abatidos pela lei antitruste em 1948, que terminou com a verticalização da produção, obrigando-os a se reorganizarem em sua forma produtiva e por outro pelo MacCartismo, cuja perseguição política a vários diretores, técnicos e roteiristas, impeliu os grandes

¹⁸ Vadico observa que “é significativo o fato de que Cecil B. DeMille está por trás das obras mais importantes dos dois períodos. Ele realizou *Os Dez Mandamentos* em 1923, depois o iria refilmar em 1956, estabelecendo-o como um verdadeiro clássico do Cinema. Realizou *O Rei dos Reis* em 1927, obra tão duradoura que não necessitou refilmagem, apenas ganhou uma versão sonorizada nos anos trinta e continuou sendo vista por décadas; e seria *Sansão e Dalila*, de 1949, que reiniciaria o interesse do público por esses filmes” (VADICO, 2015, p. 105).

estúdios a optarem por temas e assuntos que não os comprometessem politicamente. Esse contexto também foi marcado pela crescente diversificação e segmentação do público, como também pela concorrência com a TV. No entanto, os diversos filmes reunidos sob o epíteto épico bíblico hollywoodiano, também representam um momento climático na exploração da narrativa e estética hollywoodianas – deixando entrever até a atualidade o esplendor de uma indústria, a indústria do espetáculo, que uniu exuberância, extravagância, grandiloquência, estética e alta qualidade técnica, em filmes que atingiram a fé de milhões de espectadores (VADICO, 2015, p. 98-99).

Além de contextualizar a produção do gênero na história do cinema, Vadico se atentou em estabelecer um conjunto de seus elementos, coisa que, segundo ele, estranhamente nenhum dos pesquisadores consultados se preocupou em realizar. É fundamental reconhecer os elementos relativos à produção, estética e narrativa para compreender o gênero, suas expectativas e funções sociais. A partir da análise de uma vasta lista de filmes, Vadico propõe alguns dos aspectos relevantes do gênero:

1. O assunto é bíblico ou a ele relacionado. O material bíblico é de difícil tratamento de forma direta, tendo em vista as suas diversas peculiaridades religiosas e culturais. Por esta razão, romances e novelas são preferidos como material de adaptação. Também ocorre a influência de pesquisas históricas e arqueológicas que ajudam a compor e, às vezes, alterar sensivelmente a leitura do conteúdo do Livro Sagrado. São bons exemplos disso os filmes *Golgotha* (Duvivier, 1935), *Rei dos Reis* (Ray, 1961) e *Jesus de Nazaré* (Zeffirelli, 1977);
2. Foi realizado em Hollywood ou seus produtores estão intrinsecamente relacionados com os estúdios Americanos (coprodução); um exemplo é *Rei dos Reis* (Nicholas Ray, 1961), produzido por Samuel Bronston e rodado inteiramente em locações na Espanha;
3. Participação de consultores religiosos ou a eles relacionados durante a produção; esta prática iniciada por Griffith, com o filme *Intolerância* se tornou uma constante, sendo mantida por Cecil B. DeMille, George Stevens, entre outros;
4. Traços de Teologia discerníveis e também produção de Teologia;
5. A exploração do tema ocorre a partir do conceito de épico, seja na escala da imagem, seja na produção, em todos os seus detalhes. Tudo deve ser grandiloquente: a qualidade visual, a música, os atores (os mais conhecidos); por exemplo: *A Maior História de Todos os Tempos* (Stevens, 1965), *Ben-Hur* (Niblo, 1925/Wyler, 1959), *A Bíblia* (Houston, 1966);
6. A aproximação com o assunto, a apresentação das personagens, deve ser “reverente”, um termo comumente encontrado nos textos dos críticos e pesquisadores, que significa em bom português: respeitoso. O que leva a um extremo cuidado nos gestos corporais, nas palavras e nas ações propriamente ditas das personagens apresentadas. Até mesmo a entonação das palavras soa reverente;
7. Menor agilidade nos cortes. Os planos costumam ser mais longos. Estabelece-se uma temporalidade que tem da qualidade do sagrado; em algumas produções, como *A Maior História de Todos os Tempos*, de Stevens, há maior agilidade nos cortes quando se trata de personagens antagonistas e o inverso quanto aos protagonistas, estabelecendo uma relação de diferença temporal entre o sagrado e o profano. O mesmo se verifica em *Rei dos Reis* (Ray, 1961);
8. Cenários, figurinos e locações referenciados na Antiguidade, ou melhor, referenciados no imaginário relativo à Antiguidade, como foi o caso [...] de Cecil De Mille, para o *Rei dos Reis* (1927), podendo se incluir *O Sinal da Cruz* (DeMille, 1936) e *O Manto Sagrado* (Koster, 1953);

9. Cenas de banquetes ou sugestão de orgias; estes componentes estão presentes em todas as produções. Por exemplo: *Ben-Hur* (Wyler, 1959), *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949), *Os Dez Mandamentos* (DeMille, 1956), *Salomé* (Dieterle, 1953);
10. Presença de cenas de bailado ou alguma dança mais provocativa; esta é uma tradição destes filmes, o bailado esteja ou não sugerido nos textos bíblicos é ali colocado. Geralmente é mostrado como algo negativo, símbolo de decadência. Vários exemplos são possíveis, mas poucos se igualam aos festejos ao Bezerro de ouro em *Os Dez Mandamentos* (DeMille, 1956) e à dança de Salomé em *Rei dos Reis* (Ray, 1961);
11. Sensualidade, erotismo sugeridos (tentativas de sedução), peças de roupas bastante sumárias em algumas personagens, por exemplo: *O sinal da Cruz* (DeMille, 1936), *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949);
12. Violência com pitadas de sadismo e masoquismo; abundam cenas de batalha, às vezes com lutas de gladiadores e, claro, alguns cristãos torturados. Por exemplo: *O sinal da Cruz* (DeMille, 1936), *O Grande Pescador* (Borzage, 1959), *Quo Vadis* (LeRoy, 1951), *O Manto Sagrado* (Koster, 1953) e *Demetrius e os Gladiadores* (Daves, 1954);
13. Representação de hierofanis – manifestação do sagrado -, exigindo a elaboração de efeitos especiais; esta característica é bastante relevante, pois no gênero se vai da simples cura de uma doença até a destruição do planeta. Por exemplo: *A Bíblia* (Houston, 1966), *Sodoma e Gomorra* (Aldrich, 1962) e *Os Dez Mandamentos* (DeMille, 1956);
14. Contradição entre fiel reconstituição histórica e apresentação do espetacular, geralmente com a histórica sendo sacrificada. Por exemplo: *O Reis dos Reis* (DeMille, 1926) e *Rei dos Reis* (Ray, 1961);
15. Subtramas com par romântico, sempre em segundo plano em relação ao herói religioso, e alguma comicidade, bastante típico dos filmes de Cecil B. DeMille;
16. Reatualização social; estes filmes sempre estiveram buscando reatualizar o discurso sobre o sagrado para os seus espectadores e é uma característica deste esforço o fato deles sempre estarem dando uma resposta fílmica premente para os problemas sociais que estes espectadores estão vivendo. Ocorre também a busca de se atualizarem junto às modernas pesquisas arqueológicas e bíblicas e, mesmo que em pequena escala, estas ligeiras modificações podem ser percebidas. A reatualização também passa pelos novos progressos tecnológicos e estéticos realizados no âmbito cinematográfico;
17. Moral adequada. O bem sempre vence o mal. E se não vence propriamente dito, o filme termina com a esperança de que isso ocorrerá efetivamente (VADICO, 2015, p. 112-114).

Essas qualidades específicas – a busca pelo espetacular, o épico e a grandiloquência – sempre estiveram na origem de boa parte da produção de filmes religiosos e só é possível pensar na existência desse gênero porque “este chama atenção para si como a ponta visível de um *iceberg*, que está imerso no fundo do mar das produções midiáticas e é constituído pela massa de filmes de assunto religioso” (id., p. 122).

Esse breve panorama sobre a discussão do campo do filme religioso, suas características e gêneros se faz necessário para que possamos compreender o lugar que ocupam os filmes de Cristo. Vadico constatou que apesar de serem categorizados como um subtipo do gênero épico bíblico hollywoodiano, há justificativas para considerá-lo a matriz temática que definiu todo o restante da produção. Observa que “as escolhas dos diversos temas a serem filmados passaram pelo filtro da relevância que este material possui para o

cristianismo. Em outras palavras, o Velho Testamento sempre é utilizado para reforçar a ideia de que Jesus é o Messias ou o Cristo” (id., p. 119). Com este foco, assuntos e personagens bíblicos específicos foram escolhidos e convencionados para demonstrar o paralelismo e hierarquização em relação à Jesus ou sua chegada. Por exemplo, a estória de Moisés, que fornece diversas analogias para a construção evangélica da Vida de Cristo, o conhecido “paralelismo bíblico” pelos pesquisadores: “é uma forma não de mistificar ou falsificar a história, mas de comparar personagens e reforçar a importância de uma em relação à outra – é, sobretudo, um estilo literário” (id., p. 120). Além de Moisés, outras personagens bíblicas são relacionadas à Cristo, passíveis de produções cinematográficas “próprias”, como é o caso de Rei Davi, Jeremias e Daniel, José no Egito, etc¹⁹.

Tem-se, então, uma linha de força bastante clara que define a escolha dos assuntos a serem filmados. Todos eles nasceram no âmbito da Teologia, que acabou por dar sentido cristão a todo material contido na Bíblia. Estes assuntos e personagens eram, e são, temas constantes dos catecismos e da catequese dos diversos cultos cristãos. Este conjunto de dados e personagens é conhecido pelo nome de “História da Salvação”. São fatos, acontecimentos e ações que desembocam e se realizam na pessoa de Jesus, conforme a Teologia Cristã (VADICO, 2015, p. 121).

O percurso de análise de Vadico demonstra que os Filmes de Cristo parecem determinar as outras duas partes propostas por Babington e Evans (1993) – épicos do Velho Testamento e épicos Romanos/Cristãos. A constatação desta hierarquização se deve ao fato de que o pressuposto inicial de análise do pesquisador é conjunto de produções e a cultura religiosa da sociedade que produziu estes filmes e não a Bíblia (enquanto adaptação literária), isto é, a Teologia não foi seu ponto de partida, mas no qual chegou.

Os filmes de Cristo possuem sua própria história ao longo do desenvolvimento de mais de um século de Cinema, tendo suas próprias especificidades de produção, problemas próprios, relações complexas com os representantes de várias religiões e com seus espectadores – quer tenham ou não alguma crença religiosa – além de contar com uma importante bibliografia específica, que engloba trabalhos como o de Luiz Vadico (2005; 2009; 2015), Lloyd Baught (2000), William Telford (1997), Barnes Tatum (1997), Roy Kinnard e Davis (1992) etc. À vista disso, Vadico apresenta argumentos para que os filmes de Cristo possam ser considerados um gênero específico, visto que eles independem tematicamente das diversas outras produções. Logo, dedicaremos o próximo capítulo para apresentar as proposições do pesquisador e sua discussão dentro da área de pesquisa, com o

¹⁹ Para um maior aprofundamento acerca desta discussão, vide: VADICO (2015, p. 118-122).

objetivo de verificar a existência do gênero e posteriormente expandir suas discussões no âmbito sonoro.

2 FILMES DE CRISTO

2.1 O surgimento do gênero

São chamados genericamente por Filmes de Cristo uma infinidade de produções que têm como tema principal a vida de Jesus, ou referência a ela. Vadico traduz o termo *Jesus Film*, utilizado pela crítica especializada internacional, e descreve este gênero como filmes que contenham a estória de Jesus Cristo, total ou parcialmente, isto é, narram a vida e/ou paixão e morte de Jesus.

Jesus de Nazaré, ou Jesus Cristo, é uma figura que afetou decisivamente a história do mundo ocidental. Seguido por muitos como a própria encarnação de Deus, e vilipendiado por outros que declaram-se descrentes, sua figura dialoga inequivocamente com a nossa cultura e, muitas vezes, nossa sociedade tão absorvida por ela, dialoga com outras culturas, dizendo-se cristã. Dois milênios de civilização cristã moldaram a forma de se ver o mundo, a ética, os seres humanos e a arte. Isto para ficarmos apenas no que vem mais imediatamente à lembrança (VADICO, 2005, vol. I, p. 19).

Os Filmes de Cristo são muito populares desde 1896, introduzidos a partir das peças da paixão (*passion plays*) no princípio do cinema e podem ser contados entre as primeiras experiências de filmes narrativos produzidos, como veremos adiante.

A construção da imagem de Jesus Cristo preexiste ao cinema. Conhecemos as imagens sacras nas igrejas e nas artes em geral, além dos cartões postais vitorianos muito populares no século XIX. No entanto, as imagens projetadas desde o século XVII, com o advento da Lanterna Mágica²⁰, em 1640, pelo abade jesuíta Atanasius Kircher, já exibiam a Vida de Cristo. Segundo Charles Musser²¹, historiador especialista em Primeiro Cinema, no século XIX os slides eram utilizados pelos católicos e protestantes como um instrumento com fins didáticos e que contribuía para catequese, palestras, cultos etc. Muitos destes slides eram projetados ou pintados inspirados nas obras clássicas, contudo, já em meados do século XIX eram exibidas cenas de fotografias pintadas à mão, isto é, as fotografias exibiam personagens humanos, não mais desenhos ou pinturas. No entanto, ainda faltava o movimento que só o cinema poderia proporcionar. Vadico observa que esses slides já possuíam uma estrutura de

²⁰ Lanterna Mágica, ou epidascópio, é um instrumento ótico antecessor aos aparelhos de projeção modernos.

²¹ MUSSER, Charles. "Passions and The Passion Play", in: Francis Couvares, *Movie Censorship and American Culture*, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1995.

exibição que pode ser percebida como uma espécie de narrativa – em razão da Vida de Jesus ser conhecida, este fato contribuía muito no momento de compor uma narração.

Um dos fatores que colaboraram para a constituição do material pré-estabelecido sobre os momentos representados da vida Jesus eram as encenações da Peça da Paixão em rituais religiosos e comemorações litúrgicas (como o Natal, a Semana Santa etc.) desde o final do período Medieval na Europa. Segundo Vadico (2005, vol. I, p. 85), “nelas eram utilizados textos tradicionais, não exatamente evangélicos, mas baseados neles e as peças não eram encenadas à maneira do teatro burguês, mas ainda como o são até hoje, ao ar livre, e com os diversos cenários divididos em estações, à maneira medieval”.

Ainda neste contexto temporal iniciava-se nos Estados Unidos e na Inglaterra o pentecostalismo, uma vertente fundamentalista do protestantismo, que aceitava, mantinha e reivindicava a proibição veterano-testamentária das imagens. Enquanto as Peças da Paixão já eram o cotidiano da igreja Católica desde a Idade Média, na segunda metade do século XIX, os fundamentalistas lutavam para que elas não se realizassem em solo americano. E, ironicamente, foram exatamente as Peças da Paixão que vieram a dar início aos filmes de Cristo. Na verdade, após alguns embates com o cinema nascente, nem uma e nem outra instituição religiosa conseguiu combater o rápido efeito de popularização destas imagens (VADICO, 2009, p. 61).

No que concerne ao cinema, os filmes de Cristo são produções populares desde o Primeiro Cinema. Flávia Cesarino Costa designa este como:

[...] os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908. Traduzimos como *primeiro cinema* a expressão inglesa *early cinema*. Sabemos que *early cinema* muitas vezes se refere às duas primeiras décadas do cinema, em que se destacam um primeiro período não narrativo (1894 a 1908) [...], e um segundo período (1908 a 1915), de crescente narratividade. [...] Da mesma maneira, traduziremos *early films* por primeiros filmes. Não consideramos adequados os termos *cinema primitivo* ou *filmes primitivos*, utilizados, por exemplo, por Noel Burch. Do nosso ponto de vista, o termo *primitivo* permanece muito associado a uma visão determinista da história do cinema – que considera os primeiros filmes como pouco evoluídos dentro de uma escala ascendente de aperfeiçoamento da linguagem do cinema (COSTA, 2005, p. 34).

Embora Vadico (2005) compreenda o Primeiro Cinema da mesma forma que Costa, o pesquisador altera este limite temporal para adequá-lo ao seu objeto em razão do gênero Filmes de Cristo ter uma evolução ligeiramente diferente do restante do cinema. Os filmes de Cristo do primeiro cinema têm seu início em 1896 com os primeiros filmes de peça da Paixão; atinge seu clímax em 1913, com o filme *Da manjedoura à Cruz*, de Sidney Olcott; e finaliza-se em 1921, com a obra *A vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*, da Pathé. O próximo período só

se inicia em 1927, com a produção *O Rei dos Reis*, de Cecil B. DeMille, quando inauguraria-se uma narrativa totalmente cinematográfica²², após três décadas de características mais ou menos fixas destes filmes.

Logo após o “nascimento oficial” do cinema, os primeiros filmes de Cristo já apareciam através das peças da paixão: *A Paixão de Cristo*, conhecida por *A paixão de Lear*, 1896; *La Vie et La Passion de Jésus-Christ*, conhecida como a *Paixão de Lumière*, 1897; *A Paixão de Horitz*, 1897; *A Paixão de Oberammergau*, 1898; e *A Vida de Cristo*, conhecida por *A Paixão da Gaumont*, 1905.

A primeira, *A Paixão de Cristo* foi produzida na França, em 1896, por Kirchner (conhecido por Léar), para a editora católica *La Bonne Presse* e durava em torno de cinco minutos. Sua projeção era intercalada com cenas evangélicas feitas para a Lanterna Mágica, com cerca de cinquenta mil temas disponíveis (Vadico, 2005). Conforme consta em sua obra *História do cinema mundial*, Georges Sadoul (1983, p. 56) informa que “a Paixão de Lear foi representada por uns comediantes que interpretavam esse “mistério” na Feira dos inválidos. Desse filme perdido apenas sabemos que a camisola de algodão branco fazia pregas sobre o corpo de Cristo”²³. Vadico (2005, p. 87) ressalta a presença de uma instituição religiosa (católica) por trás da primeira encomenda de filme de paixão de Cristo, “o que de imeditado já dá alguma deixa do comportamento daquela instituição com relação ao cinema que estava surgindo” – embora o filme tenha sido interpretado por alunos (crianças) de um colégio chamado *San Nicola*, com um objetivo didático e educativo. A obra foi baseada no roteiro de Herman Basile, padre, diretor do Instituto e diretor artístico da obra. Lloyd Baught acrescenta que a peça foi filmada em um terreno desocupado na cidade de Paris e seus atores foram substituídos por crianças no último minuto (BAUGH, 1997, p. 8 apud VADICO, 2005, vol. I, p. 87).

La vie et la Passion de Jésus-Christ, conhecida como *A Paixão de Lumière*, é por muitos pesquisadores confundida com *A Paixão de Hortiz* em razão da dificuldade de

²² O pesquisador chama narrativa cinematográfica “uma narrativa que utiliza recursos desenvolvidos no e para o cinema, como p.ex. campo-contra-campo, câmera subjetiva, *travellings*, *closes*, etc., isso não significa entrar na discussão clássica sobre se o cinema é uma linguagem ou não, apenas verifico e percebo o que é característico do cinema, e o que nele surge para depois migrar para outras mídias” (VADICO, 2005, p. 83)

²³ Vadico ressalta que no decorrer de sua pesquisa observou que algumas traduções (portuguesas) do livro de Georges Sadoul se referem, nesta citação, ao termo “camisola”, enquanto outras utilizam “maiô”. O pesquisador acredita que o correto seria “maiô”, dado que em suas pesquisas obteve acesso às fotografias da produção de outra Paixão (Horitz) do primeiro cinema na qual atores utilizavam maiôs por baixo das vestimentas, com o objetivo de esconder a nudez dos corpos. Vadico acredita que esta informação não está apenas no âmbito da curiosidade, pois é um detalhe útil para os estudos cinematográficos, uma vez que não existem mais cópias do filme e todos os dados sobre ele serem relevantes. O termo “comediantes” também pode gerar certa confusão e pode ser substituído por “atores”. Devido a edição que tivemos acesso ser portuguesa, mantivemos a citação em sua tradução original referenciada nesta bibliografia, sendo necessário elucidar esta informação.

verificação das fontes filmográficas, logo, sendo conhecidas apenas por referências bibliográficas. Vadico se dedica a investigar e elucidar essa questão em sua tese *A imagem do ícone* e em seu artigo *Um filme ou dois? A Paixão de Cristo de Lumière*²⁴, e conclui que:

[...] não restam dúvidas de que se trata de dois filmes. O historiador Georges Sadoul equivocou-se ao tomar a *Paixão de Horitz* pelo filme dos Lumière, trata-se de filmes diferentes. Ambos bastante longos e ambos do mesmo ano de 1897. Difícil saber qual foi realizado em primeiro lugar. Pois até então a informação de Georges Sadoul deixava claro que o filme dos Lumière foi o primeiro longa-metragem da história do cinema. Vimos com as citações de Musser que a *Paixão de Horitz* era por sua vez bastante longa também. Mas, não vamos cair na tolice das primazias, importante é que fique claro que *A Paixão de Horitz* foi filmada por “Doc Freeman”, sob encomenda de Hurd e feita com capital Americano e que *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* foi feita sob encomenda dos Lumière para o encenador Georges Hatot, assistido por Bretteau, com produtor francês. No Brasil chegou apenas a produção francesa, pois Pascoal Segreto²⁵ era representante dos Lumière (VADICO, 2009, p. 170).

Desta forma, a *Paixão de Lumière* (França, 1897), tinha treze quadros e foi reconhecida por Sadoul como uma produção muito ruim: “esteticamente, o resultado era medíocre. As personagens perdiam-se em grandes cenários de tela pintada; a fotografia agravava-lhe duramente a convenção. Mas este filme de 250 metros, projetado em treze partes, durava cerca de um quarto de hora e foi uma verdadeira revelação” (SADOUL, 1983, p. 55), e o mais longo filme realizado pelos Lumière. Outro dado obtido eram os títulos de doze cenas que foram informados no anúncio da *Paixão dos Lumière* pela Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1900 (ARAÚJO, 1985, p. 125), das quais não constam nenhuma do Velho Testamento e de documentário sobre a cidade. Estas últimas já são encontradas nas informações sobre a *Paixão de Horitz* (Boémia, 1897), com cerca de trinta cenas sugeridas pelo historiador de cinema Charles Musser e expandida para quarenta e cinco por Lloyd Baugh.

Uma das razões pela qual a confusão entre as duas Paixões se instala é devido a *Paixão de Horitz* ter sido rodada através do “processo Lumière”, isto é, com equipamentos fornecidos pela organização Lumière. No entanto, o cinematógrafo já era uma tecnologia disponível e o empreendimento não tinha laços formais com a organização (Vadico, 2005). A *Paixão de Horitz* trata-se de uma produção americana, fotografada por um operador dos irmãos Lumière com o cinematógrafo, realmente feita em Horitz (Boémia).

²⁴ VADICO (2007; 2009, p. 161-170).

²⁵ Pascoal Segreto foi um empresário pioneiro do cinema no Brasil, proprietário do Salão Paris, no Rio de Janeiro no início do século XX.

Segundo Vadico (id., p. 104), as duas Paixões estavam, esteticamente, vinculadas à “escola de Lumière”, isto é, fotografados por uma câmera fixa, grande cuidado com o enquadramento e buscava-se também documentar o acontecimento. “Não havia preocupação com a dramatização – ou a narração em si mesma. Tendo em vista estes detalhes, é de se estranhar que Sadoul cobre qualquer outra postura estilística de um operador de câmera formado – ou recém-formado, pois estava-se em 1896” (*ibid.*).

Sadoul e Vadico concordam que, na verdade, *A Paixão de Horitz* não se tratava de um filme e nem eram anunciadas como tal, mas apresentadas como um conjunto de “fotografias vivas”, ou “vistas móveis”, com estética da fotografia.

[...] as "vistas em movimento" - como eram chamadas, inclusive no Brasil – eram precedidas pelos *Tableaux Vivants*, ou simplesmente Quadros Vivos, que eram reconstituições fotográficas encenadas de obras de arte famosas, só que com pessoas vivas. Estes *tableaux* eram bastante populares e eram utilizados quer seja em estereoscópios²⁶ quer seja em cartões postais (VADICO, 2005, vol. I, p. 104).

Vadico ressalta também que havia o envolvimento de religiosidade nestas apresentações, nas quais tocavam-se hinos sagrados em órgão, cantores de música clássica e sacra – às vezes com músicas originais para os eventos. “Mais do que aquilo que chamamos contemporaneamente de filme as pessoas compareciam a um evento, constituído de uma série de atrações, entre as quais a projeção das imagens era uma das mais importantes, enquanto vista como uma novidade” (id., p. 106).

Richard Hollaman, empresário e presidente do Eden Musée, em Nova York, tentou adquirir os direitos do filme *A Paixão de Horitz*, mas Hurd deu o contrato para Klaw e Erlanger. No entanto, o empresário e um associado decidiram tentar sua própria produção, a qual, com objetivos promocionais, diziam ser baseadas na produção de Horitz – que havia se tornado popular nos Estados Unidos devido aos conferencistas de viagem. Na peça, Frank Russel interpretou Jesus Cristo, primeiro ator profissional no cinema. Segundo Charles Musser (1994, p. 213) foi William Paley o responsável por fotografar as cenas no telhado do *Grand Central Palace* (Nova York) – com uma câmera que ele mesmo desenhou e construiu com o intuito de escapar das leis da patente. Foram necessárias seis semanas para gravar vinte e três cenas devido a cinematografia ser possível apenas em dias ensolarados e por poucas horas. A produção teve duração de aproximadamente dezenove minutos, filmada em trinta quadros por segundo. Conforme aponta Musser (*ibid.*), “as cenas resultantes, com suas

²⁶ O estereoscópio é o aparelho correspondente a nosso atual Projetor de Slides, projetava principalmente tiras fotográficas, e é ligeiramente parecido com a Lanterna Mágica, que tinha função mais ou menos semelhante. (VADICO, 2005, vol. I, p. 104).

locações esparsas e simples, composições frontais, evocaram a longa, poderosa tradição de pinturas religiosas”. Esta peça se tornou conhecida como *A Paixão de Oberammergau* e, segundo Vadico (2005, p.110), “tinha um apelo que ia muito além da audiência específica de cristãos evangélicos, seu apelo alcançava até mesmo frequentadores da mais refinada cultura popular”.

Conforme afirma Vadico (id., p.112), “apesar do surto inicial de cinema nos Estados Unidos, os grandes produtores durante o período do Primeiro Cinema eram os franceses, eles é que moldaram o formato dos primeiros Filmes de Cristo. [...] sem dúvida nenhuma a produção mais importante foi a da Pathé”, dirigida por Ferdinand Zecca. Isso em razão, principalmente, pelo fato de que estava vinculada a um esquema de montagem e distribuição completamente industrial. Isso possibilitou que chegasse a diversas partes do mundo, e seu sucesso de vendas (milhares de cópias) ocasionou um importante saldo para que a Pathé expandisse seus investimentos em outras produções, posteriormente levando-a a monopolizar o mercado internacional (na produção e na distribuição).

Podemos perceber que a Paixão da Pathé surgiu num instante de efervescência, onde se estabelecia uma indústria cinematográfica e que sua maior virtude foi ser produzida em altíssima escala e sofrer uma distribuição extremamente competitiva. Dessa forma ela adquiriu grande visibilidade, muito maior do que a americana *A Paixão de Oberammergau* (1898), que é reputada de alguma importância. Essa "visibilidade" é um dado marcante quando se pensa que os novos produtores irão ter, de certa forma, as imagens deste filme como referencial (VADICO, 2005, vol. I, p. 113).

Segundo Sadoul (1983, p. 82), *A Paixão da Pathé* começou a ser produzida em 1902, todavia só terminou em 1905 devido as “possibilidades” do estúdio. Isso ocasionou diversas confusões entre pesquisadores, pois muitos afirmam que a Pathé produziu três filmes de Cristo em um curto intervalo de tempo. Vadico explica que os “quadros” eram filmados separados uns dos outros, isto é, provavelmente eles já eram negociados antes de finalizados, “por isso encontra-se em vários catálogos a citação de cenas como se fossem ‘filmes inteiros’; quando na realidade apesar de serem completos em si mesmo, estes trechos constituiriam uma obra maior” (2005, p. 114), com uma estrutura de aproximadamente quarenta quadros. O filme foi reeditado algumas vezes, sendo em 1914 relançado com o título de *The Life of Our Saviour*, expandido com uma nova metragem e colorido à mão quadro a quadro, realçando suas imagens. Em 1921 foi lançada uma outra versão reeditada, *Behold the Man!*, “na qual a metragem colorizada de 1908 foi usada como contraponto bíblico a uma moderna (recém-fotografada) estória em preto e branco” (id., p. 115).

A Paixão da Pathé de 1907, marcou época pois iniciara o estilo que ficou sendo chamado de Filmes de Arte, que provocariam um forte ressurgimento do cinema na França. Inclusive com o surgimento da efêmera companhia Film D'Art, que buscava escritores para seus roteiristas, pintores para seus cenários, etc. Buscava-se aureolar o cinema de uma respeitabilidade social que até então ele não havia tido. Desejava-se alcançar os segmentos médios e altos da população que até então tinham visto o cinema como uma diversão própria para o povo. Apesar dos diversos títulos que este filme recebeu, a sua cópia de 1921 sobreviveu, e, como percebemos acima, o material original de 1907 - possivelmente materiais mais antigos - e 1914 continuam ali preservados. Este filme da Pathé foi utilizado por décadas nos cinemas brasileiros nas comemorações da Semana Santa. Por essa razão uma das suas cópias sobreviveu e me chegou as mãos em forma de vídeo (VADICO, 2005, vol. I, p. 116).

Quanto a estética dominante da *Paixão da Pathé*, Sadoul afirma que:

[...] é a mesma dos presépios de gesso vendidos em Paris ao pé de São Sulpício. A magia do cinema, contudo, transforma essas insípidas policromias e dá-lhes o encanto de um quadro primitivo. A realização não é desprovida de certa grandeza; a câmara descreve panorâmicas sobre os grandes cenários e mostra-os na sua totalidade. Na “Adoração dos Pastores” vê-se primeiro o presépio. Ao sinal dado por uma estrela surge em cima da palha uma criança – como um coelho que o prestigador ali fizesse aparecer. Depois a máquina faz uma desajeitada panorâmica sobre o cenário para descobrir o grupo de pastores. Em seguida, volta à Santa Família sem acompanhar os pastores, que pra lá se dirigem. Por imperfeita que seja esta realização, Zecca não deixa de utilizar os movimentos de câmara e, por isso, ultrapassa Méliès, fiel ao teatro e a trucagens (SADOUL, 1983, p. 82-83).

Outra relevância deste filme foi o passo que deu em direção a um método narrativo puramente cinematográfico, pois alguns de seus quadros constituem uma sequência – incluindo a montagem paralela – e sai da estrutura das paixões entendidas até então. Vadico (2005, p. 123) relembra que “os processos como a montagem de planos diferentes para mostrar a mesma cena, não foram utilizados nas primeiras filmagens de peças da paixão”. Pode-se observar, de certa forma, a busca da produção em se aproximar de uma narrativa tipicamente cinematográfica, que já estava se firmando nos anos vinte. O pesquisador ressalta ainda a relevância da obra quanto à inclusão de material fictício, abrindo novas possibilidades para o gênero que estava surgindo.

Em um momento extremamente propício do cinema em desenvolvimento surge uma nova produção do gênero, *A Vida de Cristo*, conhecida por *A Paixão da Gaumont*, em 1906. Vadico afirma que esta Paixão não é entre todas a mais importante, no entanto, ela interessa no que tange à instauração de um novo estilo ao gênero. Outro aspecto relevante quanto à lembrança dessa obra é a reparação de uma injustiça histórica, como reconhece Vadico. Sadoul (op. cit., p. 90), afirma que a direção deste filme foi de Victorin Jasset, enquanto, na verdade, foi dirigido por Alice Guy, secretária de Léon Gaumont. Vadico afirma que todos os

filmes produzidos pela Gaumont até 1905 podem ser atribuídos a Alice Guy, salvo algumas exceções em 1904 e 1905. Victorin Jasset foi escolhido para ser assistente da realizadora, como chefe de figuração, meio-assistente, meio-gerente.

Vadico estabelece a correlação entre as Paixões da Pathé e da Gaumont. Como Zecca estava na Gaumont, ao lado de Alice Guy quando ela realizou *A Vida de Cristo*, a diretora, para opor a nova produção à conhecida obra da Pathé – com estética dos presépios de São Sulpício – buscou suas referências nas ilustrações de James Tissot, isto é, “ela buscou compor a cena de uma forma mais realista, quer fosse no cenário, quer fosse no figurino, pois era exatamente isso que desejava Tissot” (VADICO, 2005, vol. I, p. 130) – embora seja claro que as paisagens que Tissot visitou não eram da Palestina dos tempos de Jesus Cristo, pois “dezenove séculos separavam a paisagem sócio-histórico e geográfica de um e de outro tempo” (id., p. 131).²⁷

Conforme explica o pesquisador, tanto para a Igreja Católica quanto para os fundamentalistas protestantes, nos primeiros filmes de Cristo havia a necessidade de deixar claro para o público que aquilo que era visto se tratava de uma representação de Jesus, e não o próprio. Para isso, as encenações não eram realistas e a interpretação de Jesus era mostrada com certa distância para que não se evidenciasse o ator.

Mesmo quando o cinema já havia dado os passos técnicos na direção do close, e quando há havia sido pensada a câmera subjetiva, e quando já havia personagens psicologizados no cinema, Jesus Cristo ainda continuava a ser representado de forma patética e visualmente distante, sempre em plano geral. Além do mais, o formato de quadros distintos no qual esses filmes eram produzidos, permitia que o exibidor tivesse uma participação ativa e efetiva em sua exibição e de certa forma de “recriação”, o que era conveniente para os religiosos em geral (VADICO, 2009, p. 63).

Segundo Vadico (2009), cerca de trinta e nove filmes sobre a vida, paixão e morte de Jesus Cristo foram rodados até a primeira metade da década de 1920. Como visto anteriormente, com o uso da lanterna mágica nas pregações e palestras de padres e congressistas já eram projetadas cenas piedosas da Vida e Paixão de Jesus Cristo. Com a expansão dos filmes de Cristo no primeiro cinema, estas imagens foram se multiplicando e criando um padrão de imagens habitualmente representadas sobre a vida e paixão de Cristo naquela época. É importante ressaltar que estes filmes não constituíam em seu conjunto uma

²⁷ Para um maior aprofundamento sobre as peças da paixão e os filmes de Cristo no primeiro cinema, vide: VADICO, Luiz. *Primeiro Cinema: a origem da construção de uma narrativa para os filmes de Cristo*. In: *A imagem do ícone – Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo*. 2005.

narração propriamente dita. Isto é, eles não contavam a estória de Jesus, eles eram ilustrações sobre ela e possuíam em seu interior a sua própria narratividade. Cada cena encerrava em si mesma, assim como eram pensados os quadros da Idade Média.

Vadico se propôs a investigar este repertório de imagens que deram origem aos filmes de Cristo e aos materiais fictícios que foram se criando através do desenvolvimento do cinema. Ele observa que os primeiros filmes têm uma importância fundamental para o estudo da construção da imagem de Cristo no cinema, pois eles que determinaram, em um primeiro momento, essa imagem de Jesus e é com ela que as produções das décadas seguintes irão dialogar. Este convencional modelo iria predominar por um longo tempo, sobretudo devido à religião católica e suas celebrações litúrgicas, como natal e semana santa, dado que estas produções eram exaustivamente exibidas durante estes períodos do ano em diversos países. Com o objetivo de atender a este evento, os produtores e os exibidores reprisaram durante anos os mesmos filmes (ou suas versões melhoradas), ao invés de investirem e buscarem grandes novidades.

Ao se estudar a construção da imagem de Jesus é importante tentar refletir sobre quais percepções teológicas estavam envolvidas, pois não se trata apenas da imagem visual, mas daquilo que a compõe. Que Jesus é representado? Ou seja, qual teologia esta por trás das escolhas dos momentos da vida de Cristo a serem mostrados? Pensar as cenas escolhidas para estes primeiros filmes torna-se importante então, pois elas constituem, de certa forma, a mensagem; uma mensagem que foi exaustivamente repetida, até que em outros momentos da estória cinematográfica ela pudesse ser convenientemente alterada e revista (VADICO, 2005, vol. I, p. 131).

Os textos evangélicos (canônicos ou apócrifos) e alguns romances sempre foram colocados como as fontes das escolhas acerca de quais momentos da vida de Jesus seriam mostrados; entretanto Vadico estabelece algumas fontes a mais, sobretudo no que tange a este período inicial do gênero. Segundo o historiador, a igreja católica, em seus vários séculos de história, já havia estabelecido os momentos mais importantes (e menos importantes) da trajetória de Jesus Cristo, e havia convencionalizado-os em imagens (ou blocos de imagens). Durante centenas de anos fixando e valorizando determinadas imagens à outras, observa-se a criação de um repertório coletivo daquilo que devia ser visto e considerado mais importante. De acordo com o pesquisador, essas cenas são relativas às devoções da “Via Crucis” e a oração do “Rosário”. “As imagens da ‘Via Crucis’ podem ser vistas em todas as igrejas e lá estão desde o fim do período Medieval. A oração do ‘Rosário’ foi criada para que os fiéis meditassem sobre alguns “mistérios da fé” e estes mistérios da fé são lembrados convenientemente em imagens” (id., p. 132). Essas imagens selecionadas pela igreja, ao

mesmo passo em que temos como referência diversas fontes dos evangelhos e outros textos, se tornaram aquilo que seria visto nos primeiros filmes de Cristo.

A Via Sacra é uma celebração comum nas comunidades cristãs e essa devoção já era realizada por São Francisco de Assis e seus seguidores no séc. XIII. Ela constitui a ação dos cristãos de visitarem os lugares onde Cristo viveu e suas fases da vida, pondo em evidência os lugares sagrados e santificados pela presença de Jesus nos dias da Paixão, Morte e Ressurreição. Porém só nos séculos XIII e XIV foi se afirmando esta devoção cristã. Foram os Franciscanos que introduziram nas igrejas os quadros da Via Sacra, onde podem ser vistos até hoje ornamentando as igrejas. “A grande característica deste exercício da Via Sacra é parar e fixar a atenção em certos momentos e fatos vividos por Cristo na sua Paixão. Nisso consistem as chamadas *estações*. A base de quase todos estes *passos* ou *estações* encontra-se nos textos evangélicos” (id., p. 133). O pesquisador ressalta que também “há alguns passos provenientes de narrações populares ou de escritos apócrifos, como é o caso da Verônica²⁸, que limpa o rosto de Jesus, ou o número das quedas do Senhor sob o peso da cruz, etc.” (ibid.).

O número dessas *estações* foi mudando conforme as diferentes épocas da história, países e regiões, e só no século XVIII os papas Clemente XII e Bento XIV oficializaram e determinaram o número de 14 estações:

Os 14 quadros representam respectivamente: 1. Jesus em agonia no Horto das Oliveiras; 2. Jesus, atraído por Judas, e preso; 3. Jesus é condenado pelo Sinédrio; 4. Jesus é renegado por Pedro; 5. Jesus é julgado por Pilatos; 6. Jesus é flagelado e coroado de espinhos; 7. Jesus recebe a Cruz aos ombros; 8. A Verônica enxuga a face de Cristo; 9. Jesus é ajudado por Simão de Cirene a levar a Cruz; 10. Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 11. Jesus é crucificado; 12. Jesus promete o seu Reino ao bom ladrão; 13. Jesus na Cruz, a Mãe e o Discípulo; 14. Jesus morre na Cruz. É importante notar que a ordem e a numeração encontram-se nos próprios quadros; eles possuem, e sempre possuíram, no alto os algarismos romanos (VADICO, 2005, vol. I, p. 134).

²⁸ A famosa imagem que faz parte do repertório popular, habitualmente representa “Verônica”, uma mulher que enxuga a face de Jesus durante a Via Sacra, e a imagem do rosto de Cristo fica impressa no véu. Segundo Vadico, um texto de muita popularidade na Idade Média contava a história de que o imperador Romano Tibério estava muito doente e quando ficou sabendo da existência de Jesus (um médico hebreu), enviou Volusiano para buscá-lo, no entanto, quando este chegou lá, soube da crucificação de Jesus e que Verônica possuía sua imagem impressa no véu; convenceu-a a ir para Roma, e ela acabou por contribuir com a cura de Tibério, que apenas teria olhado para a “Sagrada Face”. No entanto, o pesquisador afirma que essa mulher não é citada em nenhum dos textos canônicos da Igreja Católica, ou pelos protestantes. “Muitos críticos questionaram até mesmo o nome “Verônica”, que parece ser uma deformação léxica do grego e do latim para “vera icona” (“ícone verdadeiro” ou “imagem autêntica”), usado na Idade Média para as diversas imagens milagrosas de Cristo. Havia documentos já no séc. IV que falavam da existência do véu, mas só na Idade Média ele foi estritamente ligado à Paixão de Jesus Cristo. Na ocasião do primeiro Ano Santo, em 1300, o Vaticano exibiu publicamente urn artefato dizendo ser ele o Véu de Verônica e ele se tornou uma das “*Mirabilia Urbis*” (Maravilhas da Cidade) para os peregrinos que visitavam Roma.” (2005, p. 145).

Em alguns lugares, a Via Sacra se iniciava com a referência ao Cenáculo²⁹ e à Eucaristia (Santa Ceia) e terminava com a Ascensão de Jesus Cristo. No entanto, frequentemente a caminhada espiritual de Jesus desenvolvia-se entre o pretório de Pilatos e o Calvário, como se celebra habitualmente.

Assim como a Via Crucis, as imagens relativas ao Rosário são de origem medieval. Rosário, “derivado do latim medieval, significa jardim de rosas, buque de rosas, grinalda de rosas. No Rosário as rosas são "místicas", isto é, metafóricas ou espirituais, pois são orações que são oferecidas a Nossa Senhora todas as vezes que se lhe dirige a conhecida saudação: "Ave, Maria..." (id., p. 135). Esse costume existe desde o século VIII e consiste na celebração dos diferentes “mistérios” da vida de Cristo através da oração de dezenas de Ave-Marias. O rosário (150 Ave-Marias) é dividido em três partes, chamadas de Terço (50 contas cada); em cada um são contemplados cinco mistérios, compostos por várias cenas:

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

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

Mistérios Gloriosos (Terceiro Terço- quartas, sábados e domingos): 1. A Ressurreição de Jesus Cristo; 2. A Ascensão de Jesus Cristo ao Céu; 3. A Vinda do Espírito Santo sobre a Virgem Santíssima e os Apóstolos (Pentecostes); 4. Gloriosa Assunção da Virgem Maria ao Céu; 5. Coroação da Virgem Maria como Rainha do Céu e da Terra (VADICO, 2005, vol. I, p. 135).

É possível então observar que na tradição popular católica já havia um repertório de imagens consolidado e conhecido. De acordo com Vadico, se fundirmos a devoção da Via Sacra com os Mistérios do Rosário, é possível reconhecer uma ordem narrativa da Vida de Jesus e, ao completar os mistérios dolorosos com as imagens da Via Crucis, podemos ampliar a quantidade de imagens, sendo assim, teremos a tradicional história de Jesus completa.

No que toca às nossas necessidades aqui, ou seja, as partes relativas ao nascimento e à morte, pois as filmagens iniciais preocupavam-se apenas com a Paixão de Cristo, utilizaremos para comparação apenas o primeiro e terceiro blocos. As cenas são: A Anunciação; o recenseamento em Belém; A Partida para Belém; o estábulo, A estrela Misteriosa (os pastores); a Jornada em Direção à Estrela (Reis magos); "o Nascimento do Menino Jesus"; A Adoração dos Reis Magos; A Matança dos

²⁹ Ambiente, cômodo em que era servida a ceia.

Inocentes (Fuga para o Egito); A Santa Família em Nazaré; "Jesus Entre os Doutores"; o terceiro bloco: "O Beijo de Judas"; Jesus em Presença de Caifás; Pedro Renega o Mestre; Jesus Diante Pilatos; A Flagelação; o Caminho do Calvário (as quedas, o Cireneu, Verônica e a crucificação); Agonia e Morte de Jesus; Descimento e Sepultamento. O quarto Bloco possui apenas: A Glória Divina de Jesus Manifestada na sua Ressurreição e A Ascensão". Não somente ocorre coincidência de várias dessas imagens entre as da Via Sacra, as do Rosário, e das Paixões, mas também ocorre coincidência na linearidade criada, os quadros sucedem-se um ao outro, sempre na mesma ordem (VADICO, 2005, vol. I, p. 135-136).

A Teologia contida nestes primeiros filmes de Cristo é um tipo muito incentivado pela Igreja Católica ao longo dos séculos, que priorizou a “Salvação” em detrimento da “mensagem” de Jesus. Isto acabou criando uma imagem cristológica, através da ideia de que Cristo era o “servo sofredor”, ou “cordeiro de Deus”, que veio ao mundo para redimir a humanidade. Em razão disso, em escala de menor relevância neste contexto, muitas vezes são ignorados os aspectos da chamada Vida Pública de Jesus. Vadico relembra que no “período do Primeiro Cinema as cenas dos Milagres de Jesus eram vendidas separadamente dos outros blocos de imagens, podendo o comprador adquirir livremente as de sua preferência” (op. cit., p. 140). Esta imagem de Jesus, como é mais conhecida, prevaleceu no cinema ao longo do período entre 1897 e 1935 – após os filmes de peças da paixão se manteve nos filmes narrativos, como *O Rei dos Reis* (Cecil B. DeMille, 1927) e *Gólgota* (Julien Duvivier, 1935).

Este levantamento realizado pelo pesquisador sobre o conjunto de imagens que constituem uma narrativa dos filmes de Cristo no primeiro cinema permite que, junto com informações de outros pesquisadores, se possa restabelecer “um formato” para as filmagens desaparecidas. Em consequência, este recurso é de grande utilidade para que seja observado o que “sobreviveu” destes primeiros filmes em outras produções realizadas dentro da história do Cinema. Essas escolhas de cenas e seu agrupamento “constituem uma percepção Cristológica, uma escolha consciente ou inconsciente de como se representa a figura de Jesus Cristo. E, essa imagem Cristológica, também permite observar a representação coletiva daquele momento histórico sobre Jesus Cristo” (2005, p. 146).

No entanto, estes primeiros filmes que estiveram vinculados ao desenvolvimento do Primeiro Cinema começaram, de certa forma, a atrapalhar seus próximos passos.

2.2 Censura e impactos estéticos

Como vimos, a história da produção religiosa midiática se confunde com a própria história do Cinema. Diante deste novo e poderoso meio de comunicação surgiu a necessidade de as instituições religiosas produzirem filmes e verificarem a qualidade moral daqueles que

vinham surgindo, que seriam consumidos por seus fiéis e por toda a sociedade. As primeiras projeções eram realizadas em estabelecimentos voltados para o entretenimento popular (*vaudevilles* e, posteriormente, nos *nickelodeons*). A moral da época não aprovava a mixórdia de gêneros e classes sociais em locais escuros, pois se pensava que lá ocorriam condutas de moral duvidosa. Em razão disso, as primeiras produtoras passaram a olhar com maior atenção as necessidades de um novo público, investindo em melhores instalações (salas de cinema), filmes com um maior conteúdo narrativo, moralmente adequado e com melhor qualidade de produção, o que significaria um maior retorno econômico.

De acordo com Bernardini, a posição da Igreja e das organizações católicas italianas em torno do Cinema, relativamente aos anos do seu surgimento e desenvolvimento como espetáculo popular, se caracterizou, geralmente, por uma atitude positiva, fundada sobre a consciência daquilo que se acreditava ser as suas possibilidades educativas, pedagógicas e informativas – coisas que pareciam ser inerentes ao novo meio de expressão (Gaudreault; Gunning, 1992, p. 03) [...] Não é por acaso que as histórias da bíblia e da vida de Cristo foram os primeiros assuntos que impulsionaram os *filmmakers*, antes mesmo do início do novo século, a passar da realização de filmes de um só plano a filmes mais longos e detalhados (VADICO, 2015, p. 43).

O surgimento do cinema narrativo e comercial não diminuiu o interesse da igreja pelo cinema, pelo contrário. Buscaram contribuir oferecendo produtos de valor moral adequados ao público, se contrapondo a um determinado tipo de Cinema (com assuntos considerados grosseiros e licenciosos). Com a intenção de se defrontar com esse tipo de produção, surgiram as Ligas da Moral, iniciativas particulares que partiram da sociedade e que não estavam vinculadas necessariamente à alguma confissão religiosa, mas sentiam-se preocupadas com a preservação da moral e dos bons costumes. Segundo Vadico, “seus militantes eram laicos, bem pensantes, normalmente intelectuais, e seu primeiro foco foi o combate à pornografia. Elas eram mais fortes no norte da Itália e seu período de maior radicalismo pode ser verificado entre os anos de 1906 e 1910” (id., p. 45). Estas ligas realizavam alguns controles em relação aos materiais distribuídos, conteúdos dos filmes, suas exibições etc., e incentivavam a produção de filmes com assuntos piedosos. A quantidade de salas que estavam sob controle de organizações católicas era tão grande que levou os produtores a se adequarem àquela realidade de mercado, com uma maior produção de filmes edificantes. Para Bernadini, a Igreja “teve a capacidade de tirar proveito de uma forma positiva, mais do que procurar reprimir as suas manifestações” (GAUGREAUULT; GUNNING, 1992, p. 10 apud VADICO, 2015, p. 47).

Estas ações dos religiosos italianos no começo do Cinema influenciaram esta mesma atitude da sociedade em outros países, como a Grã-Bretanha e os Estados Unidos. No entanto foi a Grã-Bretanha quem iniciou uma elaboração mais segura de um código de regulamentação do que poderia ser mostrado nos filmes. Sua influência foi eminente em relação às produções nacionais e internacionais em razão de seu poder político e econômico. O *The British Board of Film Censors* (BBFC)³⁰, foi criado em 1912 na Inglaterra como um órgão independente encarregado de censura às produções e foi estabelecido pela própria indústria dos filmes, em razão das autoridades locais já buscarem impor os seus próprios sensores e elaborar as suas próprias regras; as quais seriam organizadas e uniformizadas pelo órgão britânico. O objetivo era criar uma corporação que julgasse os filmes e fizesse esses julgamentos serem aceitáveis nacionalmente. Em 1916 T. P. O'Connor foi escolhido presidente da BBFC e resumiu o *Board Policy* em uma lista de quarenta e três itens, para que a comunidade estabelecesse critérios para vigiar as produções. Dentre as várias imposições apenas duas interessam diretamente ao campo do filme religioso: uma responsável por verificar a representação adequada de cerimônias e rituais religiosos; e outra que vetava qualquer materialização da figura convencional de Jesus Cristo.

Como a Grã-Bretanha tomou a frente na regulamentação da censura Cinematográfica, ela foi prontamente imitada por suas colônias e possessões, além dos Estados que faziam parte da comunidade Britânica internacional. As consequências disso não poderiam ser piores para Hollywood. A Grã-Bretanha, que impusera várias restrições ao seu mercado, estabelecendo cotas para os filmes que viessem do exterior, desejando proteger a sua própria produção interna, deixou uma cota livre de 30% para os filmes estrangeiros americanos; o que não era pouco. Essa porcentagem somada à grande área de influência da Grã-Bretanha, significava 50% de todo o mercado cinematográfico externo dos americanos. Não era tanto a cota de 30% dos ingleses que interessava, quanto um mercado gigantesco que estava sob a égide Britânica (VADICO, 2015, p. 50).

Nos Estados Unidos, os produtores americanos seguiram um pouco o modelo britânico e buscaram fazer uma autocensura, pretendendo evitar dificuldades com os diferentes grupos sociais. Neste contexto, Will Hays, um importante representante da Igreja Presbiteriana do Estado de Indiana e proeminente político do Partido Republicano, tornou-se presidente da *Motions Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), cuja função era ajudar a indústria cinematográfica a se autorregular. Hays foi um dos primeiros a atuar em favor da formalização de uma política de censura contra Hollywood, através de sua lista *Don't and Be Careful*, em 1921 (ALCÂNTARA apud VADICO, 2010, p. 205). Como este tipo de atitude

³⁰ Site oficial do *The British Board of Film Censors*: <https://bbfc.co.uk/>. Acesso: 22/ago/2019.

violava a ideia de democracia da Constituição dos Estados Unidos, Hays não tinha apoio oficial do Estado, no entanto, contou com a ajuda de Martin Quigley, um representante católico que se identificava com as medidas. Em 1930, Hays e Quigley apresentaram um código moral elaborado com a ajuda de Freis e Jesuítas, o qual teve apoio imediato do público e passou a ser adotado por toda a indústria cinematográfica: o *Production Code*.

Em julho de 1934, a MPPDA criou a *Production Code Administration* (PCA), baseada no Código de Will Hays, e colocou como administrador Joseph I. Breen. A partir de então, cada filme produzido pela MPPDA, teria de ser submetido à supervisão deste código. O filme que estivesse de acordo com os padrões morais seria aprovado pelo *Code Seal of Approval*. Por outro lado, filmes recusados pelo *Seal* teriam automaticamente recusados os direitos de distribuição pelos membros da MPPDA. Se qualquer membro da MPPDA não obedecesse, pagaria uma multa de 25 mil dólares. O código foi administrado por Breen até 1954 (VADICO, 2010, p. 207).

Embora as instituições religiosas tenham se imposto em cuidado aos seus “assuntos” e privilegiado a vigilância dos filmes – e por consequência a censura – deve-se reconhecer seus benefícios à produção Cinematográfica. Iniciaram uma série de práticas e foram responsáveis pela criação de salas de projeção, melhores estruturas, divulgação de filmes, organização de cineclubes, boletins informativos, criação de revistas, além de prêmios que incentivavam ainda mais a produção e o surgimento de novos artistas cinematográficos. Essas instituições (MPPAD; CCC³¹; CCR³²) publicavam revistas sobre cinema, ou enviavam listas de filmes recomendados e comentados aos principais jornais da época e tinham uma grande influência sobre os leitores.

Estas instituições estão entre as primeiras a manterem periódicos sobre o novo campo, em sua maioria não para a “demonização” dele, mas criando uma elaborada crítica cinematográfica que não discutiria apenas questões relacionadas ao tema, mas também comentários acerca da relevância estética das produções que surgiam.

[...] o respaldo dado pela formação da Legião da Decência nos Estados Unidos, e seu efetivo sucesso, permitiu a elaboração de uma encíclica versando apenas sobre o cinema: a encíclica *Vigilanti Cura*, publicada em 29 de junho de 1936³³. A tônica

³¹ *Comité Catholic du Cinématographe*, criado em 1927 na França pela ação católica, sob a presidência de Chanoine Reymond.

³² A CCC se transformou em 1934 na CCR: *Centrale Catholic du Cinéma et de la Radio*, órgão reconhecido por cardeais e arcebispos católicos.

³³ Carta Encíclica *Vigilanti Cura* (Papa Pio XI, 29 de junho de 1936), disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html. Acesso: 23/ago/2019.

Anos depois a Igreja Católica se manifestou novamente através da Carta Encíclica *Miranda Prorsus* (Papa Pio XII, 8 de setembro de 1957), acerca do cinema, rádio e televisão, reafirmando sua posição e, desta vez, apelando

geral do documento é de benevolência. Percebe-se o efetivo cuidado da Igreja para com a “indecência”, no entanto, a maior parte da encíclica se desenvolve no sentido de incentivar a produção cinematográfica de boa qualidade. Aqui, qualidade moral e também estética. É um dos textos que, se não dão partida efetivamente, ratificam a manutenção e o surgimento de salas de projeção e cineclubes católicos (VADICO, 2010, p. 208).

Esses controles da censura não teriam impacto apenas no que tange à liberdade de expressão dos produtores e diretores, mas iriam afetar diretamente a estética e a narrativa dessas produções. Segundo Vadico (id., p. 211), “para se adequarem a essas normas, os produtores e diretores precisaram encontrar soluções formais que pudessem ainda expressar o que eles desejavam, sem, no entanto, ferir aquelas regras”. À vista disso, a imagem de Cristo sofreu várias restrições nos filmes americanos e franceses. O último filme de Cristo a ser visto sem cortes na Inglaterra foi *Da manjedoura à Cruz* (Sidney Olcott, 1912), embora as restrições britânicas não fossem totais, isto é, apenas atingiam as cenas que violassem sua regulamentação. Além deste contexto afetar a qualidade das produções, permitiu que surgisse um estilo de filmes, o qual Vadico (2009) denominou “filmes de ausência” de Cristo. “Nestes filmes Jesus só aparece em plano geral, em meio a alguma multidão, praticamente invisível, ou a câmera mostra apenas partes de seu corpo, ele de costas, sua mão abençoando, alguma pessoa na sua frente etc.” (id., p. 64).

A Grã-Bretanha banuiu por três décadas a imagem de Jesus Cristo da tela do cinema, entretanto, com o passar dos anos, o Reino Unido foi perdendo gradualmente sua influência devido as mudanças relativas às duas Grandes Guerras no equilíbrio político e econômico mundial. Nos EUA, em 1952 as mudanças já eram previstas, quando “a Suprema Corte dos Estados Unidos, em decisão que envolvia o diretor italiano Roberto Rossellini, quanto à exibição do filme *O Milagre*, estendeu o primeiro parágrafo da Constituição dando liberdade de expressão para as produções cinematográficas” (VADICO, 2015, p. 63). A grande influência das diversas confissões religiosas decrescia no passar das décadas, sobretudo devido ao impacto direto das transformações sociais e culturais da década de 1960:

[...] em 1957, Eric Johnston, o presidente da MPAA, e, por sua vez, sucessor de Will Hays, anunciou revisões no Código que passou, assim, a permitir um tratamento mais variado do assunto de materiais adultos. Evidentemente que aquelas decisões não se tratavam de pura disputa dentro da indústria do filme. O Código Hays já possuía em torno de três décadas de vigor nessa época e o mundo há havia passado pela Segunda Guerra Mundial, pelo holocausto dos judeus, estava decisivamente na Guerra Fria e encontrava-se mergulhado em meio ao

questionamento dos valores tradicionais. A mentalidade das pessoas aos poucos se transformara, saíra do otimismo americano anterior à Guerra para o pessimismo existencialista do pós-guerra. As produções europeias traziam essas transformações muito mais marcadas em seus filmes do que as americanas, tratando-se de uma opção mais séria e interessante para o público (VADICO, 2015, p. 64).

Em 1968 a MPAA reorganizou o Código de Produção com um sistema de classificação por idade e nível de sensibilidade, mas sem julgamento moral. Vadico afirma que, embora todas as polêmicas envolvidas com os filmes de Cristo que iriam surgir a partir da década de 1960, as manifestações dos religiosos nunca conseguiram impedir a estreia de um filme, ou fazê-lo mudar em essência sua mensagem. Todos estrearam e foram vistos, apesar de alguns terem sido alterados com alguns pequenos cortes pela pressão da crítica religiosa. Não podemos ignorar o importante diálogo desta produção midiática com a sociedade, pois o produto final é também resultado dessas lutas. E este diálogo não se refere somente ao passado, mas se mantém ainda hoje e, possivelmente, continuará existindo futuramente.

Visto este breve panorama sobre os primeiros filmes do gênero e sua relação com a sociedade e a religião, é possível notar os impactos estéticos que ocorreram nestes filmes durante pouco mais de meio século de sua história.³⁴

2.3 A representação de Cristo no cinema

Muitos pesquisadores estranham o fato de a produção cinematográfica do gênero ter tido uma lacuna de aproximadamente três décadas na história do cinema. As últimas produções realizadas naquela época foram *O Rei dos Reis* (Cecil B. DeMille, 1927) e *Gólgota* (Julien Duvivier, 1935)³⁵, e o retorno do gênero ocorreu nas grandes telas com *Rei dos Reis*, de Nicholas Ray, em 1961³⁶. Este hiato é muitas vezes explicado pelo contexto histórico e social no qual se localizava, como vimos anteriormente. Especificamente no que tange ao pano de fundo temporal dos Estados Unidos, foi um período marcado por grande progresso econômico: “os Estados Unidos, que se caracterizava por um acentuado isolacionismo político no período anterior às duas grandes guerras, agora volta-se para o mundo. Ele surge como a grande potência hegemônica mundial depois dos acordos que selaram a última

³⁴ Para um maior aprofundamento histórico entre a relação cinema, religião e sociedade, vide: VADICO (2015, p. 41-95; 2010).

³⁵ O filme *Gólgota* é muitas vezes esquecido por alguns pesquisadores, pois nem todos o consideram uma produção relevante ao gênero. Em razão disso, muitas fontes informam que o último filme de Cristo realizado antes de 1961 foi a obra de DeMille, em 1927 – isto é, um hiato de trinta e quatro anos.

³⁶ Apesar de seus títulos serem semelhantes, o filme de 1961 não é um *remake* do filme de 1927.

Guerra” (VADICO, 2015, p. 154). A polarização mundial ocasionada pela Guerra-Fria na década de 1950 e seu embate entre capitalismo e comunismo caracterizavam parte da cultura norte-americana na época. No que tange à relação entre o Estado e a Igreja Católica, Vadico explica:

A vigilância doméstica institucional se estabeleceu nos Estados Unidos, indo, muitas vezes, contra a sua tradição democrática. De forma bastante natural, as instituições religiosas apoiaram o governo e a ideologia americana, principalmente porque, não se pode deixar isto esquecido, o comunismo caracterizava-se por ser ateu, antirreligioso e por questionar os valores “pequenos burgueses” como a família nuclear. Apesar da Igreja Católica possuir, em fins do século XIX, uma atitude pró-surgimento de um socialismo cristão, não desejava de forma alguma aliar-se ao comunismo e às suas ideias, pois achava-se em flagrante contradição com elas. O mesmo pode ser dito com relação às diferentes confissões protestantes. Para eles, o comunismo significava a desagregação dos valores tradicionais e, conseqüentemente, do cristianismo, logo, precisava ser combatido, ou, ao menos, isso significaria apoiar atitudes de repressão que partissem do governo ou da sociedade (VADICO, 2015, p. 155).

O surgimento do Marcatismo fez do cinema Hollywoodiano uma de suas grandes vítimas, proibindo o trabalho de alguns diretores, roteiristas, produtores e atores “suspeitos de comunismo”. Portanto, o cinema da década de 1950 foi muito marcado por essa atmosfera política de vigilância. Diversos criadores e atores se afastaram, enquanto outros preferiram ser cautelosos, participando de produções midiáticas que os vinculasse com alguma instituição religiosa. Neste contexto, o cinema de Hollywood evita se comprometer com debates políticos e passa a promover e estimular produções de temas históricos, entre eles, uma impressionante produção de filmes religiosos, ou ligados a seus temas – por exemplo, *Maria Magdalena* (Miguel Torres, 1946); *Wich Will You Have?* (Donald Taylor, 1949); *Quo Vadis?* (Mervyn Leroy, 1950); *I Beheld His Glory* (Robert Wilson, 1952); *Salomé* (William Dieterle, 1953), entre outros. Contudo, além da grande produção de épicos bíblicos no cinema hollywoodiano neste período, Vadico observa um fator extremamente importante ao se analisar este hiato entre produções de Filmes de Cristo no cinema: o surgimento da televisão.³⁷

Como visto, o contexto vivido nos Estados Unidos propiciou as produções confessionais, e estas passaram a se utilizar do novo veículo midiático. Alguns pesquisadores que não determinaram as produções confessionais como critério de escolha para suas análises audiovisuais não se atentaram a esta importante observação feita por Vadico, que, além de explicar a lacuna refletida no cinema, elucida também as questões acerca da exploração da imagem de Cristo ter sofrido conseqüências, e terem sido exploradas de forma vaga mesmo após as restrições britânicas terem caído depois da Segunda Guerra. “Mantêm-se até hoje a

³⁷ O surgimento da televisão como entretenimento público se deu em 1938 e na década de 1950 já estava completamente estabelecida.

ideia de que isto se devia ao respeito ou à proibição britânica, no entanto, isto não pode ser verdade, uma vez que nas séries televisivas Jesus aparece normalmente em primeiro plano frontal” (VADICO, 2015, p. 153).

A linguagem televisiva permitiu que este novo meio se privilegiasse na produção de assuntos religiosos, sobretudo os filmes de Cristo. Isso porque a televisão permite uma maior exploração dos textos através dos diálogos, a utilização de planos mais fechados, além da questão do tempo. A praticidade de não necessitar sair de casa para ver um filme possibilitou estes filmes terem uma duração mais longa e, até mesmo, serem divididos em partes. Embora o seriado existisse no cinema desde o início do século XX, a televisão se fez um excelente veículo para este tipo de produção. Segundo as investigações de Vadico, as vidas de Jesus seriadas parecem ter surgido apenas com a televisão, não tendo notícias no cinema.

A oportunidade de um maior tempo para a exploração dos diálogos permitiu maiores possibilidades de adaptação dos textos evangélicos, sendo possível harmonizar todos ao mesmo tempo, e não se restringir a apenas um ou dois textos. Isso ocasionou maiores vantagens para as instituições religiosas, uma vez que era possível uma maior transmissão de informações, logo, uma maior absorção pelos espectadores. Esta transformação foi muito importante, visto que abriu novas possibilidades para tratar de assuntos antes não explorados pelo cinema. Muitas personagens que antes não tinham espaço de desenvolvimento, ou eram meramente citadas, puderam receber maior atenção, posto que a televisão permitia um maior tempo para exploração destes papéis. Embora tenha permitido menores vantagens estéticas a estes filmes, as produções televisivas confessionais afetaram de forma decisiva a representação visual de Jesus. Através das séries dos anos 1950, *O Cristo vivo* (1951) e *Os 15 mistérios do Rosário* (1958), pode-se observar a busca de uma nova forma de expressar a imagem de Jesus; uma imagem que as instituições religiosas (católicas e protestantes) considerassem consonantes às suas crenças. Segundo as análises de Vadico (2005), surpreendentemente, não se tratava daquela imagem tradicional de “Jesus, o servo sofredor” ou “o cordeiro de Deus”, explorada através da violência, como no filme *Da manjedoura à Cruz*, de 1912. “Vimos surgir ‘Jesus, o peregrino’, ‘Jesus, o médico’, ‘Jesus, o professor’, imagens muito mais ligadas ao cotidiano do espectador médio americano” (2009, p. 47), o que influenciou as produções hollywoodianas nas décadas seguintes.

Foi o filme *Rei dos Reis*, de Nicholas Ray, em 1961, que marcou o reaparecimento do gênero no cinema. No entanto, o filme não foi bem recebido pela crítica, talvez em razão de ter sido realizado em um contexto em que o formato épico já caminhava para o esvaziamento, segundo Vadico (2015, p. 68). O pesquisador ressalta que a visão dos pesquisadores (e da

recepção do filme na época) é uma certa falta de percepção para a inovação que o filme significou para o gênero Filmes de Cristo. “Trata-se, sobretudo, de como elaborar uma narrativa Cinematográfica a respeito da estória de Jesus e, uma narrativa Cinematográfica tende a curvar-se diante de necessidades puramente cinematográficas. Esta busca pelo cinematográfico é uma marca de *Rei dos Reis*” (*ibid.*).

Neste contexto, inicia-se uma busca pela representação de Cristo no cinema para além das visões confessionais, que irá se desenvolver ao longo de sua história e traz consequências relevantes no avanço do gênero³⁸. Em *Rei dos Reis*, o material ficcional foi tão grande que Jesus se tornou um personagem quase que inteiramente ficcional. “Para se ter uma ideia do salto qualitativo ocorrido, em termos de ficção, entre ‘Jesus, o cordeiro de Deus’ e a elaboração do filme de Nicholas Ray, basta apenas citar a imagem cristológica por ele elaborada: ‘Jesus, um americano’. (VADICO, 2009, p. 47).

O filme italiano de 1964, *O Evangelho segundo São Mateus*, de Pasolini, desejava organizar sua narrativa de forma original a partir de um único texto evangélico. No entanto, Vadico analisa a incoerência desta intenção, que resultou em uma percepção muito maior do evangelho de João, levando o pesquisador a caracterizar o personagem como “Jesus, o verbo”: “um Jesus altamente falante, discursivo, verborrágico, como nunca houve, nem antes e nem depois, na história do cinema é a herança de Pasolini para nós” (id., p. 49).

Um ano depois, o filme *A maior história de todos os tempos*, de George Stevens (1965), estabeleceu uma imagem próxima à tradicional teológica, com o surgimento de “Jesus, o bom pastor”:

No entanto, guardando raízes um tanto quanto confusas com a noção de “Pastor Evangélico” das igrejas americanas. Em Stevens, Jesus é um “Pastor Universal”, e as ideias de internacionalismo – aquilo da mensagem cristã que pode ser absorvido tranquilamente por pessoas de todas as religiões e nações – foram passadas através de “meditações” que conduziram a elaboração do filme. Esta maneira de se pensar a estória permitiu uma maior complexidade do assunto e da sua exploração (VADICO, 2009, p. 48).

Após estas três produções, que estabeleceram um certo paradigma da vida de Jesus nas telas, surgem, nos anos 1970, duas produções exploradas de forma completamente distinta às

³⁸ Optamos por nos apropriarmos das análises de Luiz Vadico sobre a imagem de Cristo no cinema em razão de ser o pesquisador que mais se debruçou sobre os aspectos cinematográficos do campo do filme religioso e vem investigando profundamente a imagem Cristológica elaborada pelo Cinema nas últimas décadas, reunindo diversas publicações internacionais em sua pesquisa sobre o assunto. As análises completas podem ser encontradas em sua tese: **A imagem do Ícone – Cristologia através do cinema: um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo**. Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285049?mode=full>.

anteriores, os musicais *Godspell, a esperança* (David Greene, 1973) e *Jesus Cristo Superstar* (Norman Jewison, 1973), ambos inspirados em musicais da Broadway, de 1971. O primeiro se passa em um ambiente contemporâneo na cidade de Nova York e possui uma imagem que se desvincula de qualquer outra anterior: “Jesus, o palhaço”. Vadico analisa esta delicada e perigosa constatação e afirma que Jesus não foi palhaço em seu sentido negativo (inferior e humilhado socialmente para provocar o riso), mas representa uma imagem que vinculou sua mensagem com a da alegria, com uma interessante exploração da imagem do Espírito Santo:

[...] aqui nós temos a exploração de uma outra faceta, até então não tocada nem mesmo pela cristologia tradicional, pois não existe “Jesus, o Espírito Santo”. Esta representação de Jesus, com uma imagem de palhaço, no espaço contemporâneo, só teria razão de ser teológica se se tratar de uma “manifestação” do Espírito Santo, no seu papel de inspirador e mantenedor da palavra divina fazendo constante a presença de Deus em meio aos homens (id., p. 51).

Quanto ao filme *Jesus Cristo Superstar*, este estabelece uma imagem completamente diferente e extremamente negativa de Jesus. “Ao longo da análise do filme verifiquei os sérios problemas de personalidade da personagem, levando-me a considerá-lo como ‘Jesus, o adolescente’, isto para não o classificar como ‘Jesus, o anticristo’” (id., p. 52). Essas conclusões de Vadico se devem ao comportamento “irascível, egoísta e egocêntrico” do personagem, e o pesquisador complementa: “ele é a própria antítese de tudo o que aprendemos sobre Jesus: ele não é bom, não é altruísta, nem compreensivo e, para completar, desconhece totalmente a vontade de Deus, contra a qual revolta-se” (*ibid.*).

Em 1977 surge *Jesus de Nazaré*, de Franco Zeffirelli, realizado como uma minissérie televisiva de quatro episódios, totalizando quase sete horas de conteúdo narrativo. Tendo como referência todas as adaptações anteriores e suas críticas, o diretor buscou a resolução dos diversos problemas que todo filme de Cristo enfrenta. Foi a produção mais constantemente vista da vida de Jesus até os dias de hoje. Zeffirelli foi guiado a partir do pressuposto que Jesus fora um Judeu, elaborando, conseqüentemente, a imagem de “Jesus, o Judeu”.

Após uma década ausente de produções do gênero, foi lançada *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese (1988), um filme envolvido em muitas polêmicas antes mesmo de sua estreia. Teologicamente, a imagem de Jesus no filme não foi muito aceita, segundo Vadico (id., p.53), considerado “Jesus, o psicótico”, em razão da narrativa explorar o duplo aspecto da personalidade de Cristo: o humano e o divino.

Infelizmente, isto não parece ter sido alcançado e o que pudemos ver foi um Jesus confuso, fraco, indefeso, mudando de ideia constantemente e sempre necessitando ser amparado por alguém, como uma espécie de parasita existencial. Prefiro aqui manter a imagem de “Jesus, o apócrifo”, ela pode emprestar conotações mais interessantes ao filme (id., p. 53-54).

Depois de décadas se explorando diferentes imagens de Cristo no Cinema, *A Paixão de Cristo* é lançada em 2004. Dirigido por Mel Gibson, este filme teve muita repercussão, sobretudo por tanta violência escancarada. Como no primeiro cinema, Vadico observa que este filme revive a tradição daquele “Jesus, o cordeiro de Deus”, mutilado para redimir a humanidade.

[...] o prevalecimento da violência no filme, em relação à teologia relativa ao sacrifício – ou ao conteúdo da pregação de Jesus –, é tão grande que a sua mensagem é a violência e não Jesus. A forma como Gibson estruturou a estória, ordenou os seus episódios, e a maneira como o grotesco habitou as suas imagens, fizeram-me observar que tudo neste Jesus advinha da cultura da Idade Média, a mesma que originou as Peças da Paixão, através das quais surgiram os Primeiros Filmes de Cristo. E em razão disto, ou seja, da formulação da narrativa, desejo manter a ideia de que esta imagem é a de “Jesus, o medieval” (id., p. 55).

Estas diversas formas que a imagem de Jesus foi representada e interpretada no decorrer da história do Cinema envolvem diferentes personalidades e, sobretudo, diferentes intenções Teológicas. Estes aspectos influenciarão de forma significativa como estas produções representam o sofrimento de Cristo. No entanto, os filmes de Cristo guardam ainda outras características próprias do gênero.

2.4 Questões próprias aos filmes de Cristo

Devido aos estudos acerca dos filmes de Cristo serem relativamente recentes em âmbito internacional (a área não conta com publicações anteriores à década de 1990), Vadico ressalta a vasta abertura para o desenvolvimento de novos estudos e métodos de análise. Em razão disso, o pesquisador se dedicou em estabelecer alguns critérios e elencou especificidades próprias do gênero cinematográfico, como estética, estilo, fontes, caracterização, diálogo com a sociedade, o antissemitismo, entre outras que veremos a seguir.

Como temos visto no decorrer deste capítulo, uma das especificidades do gênero é a produção teológica. Estes filmes sempre possuem uma origem (católica, protestante, agnóstica, influência judaica etc.), e essas manifestações religiosas não devem ser ignoradas.

Embora acredite-se que os Evangelhos sejam a fonte exclusiva e fundamental para os roteiros dos filmes de Cristo, eles não são as únicas. É evidente que são uma referência que

deve ser verificada e levada em consideração. Mas Vadico observa que as fontes reais quase sempre foram outras. Como vimos anteriormente, os textos das Peças da Paixão são de grande importância para o surgimento do gênero cinematográfico, e o pesquisador ressalta que muitos estudiosos americanos e europeus negligenciam estes textos. Este gênero do teatro religioso surgiu na Inglaterra, durante a Idade Média, destinando-se à necessidade de evangelizar o público iletrado e foi sendo desenvolvido e adaptado ao longo da história, originando os primeiros filmes das Peças da Paixão. Quanto aos textos evangélicos, quando utilizados, normalmente são harmonizados, isto é, juntam-se os diversos episódios da Vida de Jesus que constam em um Evangelho, mas não em outro, para se obter uma totalidade dos acontecimentos registrados³⁹. Muitas outras fontes também serviram de inspiração para os roteiros deste conjunto total de filmes, como por exemplo os romances históricos, constantemente utilizados por sua facilidade de adaptação cinematográfica do que os materiais retirados diretamente da Bíblia. Quanto às referências pictóricas para a estética e estilo dos filmes, Vadico observa a importância dos Evangelhos Apócrifos e, até mesmo, os Manuscritos do Mar Morto, que chegaram a oferecer materiais para as narrativas. A partir da década de 1950 observa-se também a busca de uma reconstituição histórica nestes filmes através do auxílio da arqueologia. Assim, verifica-se a complexidade de adaptação da Vida de Jesus representada nas produções midiáticas, e é importante ressaltar que os filmes de Cristo não estão envolvidos apenas e diretamente na construção da imagem de Jesus, mas na manipulação do imaginário social pré-estabelecido.

No que tange ao estilo destes filmes, é possível notar uma enorme influência da arte pictórica. Como relembra Vadico, Jesus Cristo é a maior influência da cultura ocidental, portanto, antes de sua adaptação cinematográfica, já havia uma extensa produção cultural a seu respeito, que repercutiu por todas as artes: pintura, música, escultura, arquitetura, teatro etc. Não se pode ignorar toda a produção cultural da sociedade ocidental sobre Jesus, que levou o Cinema a procurar se apropriar dessas repercussões artísticas para elaborar uma imagem de Jesus Cristo que fosse aceita para as massas, através de uma fusão complexa de diversas referências.

[...] as aquarelas de James Tissot foram utilizadas em *Da manjedoura à Cruz*, a arte renascentista foi recriada amplamente por Giuliano Antamoro em *Christus*, produção italiana de 1916. Temos notícia de que o mesmo ocorreu no primeiro filme sobre o assunto, *A Paixão de Lear*, realizado em 1896, na França. [...]. No que

³⁹ Embora haja filmes que se utilizaram apenas de um dos textos evangélicos, como é o caso do conhecido filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, de Pasolini (1964) e de *Jesus* de John Heyman (1979), que escolhe o Evangelho de Lucas.

tange a Hollywood, Cecil B. DeMille diz ter incorporado cerca de 270 pinturas religiosas no seu *O Rei dos Reis* e outras 200 em *Os dez Mandamentos* (1956). Sendo que é perceptível a dívida de *O Rei dos Reis* para com o ilustrador Gustave Doré, conhecido pelas suas inúmeras ilustrações de livros no século XIX, entre eles a Bíblia, marcando indelevelmente a representação ocidental da figura de Cristo. Ele é uma referência importante, pois esse artista encontrava-se temporalmente localizado no clímax do desenvolvimento da imprensa. O grande aumento da produção de livros, o seu barateamento e a circulação, ocorridos no século XIX, acabou por lhe garantir um lugar de destaque nessa cultura. [...] Ao seu lado, figura como um dos mais importantes pintores sempre visitados e citados nos filmes, Leonardo da Vinci, com a famosa *Santa Ceia* – representação com a qual todos os diretores têm de dialogar, gostem ou não. Pois sua imagem é tão conhecida para o espectador comum e tão fixada, que é isso que vem à sua mente quando este é o assunto [...] (VADICO, 2015, p. 129-130).

Quanto à estética, Vadico afirma que é uma das questões mais importantes no gênero, pois, desde o primeiro cinema, ele é escolhido para o lançamento de inovações tecnológicas, ou estas são incorporadas imediatamente a ele. Para citar alguns exemplos, vimos anteriormente que, logo no início do século XX, *A Paixão da Pathé* (Zecca, 1903) foi colorizada a mão, fotograma por fotograma. O filme de DeMille, *O Rei dos Reis* de 1927, além de sonorizado em 1931 com a utilização de hinos cristãos tradicionais e efeitos sonoros, recebeu também tratamento experimental com Technicolor na sequência relativa à Ressurreição de Cristo. Outro acontecimento muito conhecido é a estreia do Cinemascope com o filme de Henry Koster, *O Manto Sagrado*, em 1953.

Outro aspecto relevante a estes filmes é a importância das locações escolhidas. Há um desejo dos diretores de que as locações pareçam autênticas ao imaginário do público. No primeiro cinema, devido à vigilância da censura, os filmes de Cristo tinham dificuldade em representar o corpo de Cristo através de planos de câmera mais fechados, o que levou à uma imensa curiosidade e relevância dos cenários vistos em planos gerais, tornando as locações tão atrativas ao público e consolidando cada vez mais este imaginário que temos até hoje acerca da suposta paisagem na qual viveu Jesus Cristo. Este imaginário cinematográfico mantém a imagem de uma estética de desertificação. Todavia, estas qualidades não são características da realidade que Jesus viveu, uma vez que “a região da Palestina possui uma grande diversidade de climas num território bastante pequeno, dada a sua situação geográfica e as grandes alterações de altitude em território e a menor ou maior irrigação por chuvas ou rios” (VADICO, 2015, p. 131). No entanto, essa suposta paisagem árida e quente é habitualmente retratada nos filmes, que já foram ambientados em diversos locais, como na Tunísia, Marrocos, Palestina, meio-oeste Americano (Monument Valley) etc., buscando retratar o imaginário social da Terra Santa; por exemplo:

A maior história de todos os tempos (George Stevens, 1965) foi filmada no Monument Valley, nos Estados Unidos. Isso custou muitas críticas ao diretor que, ao escolher o lugar, não levou em consideração que o mesmo também era uma locação comum dos vários filmes do gênero Western, causando extrema familiaridade nos espectadores. A lentidão do filme mais a sua ampla exploração da estética, com requinte fotográfico, aliado às locações, fez com que se falasse que ele se tratava de um “desfile de cartões postais” – o que ainda não retira seu mérito estético evidente. *Rei dos Reis*, de 1961, não teve essa dificuldade, pois foi rodado na Espanha. *Godspell* foi realizado em Nova York, mas tratava-se de um filme muito pouco convencional. O único a rodar efetivamente em Israel, depois do filme de Olcott, foi *Jesus Cristo Superstar*, onde, em meio a várias licenças poéticas, as locações foram usadas de forma provocativa, questionando a violência israelita na Guerra do Sinai. *A última tentação de Cristo* teve por locações o Marrocos, e a Tunísia foi o espaço das locações de *A Paixão* de Gibson (VADICO, 2015, p. 131).

A caracterização de Jesus é outro fator relevante ao gênero, pois uma das perguntas mais importantes em relação às produções é quem irá personificar Cristo nas telas. Para tanto, Vadico ressalta que certas imagens não podem ser vinculadas ao papel, pois ninguém imagina, por exemplo, Arnold Schwarzenegger, Danny De Vito ou Charles Chaplin representando Cristo. Apesar de normalmente ser o papel mais relevante em um filme de Cristo, muitas vezes ele é representado por um ator pouco conhecido para que não seja vinculado à uma imagem pública negativa, relacionado à escândalos, vícios etc., logo, são levados em consideração o tipo físico e a “moral” do ator. À vista de diminuir estes problemas, muitas vezes criam-se outros, como é o caso de Jeffrey Hunter, escalado para representar Jesus em *Rei dos Reis* (Ray, 1961). Esta escolha foi muito criticada em razão do ator estar vinculado à uma imagem de galã pelas adolescentes americanas, “e, até mesmo, sua imagem no filme foi explorada com alguma ‘sensualidade’. Poderíamos até dizer que o problema real de Hunter é que ele era bonito demais para o papel” (VADICO, 2015, p. 132). Outro caso não muito bem visto pelos Americanos, embora o ator fosse pouco conhecido pelo público, foi o sotaque sueco de Max Von Sydow, que interpretou Cristo no filme *A maior história de todos os tempos*, de 1965, o qual o diretor George Stevens resistiu em dublar.

Outro aspecto relacionado à imagem de Cristo e que deve ser levado em consideração ao representá-lo no cinema é a questão de sua sexualidade. Segundo Vadico, apesar de Jesus nunca ter sido casado, muitos filmes sugerem sua sexualidade. Por exemplo, em *A última tentação de Cristo*, Jesus (Willem Defoe) se casa com Maria Madalena (Barbara Hershey) e uma relação sexual entre os dois é sugerida; além de se relacionar posteriormente com Maria (Randy Danson) e Marta (Peggy Gormely), irmãs de Lázaro. Como no já citado caso de *Rei dos Reis*, Jeffrey Hunter, o galã das adolescentes americanas nos anos 1960, não tem uma parceira sexual no filme, porém emana sua beleza e sensualidade ao público. Em *Jesus Cristo Superstar* é sugerido também um envolvimento entre Jesus (Ted Neeley) e Maria Madalena

(Yvonne Elliman). Segundo Vadico (id., p. 135), “estas questões são delicadas e complexas, pois elas mexem com a imagem do homem que determinou a fé de milhões e milhões de pessoas”.

No que tange à personalidade de Jesus, vimos anteriormente alguns resultados da criação e interpretação dos personagens de Cristo nos filmes a partir da década de 1960. Vadico ressalta a importância deste aspecto dentro do gênero, pois, afinal, “que tipo de psicologia ficaria adequada para um homem que era ao mesmo tempo Deus?”:

Em *O Rei dos Reis*, de 1927, H. B. Warnner tinha um ar de seriedade e, ao mesmo tempo, de humanidade; ainda assim é mostrado como um homem de ação. Ele conseguiu dar aquele ar de reverência tão desejado pelos religiosos e espectadores, em geral. Pela primeira vez, se viu na tela um Jesus no qual prevalecia um caráter humano, em detrimento do sobrenatural. Já em *Rei dos Reis* de 1961, a imagem elaborada por Nicholas Ray é extremamente parecida com a de todos os seus protagonistas de diversos filmes, como *Johnny Guitar* (1954), *Juventude transviada/Rebel without cause* (1955) etc. E que personalidade é esta? Um homem fraco, geralmente confuso e que é dependente de figuras femininas fortes para tomar decisões ou fazer aquilo que é necessário. Isso levou a virgem Maria a ter um papel determinante neste filme, juntamente com Maria Madalena, coisa que não tinha sido tão valorizada nas produções anteriores, no que respeita a Hollywood. Max Von Sydow tinha a personalidade certa, mas, como vimos, o sotaque errado. Ted Neeley, que protagonizou *Jesus Cristo Superstar*, produziu um Jesus loiro e magricela, mas com uma personalidade lamentável. Jesus Cristo parece um adolescente irritadiço e egoísta. Por fim, o último a fazer saltar os olhos com sua interpretação foi Willen Dafoe, de *A última tentação de Cristo*, cujas complicações relativas ao roteiro e ao inusitado da exploração da dupla face humano/divino, levaram a elaborar um Jesus Cristo fraco, inseguro, assustado, covarde, dependente das mulheres tanto quando o foi o Jesus de Nicholas Ray, e dependente de Judas. Seus surtos e idiosincrasias passaram a imagem de uma personalidade psicótica. Jim Caviezel, de *A Paixão de 2004*, fez um Jesus bastante aceitável, tanto em termos de imagem quanto de personalidade (VADICO, 2015, p. 133).

O culto à Maria, mãe de Jesus, é uma das questões que Vadico coloca como recorrente em alguns filmes do gênero e essa importância varia muito de filme para filme, sobretudo dependendo da instituição religiosa por trás da produção ou da fé de seus realizadores. Sabe-se que o culto à Maria é algo muito relevante para a Igreja e espectadores Católicos, enquanto os protestantes de todas as denominações não aceitam os santos. Em decorrência disso, o papel de Maria pode ser estrito (como nos Evangelhos) ou mais notório. No clássico *O rei dos reis* de 1927 e em *Rei dos Reis* de 1961, Maria está presente de uma forma bem evidente; pouco presente em *A maior história de todos os tempos*; “ausente nos filmes musicais dos anos 1970. Voltou a ser importante com Scorsese e, com Gibson, ela definitivamente roubou a cena” (VADICO, 2015, p. 135), assim como no filme de Christopher Spencer, *O filho de Deus* (2014), em que o papel de Maria é muito evidenciado.

Este gênero possui um profundo diálogo com a sociedade e talvez essa influência seja sua maior dificuldade. Como vimos, o contexto histórico, social e tecnológico da produção influencia diretamente o seu formato e conteúdo. Segundo Vadico, não há como fazer um filme que agrade todos os grupos religiosos e não religiosos.

Existia, já no século XX, uma imagem tradicional de Jesus bastante firmada, e não havia como contraditá-la em demasia sem provocar rejeição social ao filme. A cada novo filme de Cristo os diretores e produtores enfrentavam críticas de três frentes: protestantes, católicos e judeus. Isto não significa que a imagem seja imutável, muito pelo contrário, pode-se ter uma apreciação considerável das transformações sociais numa determinada época tendo em vista o quanto esta imagem foi “adaptável” (VADICO, 2009, p. 22).

Estes grupos religiosos buscam defender a forma como sua imagem é representada no cinema, e dependendo da forma como o produtor e/ou o diretor exploram suas referências e os textos Evangélicos, podem cair em uma questão realmente importante dentre as próprias do gênero – e, por extensão, do épico bíblico hollywoodiano – o antissemitismo. Conforme Vadico distingue, essa questão pode ser percebida em três momentos ao longo da história dos filmes de Cristo, que “representam bem o jogo de forças sociais e políticas e as mudanças ocorridas relativas ao imaginário ocidental” (2015, p. 137).

No primeiro momento, entre 1895 e 1927, nas produções do cinema não sonorizado, é possível ver o antissemitismo puro e simples – não havia dúvida de que os judeus eram os culpados pela morte de Jesus. No período seguinte, pós Segunda Guerra Mundial (ou pós-holocausto), o ocidente se deparou com as graves consequências da disseminação do ódio ao povo judeu por causa do nazismo, o que gerou uma consciência social em relação ao seu tratamento. “Amadurece, então, o processo no cinema que chamamos de ‘desculpabilização dos judeus’, que resultará na desculpabilização oficial da Igreja Católica através do concílio Vaticano II, em 1964” (id., p. 138). O terceiro momento é marcado pelo retorno do antissemitismo com o filme *A Paixão de Cristo* de Mel Gibson após décadas.

Como vimos, nos anos 1950 a televisão proporcionou algumas mudanças ao gênero através das produções seriadas confessionais. Por trás disso estava o trabalho do Padre Episcopal James K. Friedrich. Na série *O Cristo Vivo*, de 1953, Friedrich, em parceria com o roteirista Arthur T. Horman, encontram uma “solução” para a “culpa judaica”:

A solução encontrada pelos dois foi transformar Caifás numa personagem corrupta, cujos interesses econômicos estavam estreitamente relacionados à dominação romana. Ele persegue Jesus Cristo com o receio de que este venha a tomar o seu lugar como Sumo-Sacerdote do Templo. Caifás é judeu, no entanto, os judeus do filme todo são caracterizados de forma positiva e fica claro que Caifás é um

criminoso como um outro qualquer, poderia ter vindo de qualquer país ou não. Trata-se, pois, para este caso de uma motivação político-econômica (VADICO, 2015, p. 143).

Na década seguinte, o filme de Nicholas Ray, *Rei dos Reis*, de 1961, absorve essa contribuição e amplia ainda mais a desculpabilização dos judeus no cinema, segundo Vadico, com um esforço de adaptação “praticamente visionário”, pois, quatro anos depois, a Igreja Católica, como um dos resultados do Concílio do Vaticano II (1961-1965), publicou o documento *Nostra Aetate* (Nossa Época), no qual elaborava oficialmente a desculpabilização dos judeus pela morte de Cristo. Historicamente, é característico dos textos canônicos (evangelho de Marcos, Mateus, Lucas e João) certo antissemitismo. Desse modo, se um diretor ou produtor quiser que a produção obedeça estritamente aos textos evangélicos, o antissemitismo aparecerá. Nos Estados Unidos existem fortes organizações judaicas que ficam atentas sempre que um filme de Cristo é lançado no país para verificar se serão vítimas de algum tipo de discriminação. Por quarenta anos se tomou muito cuidado ao elaborar essa questão nos filmes de Cristo, todavia, Mel Gibson a trouxe à tona novamente, e essa polêmica contribuiu para atrair um grande público para ver o filme.

Embora a Igreja Católica tenha tomado atitudes e se esforçado pelo Ecumenismo, muitos religiosos fundamentalistas e conservadores ainda culpam os judeus como únicos responsáveis pela morte de Cristo. De acordo com Vadico (2015, p. 150), em mais de um século de imagens e produções midiáticas religiosas cristãs, “houve antissemitismo, às vezes mais às vezes menos, mas houve; e provavelmente ainda voltará a haver, enquanto houver fundamentalismo”.

Embora ainda haja muita discussão em aberto acerca dos Filmes de Cristo, pudemos observar neste sucinto panorama a complexidade que envolve o gênero e sua relevância dentro do campo do filme religioso. Sobretudo por se fazer presente desde o início da história do cinema e ter relações diretas com suas transformações sociais, culturais, religiosas e tecnológicas. Vimos que o campo do filme religioso configura uma imensa produção e que os Filmes de Cristo podem ser considerados a raiz deste campo, que se desdobra em diversos gêneros, subgêneros, entre outros produtos. Ao observar suas próprias especificidades como gênero, e principalmente suas questões relativas à imagem, podemos adiante começar a explorar e compreender também suas características sonoras, e silenciosas.

3 O SILÊNCIO

Si tutti facessimo un po' de silenzio, forse qualcosa potremmo capire.

Federico Fellini

O que é o silêncio?

A resposta automática e convencionada que logo nos vem à mente é: silêncio é “ausência de som”. Essa noção nos leva a observar que o silêncio normalmente é definido pelo que deixa de ser, e não pelo que realmente é. Antes de dispor de um conceito próprio, é julgado por representar a ausência de outra coisa; por ser oposto, antagônico. Sua definição é frequentemente omitida e falamos deste objeto como se compreendesse um conceito exato e livre de qualquer ambiguidade.

Na filosofia grega, entre os pré-socráticos, Parmênides, em particular, a fórmula que resume a oposição entre o ser e o não ser, reside também na oposição de duas afirmações: o ser é e o não ser não é. O que não existe não pode ser afirmado de modo que só o ser pode ser pensado. Nessa linha de exclusão lógica do não-ser, é a impropriedade do uso que se faz do verbo ser que induz ao erro e à atribuição de realidade a situações de ausência e a coisas que não existem tal como a escuridão e o silêncio. [...] E se por aí fôssemos, então, não haveria mais o que falar sobre o silêncio a não ser silenciar e pronto (VOGT, 2013, n.p.).

Inicialmente, procuramos por uma definição deste objeto no campo da acústica – ramo da física que trata das leis dos sons e dos fenômenos que lhes são concernentes. Ángel Rodriguez (2006) observa que os tratados e manuais de acústica omitem uma definição de silêncio, isto é, segundo a física, o conceito de silêncio não existe. O pesquisador explica que é extremamente difícil se obter uma situação na qual não apareça nenhum tipo de sinal sonoro durante uma análise eletroacústica de comprovação. Acusticamente não é possível encontrar situações de silêncio absoluto, e mesmo no interior de uma câmara anecóica⁴⁰ vazia os microfones podem captar vibrações audíveis de baixa intensidade.

Segundo Rodriguez, a concepção de “ausência total do som” não tem nenhum fundamento e o silêncio deveria ser um fenômeno puramente perceptivo. Embora os manuais

⁴⁰ Câmara anecóica é “um espaço que atende às condições de não deixar passar absolutamente nenhum som do exterior e dentro do qual não se produz nenhum tipo de reflexo sonoro. Trata-se de uma sala situada no interior de um grande cubo de cimento armado. O cubo está separado do piso por um sistema de suportes capazes de evitar a transmissão de vibrações, e envolto em uma malha condutora (gaiola de Faraday) que evita qualquer influência radioelétrica em seu interior. O piso, o teto e as quatro paredes interiores estão totalmente recobertos por um isolante acústico, e sobre essa camada isolante são instaladas grandes cunhas de material absorvente. O acesso ao interior da sala é feito sobre uma malha metálica que flutua entre o piso e o teto” (RODRIGUEZ, 2006, p. 136)

de acústica eliminem o conceito de silêncio de seu vocabulário técnico e científico, o pesquisador ressalta que não devemos ignorar que a sensação de silêncio, em termos perceptivos, é um fato em nosso cotidiano, assim como nossa sensação de escuridão. Uma vez que a ausência absoluta de som não é possível, Rodriguez (2006, p. 182) afirma que, na realidade, o silêncio é o efeito perceptivo produzido por determinados tipos de forma sonora:

Quando, em vez de analisarmos o conceito de silêncio sob a perspectiva acústica, o fazemos do ponto de vista da percepção, abandonando a ideia de ausência total de som, toda a problemática existente em torno desse conceito se esclarece consideravelmente. Se entendemos que a palavra *silêncio* expressa, na realidade, um efeito auditivo, a contradição com que nos estamos deparando desaparece. Se o silêncio não é “ausência de som”, mas sim “sensação de ausência de som”, ao encontrarmos os tipos de forma sonora que produzem a sensação de silêncio teremos eliminado definitivamente a contradição entre a percepção do silêncio e a impossibilidade acústica de que exista uma ausência total de som (RODRIGUEZ, 2006, p. 182-183).

Através da perspectiva da psicoacústica⁴¹, o autor explica que o silêncio é um efeito auditivo, determinado por uma grande e rápida diminuição no nível de intensidade sonora na evolução temporal do som à um nível próximo ao limiar de audibilidade, ocasionando uma sensação de placidez auditiva no ouvinte. Essa diminuição configura um contraste, que para ser percebido se faz necessário estabelecer um nível mínimo de diferença de intensidade entre o sinal forte e o fundo sonoro que se mantém quando o primeiro se encerra. Portanto, deste ponto de vista, o silêncio não é a ausência de som, mas um “conjunto de sons difusos, com baixo potencial informativo e de baixa intensidade, *que aprendemos a ignorar*”⁴² (VILELA, 2016, p. 15).

Através de experiências com seus próprios alunos, Rodríguez constatou que a queda mínima de intensidade necessária para que se produza a sensação de silêncio parece estar ao redor dos 30 dB (decibéis), e que é necessária uma duração igual ou superior a 3 segundos (tanto do sinal forte como do sinal de fundo) para que o efeito auditivo seja percebido.

A concepção de silêncio que Rodriguez (2006) defende inspira-se na antiga dicotomia conceitual proposta pelos músicos da Grécia no século V a.C. como fundamento para a organização do som: *tésis-ársis* (soar-silenciar); movimento e repouso. Estes dois conceitos estabelecem essa relação como “um princípio básico de toda estrutura musical” (idem, p. 184). Segundo o autor, o mais revelador dessa dicotomia é o princípio de que o efeito da

⁴¹ Segundo Juan Roederer (1998, p. 27), a psicoacústica (um ramo da psicofísica), é “o estudo que relaciona os estímulos acústicos com as sensações auditivas. Assim como a física, a psicofísica exige que a relação causal entre o estímulo físico de entrada e a saída psicológica (ou comportamental) seja estabelecida por experimentação e medição”.

⁴² Grifo nosso.

ausência de som só existe em função de sua própria presença: “o repouso só tem sentido, só existe, junto com o impulso. O silêncio não é ausência de som, e sim a sensação que surge justamente no momento em que algo que está soando deixa de soar” (idem, p. 185). Portanto, obtemos a ideia de que o silêncio e o som não são duas “forças opostas”, mas atuam em parceria por um movimento natural recorrente e necessário, um em função da subsistência do outro. E, embora configurem essências distintas, um integra o outro em sua própria existência.

José Miguel Wisnik partilha desse pensamento: “o próprio som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*” (WISNIK, 2017, p. 20). Da mesma forma, como vimos, há sempre som dentro do silêncio, “mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som [a câmara anecóica anteriormente citada], ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos” (idem, p. 21). Segundo John Cage, mesmo isolados experimentalmente de todo o ruído externo à câmara, somos capazes de ouvir, no mínimo, “o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso” (*ibid.*).

Embora estejamos de acordo com a definição proposta por Rodríguez, o silêncio possui outras compreensões além da perspectiva psicoacústica. Ele tem significados para além da percepção. O silêncio, ao longo do tempo, se tornou objeto de reflexão em diferentes campos. Etimologicamente, a palavra silêncio tem sua origem no latim: *silentium*, que significa a “ação de estar quieto”; *silere*, “ficar quieto, evitar barulhos ou ruídos”. Este significado acabou por criar definições que implicam a “ausência de som”, noção que imprime alguns sentidos negativos à expressão.

Quando pesquisamos o significado de silêncio no dicionário, nos deparamos com as seguintes definições: “1. Ausência completa de som ou de ruído; calada. 2. Estado de quem se cala ou se abstém de falar. 3. Estado de quem se recusa a ou está impossibilitado de manifestar suas ideias, suas opiniões”⁴³. Destaquemos as qualidades apreendidas por essas três primeiras propostas: *ausência completa*; *calar-se*; *recusa*; *impossibilidade de manifestação*. Na sequência, segue sua única definição afirmativa: “4. Qualidade ou caráter do que é tranquilo; calma, sossego”. Entretanto, seus significados subsequentes voltam a ter atributos negativos: “5. Interrupção de correspondência ou de comunicação. 6. Ausência de referência ou de menção de algo; omissão. 7. Aquilo que deve ficar acobertado, sem chegar ao conhecimento das pessoas; segredo, sigilo”. Ao destacar essas qualidades, obtemos

⁴³ Definição retirada do dicionário Michaelis Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sil%C3%A2ncio>. Acesso em: out. 2019.

novamente noções assimiladas ao impedimento: *interrupção, ausência, omissão, privação*. À vista disso, naturalmente, percebe-se que os significados do silêncio segundo essas definições acabam por ter um caráter adverso, misterioso, às vezes inadequado e, dependendo da situação, desagradável – quando impede qualquer manifestação. Quando não implica a paz da tranquilidade, calma e sossego, ele representa uma falta, uma deficiência, uma renúncia, uma privação.

Observemos que o silêncio é habitualmente confundido com a ideia de “mutismo”, do francês *mutisme*; pelo latim *mutus.a.um*. Segundo o dicionário online de língua portuguesa, mutismo tem por definição: “mudez; estado ou qualidade de quem não consegue falar ou perdeu essa capacidade. Psicopatologia. Condição de quem não reage ou se apresenta imóvel, expressando uma incapacidade de falar ou de se expressar verbalmente”⁴⁴. Em sentido figurado representa “quietude; em que há sossego, tranquilidade, silêncio”, e para psicologia o “mutismo seletivo” é um transtorno psicológico que caracteriza a recusa ou impossibilidade de falar em determinadas situações.

Muitas vezes o silêncio acaba por ser confundido e associado como sinônimo de mutismo possivelmente em razão de seu significado etimológico e a valorização da trajetória histórica da palavra, que impõe um certo limite ao seu conceito. Para Eckhart Tolle (2016), “as palavras são só indicadores. Aquilo que elas mostram não pode ser encontrado no reino do pensamento, mas numa dimensão dentro de você, mais profunda e infinitamente mais vasta do que o pensamento” (idem, p. 7).

Para além de seus significados etimológicos, o silêncio adquire muito mais liberdade quando tratado como símbolo. Segundo Jung, “o símbolo nada encerra, nada explica – remete para além de si próprio, em direção a um significado também nesse além, inatingível, obscuramente pressentido, e que nenhum vocábulo da linguagem que nós falamos poderia expressar de maneira satisfatória” (JUNG apud CHEVALIER, 2003, p. XXII). Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003), autores de *Dicionário dos Símbolos*, nestes encontramos o centro das coisas, eles constituem o cerne da vida imaginativa e um universo deles vive em nós. Os símbolos transcendem os significados e dependem da interpretação – que depende de certa predisposição. Eles estão carregados de afetividade e dinamismo e são capazes de afetar as estruturas mentais. Com esta base, os autores distinguem silêncio e mutismo através de suas interpretações dos símbolos:

⁴⁴ Definição retirada do site Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mutismo/>. Acesso em: out. 2019.

O silêncio e o mutismo têm uma significação muito diferente. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Um marca um progresso; o outro, uma regressão. O *silêncio*, dizem as regras monásticas, *é uma grande cerimônia*. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipa em tagarelice e não penera naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 833-834).

Muitas vezes utilizamos o mutismo em nossos exercícios verbais na tentativa de alcançar o silêncio. De acordo com Jaqueline Fernandes (2002, p. 22), “o mutismo veste-se de silêncio – ao silenciar nossa fala, deixa em ruídos nossa alma; já o silêncio esvazia nossa mente. A comunhão do silêncio entre pessoas é uma cerimônia, mas a presença do mutismo reflete o desgaste da experiência da fala”.

A partir desta distinção proposta pelos autores, começamos a observar o silêncio através de um olhar positivo e libertá-lo de sua condição limitante. O silêncio começa a ganhar certa autonomia quando o desprendemos dessa necessidade de tentar defini-lo a partir daquilo que não é, através desse jogo de “forças opostas” da dicotomia sonora. Ele passa a conquistar sua independência quando o pensamos através de sua própria essência; quando o examinamos nos diferentes contextos em que pode se manifestar. Sua experiência é uma realidade fenomenológica. O silêncio é manifestado na experiência aos sentidos humanos e à consciência imediata.

O minuto de silêncio simbólico que é mantido em memória de falecidos serve como exemplo [...]. Esse um minuto de silêncio é pedido para que o público presente fique em silêncio, porém o som de pássaros, do vento, aviões e bebês chorando podem facilmente perturbar esse silêncio. O caso de um bebê chorando durante um minuto de silêncio é interessante, pois nos obriga a reconhecer que não podemos esperar que uma criança que ainda não tem o controle de seu corpo esteja sujeita às mesmas regras que o resto da sociedade. O silêncio, neste caso, é uma construção social, um pedido para manter-se sob controle por um minuto. É uma oportunidade de reflexão e um sinal de respeito. É também um pedido para submeter a si mesmo. [...] Por um minuto, então, abrimos mão da nossa principal maneira de confirmar nossa existência em memória daqueles que morreram. Nesse caso, o silêncio é um sinal de respeito pelos mortos, mas silêncio também significa respeito em outras situações (RAEYMAEKERS, 2014, p. 10, tradução própria).⁴⁵

⁴⁵ Tradução livre do inglês. “The symbolic one minute of silence that is held in remembrance of the deceased is a case in point [...] This one minute of silence is a request for the attending public to be silent, but the sounds of birds, wind, airplanes, and crying babies can all penetrate this silence easily. The case of a crying baby during a minute of silence is interesting, for it forces us to acknowledge that we cannot expect an infant that is not yet in control of its body to be subject to the same rules as the rest of society. Silence in this case is a social construction, asking to control one’s self for one minute. It is an opportunity for reflection and a sign of respect. It also a request to submit one’s self. [...] For one minute, then, we submit our foremost way of confirming our

A ambiguidade do silêncio faz com que ele possa ser coisas diferentes em si mesmo, assim como pode ter significados distintos em situações diversas. Sven Raeymaekers e Isabella van Elferen teorizaram a existência e a categorização de diferentes formas de silêncio, desenvolvendo cinco ordens de silêncio que podem ser distinguidas: o silêncio metafórico, o silêncio pela negação, o silêncio real, o silêncio virtual e o silêncio absoluto. Embora se complementem e coexistam, cada uma dessas formas tem uma base teórica diferente. Segundo Raeymaekers (2014, p. 11), o silêncio pela negação e o silêncio virtual são formas fenomenológicas; o silêncio real é ontológico e o absoluto é metafísico. “Visto através de uma lente lacaniana, o silêncio metafórico está conectado à ordem do simbólico, o silêncio pela negação e o silêncio virtual estão conectados à ordem do imaginário, o silêncio absoluto está conectado à ordem do real, e o silêncio real negocia entre o imaginário e o real”⁴⁶.

De acordo com o autor, a concepção mais comum – e mais ambígua – do silêncio é a metafórica. “É o silêncio como metáfora auditiva, representando ausência e abstinência em suas mais amplas aplicações culturais. O silêncio é um simbólico vazio sem significado fixo” (idem, p. 12)⁴⁷. Essa falta de significado particular faz com que esse silêncio abra espaço para múltiplas projeções de significado, refletindo nossa própria interpretação conforme o contexto. No âmbito cinematográfico, o autor observa que este silêncio se torna muito interessante, “interpretado através de sons e visuais contextuais, criando uma experiência cinematográfica muito pessoal e direta” (idem, p. 13)⁴⁸. O silêncio por negação é aquele que pensamos ao imaginar como poderia ser a ausência de som. Isto é, podemos imaginá-lo o experimentando. Essa forma fenomenológica de silêncio negocia entre a completa ausência de som e sua percepção. “Os lugares silenciosos em que podemos nos imaginar nunca são silenciosos. Eles são apenas muito calmos, e ainda assim falamos do silêncio presente ali. Ignoramos os sons presentes e [...] percebemos que o nosso ambiente está silencioso” (*ibid.*)⁴⁹. O silêncio real é

existence to the memory of those who have died. In this case silence is a sign of respect for the dead, but silence signifies respect in other situations as well.” (RAEYMAEKERS, 2014, p. 10).

⁴⁶ Tradução livre do inglês. “Seen through a Lacanian lense, metaphorical silence is connected to the order of the symbolic, silence by negation and virtual silence are connected to order of the imaginary, absolute silence is connected to the order of the real, and actual silence negotiates between the imaginary and the real.” (id., p. 11).

⁴⁷ Tradução livre do inglês. “It is silence as auditory metaphor, representing absence and abstinence in their broadest cultural applications. Silence is a hollow symbolic without fixed meaning (cf. Lacan’s concept of the pure signifier in Lacan 1993, 185).” (id., p. 12).

⁴⁸ Tradução livre do inglês. “This makes silence such an interesting concept in film where silence is interpreted through both contextual sounds and visuals, creating a very personal and direct cinematic experience.” (id., p. 13).

⁴⁹ Tradução livre do inglês. “The silent places we might imagine ourselves in are nonetheless never silent. They are merely very quiet, and yet we speak of silence being present there. We ignore the sounds present [...] and perceive our surroundings to be silent.” (*ibid.*).

uma forma ontológica, que descreve a existência de silêncio e som como eles podem ser – quando um som é, o silêncio também é. Embora não possamos experimentar o silêncio, não significa que o silêncio “extracorpóreo” não exista. Este silêncio possui uma forma física como limite do som: “no sentido físico, esse silêncio pode ser visto como o estado de descanso da fonte sonora. O silêncio é o limite do som e o som é da mesma forma o limite acústico do silêncio” (idem, p. 14)⁵⁰. Portanto, o silêncio existe através da existência do som e um é definido pelo outro. Se o silêncio real é o limite físico do som e explica como som e silêncio existem *através* da existência um do outro, o silêncio virtual explica como o silêncio existe *no* som. Raeymarkers elucida:

O silêncio virtual ocorre quando um novo som é criado em meio a um som existente. Esse novo som é definido por sua prévia ausência. Apesar do fato de um som já ser presente, a criação de um som adicional implica que há um silêncio como limite do som adicionado. O som existente é necessariamente anulado para introduzir o silêncio quebrado pelo som recém adicionado. Silêncio virtual constitui uma combinação específica de silêncio por anulação e silêncio verdadeiro. É a fenomenológica criação da experiência de silêncio verdadeiro possível. Silêncio virtual é o silêncio que existe em um espaço infinito ao lado de sons perceptíveis. Uma importante consequência mencionada é que as outras formas de silêncio podem estar presentes no silêncio virtual. Quase toda experiência cinematográfica de silêncio seria virtual. A experiência de silêncio é quando há som perceptível, ao invés de silêncio por negação onde os sons presentes são inconscientemente ignorados, tornando-se imperceptíveis (RAEYMAEKERS, 2014, p. 14-15, tradução própria).⁵¹

A quinta ordem, o silêncio absoluto, é o silêncio *além* do som: “não é o limite ou horizonte do som, mas sua impossibilidade” (idem, p. 15)⁵². Ele encontra-se onde a propagação da onda sonora é impossível em razão da falta de proximidade atômica, como no vácuo. Segundo o autor, este silêncio é metafísico – não se limita à realidade física do som ou à sua temporalidade, mas habita um espaço e um lugar próprio; um lugar do nada, sendo uma manifestação poderosa do real:

⁵⁰ Tradução livre do inglês. “In a physical sense this silence can be seen as the rest state of the sound source. Silence is sound’s limit and sound is in the same way the acoustic limit of silence.” (id., p. 14).

⁵¹ Tradução livre do inglês. “Virtual silence occurs when a new sound is created amidst existing sound. This new sound is defined by its previous absence. Despite the fact that a sound is already present, the creation of an additional sound means that there is a silence as limit of the newly added sound. The sound already present is necessarily negated to present the silence broken by the newly added sound. Virtual silence constitutes a specific combination of silence by negation and actual silence. It is the phenomenological making the experience of actual silence possible. Virtual silence is the silence that exists in the infinite space next to perceptible sounds. An important consequence hereof is that the other forms of silence can be present in virtual silence. Almost every cinematic experience of silence will be virtual silence. It is the experience of silence when perceptible sound is present, as opposed to silence by negation where the sounds present are unconsciously ignored, made imperceptible.” (id., p. 14-15).

⁵² Tradução livre do inglês. “It is not sound’s limit or horizon but rather its impossibility.” (id., p. 15).

Essa ordem de silêncio também elucidada as diferentes conotações de silêncio com o estranho, a ausência da realidade, o grande desconhecido. Esses significados ressoam através de todas as ordens de silêncio. Também elucidada o poder e a onipresença do silêncio como representação dos medos e ansiedades provocados pela possibilidade de um encontro com o silêncio absoluto (RAEYMAEKERS, 2014, p. 15, tradução própria).⁵³

Estas ordens de silêncio se complementam e são experimentadas de diversas formas. Antes de adentrarmos nas teorias e práticas do silêncio audiovisual, veremos como diferentes manifestações de silêncio podem ser experimentadas, criadas, percebidas, sentidas e compreendidas em diferentes campos. Assim como é difícil conceituar o amor, ou o medo, por exemplo, não quer dizer que a experiência dessas emoções não seja real. Dessa forma, o silêncio também é um constructo que pode ser experienciado, afinal, o silêncio só existe porque o sentimos. As discussões que se seguem acerca do silêncio em diferentes áreas do conhecimento possibilitarão reflexões, conceitos e definições para que seja possível sustentar a ideia de que o silêncio não é uma ausência, mas configura uma presença em si.

3.1 O silêncio na era do ruído

Vivemos na era do ruído. A paisagem sonora, sobretudo a partir da Revolução Industrial, passou a ser preenchida por uma diversidade cada vez maior de ruídos e intensidades. Vivemos em um meio extremamente ruidoso, ocupado por sonoridades de diversos tipos. Além dos sons naturais com os quais o ser humano sempre conviveu (chuvas, trovões, pássaros, vento etc.), tivemos um aumento sonoro proveniente de fontes artificiais (máquinas, carros, aviões, equipamentos etc.), que foram progressivamente se estabelecendo em nosso cotidiano. Isso gerou uma necessidade de nos adaptarmos a este novo meio, assim, criamos uma capacidade de ignorar estes ruídos e suas fortes intensidades, criando uma espécie de “surdez”. Esse excesso de sonoridades se tornou banal em nossas rotinas. Ouvimos diversos sons, muitas vezes com volumes e intensidade elevadíssimos, no entanto, habitualmente aprendemos a ignorá-los. Como resultado, temos uma descomunal quantidade de sons, porém, com baixo potencial informativo.

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro

⁵³ Tradução livre do inglês. “This order of silence also elucidates the different connotations of silence with the uncanny, the absence of reality, the great unknown. These meanings resonate through all orders of silence. It also elucidates the power and ubiquity of silence as representation of the fears and anxieties brought about by the possibility of an encounter with absolute silence.” (*ibid.*).

que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno (SCHAFER, 2011, p. 17).

De acordo com Murray Schafer (2011), vivemos em um ambiente que se nega vivenciar o silêncio de forma positiva. Temos necessidade de preencher os espaços “vazios” com qualquer elemento e com uma certa emergência. O ser humano produz sons para não se sentir sozinho, “o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida” (p. 354). Consequentemente, nossa incapacidade de vivenciar plenamente o silêncio faz com que nossa experiência em relação a ele crie uma certa expectativa. Este momento de tensão é criado quando o silêncio precede um som que se espera ouvir. Quando experienciado após um som, permanecemos vivenciando tal sonoridade e as sensações estimuladas por ela:

Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa (SCHAFER, 2011, p. 355).

Segundo Kagge (2017, p. 47), nesta era de ruído em que vivemos, “o silêncio está ameaçado”. A sensação de silêncio se torna paulatinamente insólita. Estamos rodeados de sons e isso nos leva a crer que a satisfação não é possível sem uma forma de comunicação sonora, ou um fundo musical. A música, que, a princípio, possui atribuições contemplativas, religiosas ou de entretenimento, passa a ser utilizada nos mais diversos ambientes. A tecnologia proporcionou uma facilidade de reprodução sonora que originou um novo tipo de relação entre o ser humano e a música, que convencionamos como “música de fundo”, ou “música ambiente”. Esta é estrategicamente colocada em diversos espaços – sala de espera, elevadores, hotéis, shopping, bares e restaurantes, em casa, no escritório etc. – para preencher os “vazios sonoros” do silêncio e mascarar as perturbações sonoras das quais estamos submersos. Neste contexto, o silêncio se distancia de sua associação com a tranquilidade, a calma, a paz e a meditação, para se relacionar com a tensão, a angústia, a solidão e a expectativa.

Schafer propõe a busca pela “reconquista do silêncio positivo”. Segundo o autor, no ocidente, perdemos nosso hábito de contemplação do silêncio no século XIII, com a morte dos últimos grandes místicos cristãos (Meister Eckart, Ruysbroek, Angela di Foligno). Em

virtude de todo esse aumento das incursões sonoras, passamos a perder as noções de concentração. “A reconquista da contemplação nos ensinaria a ver o silêncio como um estado positivo e feliz em si mesmo, como a grande e magnífica tela de fundo sobre a qual se esboçam as nossas ações” (SCHAFER, 2011, p. 357).

Segundo Wisnik (2017), existe uma ecologia do som que remete a uma antropologia do ruído. O grau de ruído que se ouve num som varia conforme o contexto cultural e social. O pesquisador relaciona o conceito habitual de *ruído sonoro* com o da comunicação, assim, o ruído torna-se uma categoria mais relacional que natural. Ruído, então, “é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou descola o código” (idem, p. 35). No contexto artístico, essa “desordenação interferente” que é o ruído, ganha um caráter mais complexo, tornando-se “um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (*ibid.*). Para entender as relações entre som, silêncio e ruído, Wisnik utiliza o rádio como metáfora:

Como no rádio, o silêncio é um espaçador que permite que um sinal entre no canal. O ruído é uma interferência sobre esse sinal (e esse canal): mais de um sinal (ou mais de um pulso) atuam sobre a faixa, disputando-a (o ruído é a mistura de faixas e de estações). O som é um traço entre o silêncio e o ruído (nesse limiar acontecem as músicas). (Em *Rádio music*, Cage pôs em cena essa relação fazendo ouvir aleatoriamente silêncios, estática, músicas e falas misturadas) (WISNIK, 2017, p. 35).

Nas antigas sociedades, a música foi vivida como uma experiência do sagrado, em razão de estabelecer, justamente, a luta cósmica entre o som e o ruído. Segundo Wisnik, essa luta – também uma troca de dons entre a vida e a morte, entre os deuses e os seres humanos – é vivida como *rito sacrificial*: “o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico [...] o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte” (idem, p. 36). Os mitos sobre a música são centrados no símbolo sacrificial: em sua origem, todos os instrumentos são “testemunhos sangrentos da vida e da morte”, nos quais os animais são sacrificados para que sejam produzidos – flautas feitas de ossos, tambores de pele, as cordas de intestinos, as trompas e cornetas de chifres. Da mesma forma, o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que o som possa acontecer. “Num sermão, Santo Agostinho compara Cristo a um tambor, pele esticada na cruz, corpo sacrificado como instrumento para que a música (ou ruído) do mundo se torne a cantilena da Graça, holocausto necessário para que soem as aleluias” (WISNIK, 2017, p. 37). Nessa tragédia sacrificial, o nascimento da música é “brilho e beleza se erguendo sobre o

silêncio e a dor” (idem, p. 39). Assim, em um mundo de barulho e silêncio, “a música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo” (idem, p. 37).

3.2 A escuta

Para que possamos voltar a perceber e contemplar o “silêncio positivo” do mundo no contexto em que vivemos, precisamos nos reconectar com a essência da escuta; sacrificar parte deste ruído que nos rodeia para que possa sobrevir o silêncio, e com ele uma gama de experiências, sensações e percepções.

Quem se dispuser a escutar o som real do mundo, hoje, e toda a série dos ruídos em série que há nele, vai ouvir uma polifonia de simultaneidades que está perto do ininteligível e do insuportável. Não só pela quantidade de coisas que soam, pelo índice entrópico que parece acompanhar cada som com uma partícula de tédio, como por não se saber mais qual é o registro da escuta, a relação produtiva que a escuta estabelece com a música (WISNIK, 2017, p. 55).

Essa relação produtiva se estabelece não apenas com a música, mas com todos os sons ao redor. Devemos primeiramente considerar diferenças entre os termos “ouvir” e “escutar”. Roland Barthes (2014), em *O óbvio e o obtuso*, caracteriza o ato de ouvir como um *fenômeno fisiológico* que todo ser vivo com capacidade auditiva é capaz de perceber. Ou seja, podemos considerá-lo como um fenômeno involuntário sob o qual tornamo-nos suscetíveis as interferências de todos os sons à nossa volta. Como aponta Murray Schafer (2011, p. 29), “o sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existe pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos”. Já o segundo ato, o de “escutar”, Barthes caracteriza como *psicológico*, definido por uma predisposição. Se no primeiro ato somos passivos dos fenômenos sonoros do mundo, no segundo assumimos uma atenção voluntária, ativa, na qual escolhemos conscientemente para onde iremos direcionar o foco da nossa audição, com algum propósito sobre um objeto específico.

Ao longo do desenvolvimento dos seres vivos e da história do ser humano, o objeto da escuta tem variado. Com base neste desenvolvimento, Barthes propõe três tipos de escuta. A primeira se baseia na orientação da audição para os indícios. Neste nível, nada distingue o ser humano e o animal, esta escuta é um alerta. “Construída a partir da audição, a escuta, de um ponto de vista antropológico, é o próprio sentido do espaço e do tempo, pela captação dos

graus de afastamento e dos regressos regulares da excitação sonora” (idem, p. 236). Neste sentido, a escuta é um exercício que tem como função a seleção. Esta escuta é prejudicada quando o fundo auditivo invade todo o espaço sonoro, “o fenômeno ecológico a que se chama hoje a poluição [...] não é mais do que a alteração insuportável do espaço humano, [...] a poluição fere os sentidos pelos quais o ser vivo, do animal ao homem, reconhece o seu território, o seu *habitat*” (idem, p. 237), pois a poluição sonora impede a *escuta*.

A segunda proposição de Barthes caracteriza uma decodificação dos signos, na qual o ser humano começa a se distinguir dos outros animais e escuta conforme certos códigos. “A escuta deixa de ser pura vigilância para se tornar criação. Sem o ritmo nenhuma linguagem é possível: o signo é fundado sobre um ir e vir, o do *acentuado* e do *não-acentuado*, que se chama paradigma” (idem, p. 238). Segundo o autor, essa segunda escuta é, no mesmo movimento, religiosa e descodificadora:

[...] intencionaliza ao mesmo tempo o sagrado e o secreto (escutar para decifrar cientificamente, a história, a sociedade, corpo, é ainda, sob pretextos laicos, uma atitude religiosa). Então, o que é que a escuta procura decifrar? Essencialmente, segundo parece, duas coisas: o futuro (enquanto este pertence aos deuses) ou o erro (enquanto este nasce do olhar de Deus). Pelos seus ruídos, a natureza vibra de sentido [...] (BARTHES, 2014, p. 239).

Quanto à terceira escuta, possui uma abordagem completamente moderna e não visa signos determinados ou classificados, mas desenvolve-se, supostamente, num espaço intersubjetivo. O objeto desta escuta psicanalítica é o inconsciente, estruturado como uma linguagem. Ela é exercida na relação “de um inconsciente que fala a um outro inconsciente que se supõe estar a ouvir. O que é assim falado emana de um saber inconsciente que é transferido para um outro sujeito, cujo saber se pressupõe” (idem, p. 241).

Pierre Schaeffer (2003), em *Tratado de los objetos musicales*, descreve uma espécie de percurso da percepção sonora, onde sugere diversas qualidades de escuta. Michel Chion (2016), no âmbito audiovisual, se baseia nas teorias de Schaeffer para propor três modos de escutas: a causal, a semântica e a reduzida. As duas primeiras compreendem as mesmas proposições de Barthes. A causal, sendo uma intenção de escuta natural⁵⁴, é caracterizada como a escuta mais comum, na qual procuramos informações sobre sua procedência, sua possível causa, seja ela visível ou não. A escuta semântica é, em suma, a escuta “que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse” (CHION, 2016, p. 29). Quanto o

⁵⁴ Schaeffer (2003) caracteriza a *escuta natural* como uma das quatro tendências ‘espontâneas’ de escuta, sendo ela “a tendência prioritária e primitiva de servir-se do som para indicar um evento” (p. 71).

terceiro modo de escuta, a reduzida está relacionada à escuta acusmática, que consiste em escutar os sons sem o auxílio da visão⁵⁵. Schaeffer (2003, p. 56-57) ressalta que quando escutamos um som em situação acusmática nossa percepção se transforma. Isto é, descobrimos que muito do que acreditamos ouvir na realidade só era visto e explicado pelo contexto e pela fonte dos quais aquele som emana. Ao nos atentarmos somente ao som, “ignorando” suas causas, somos induzidos a ouvi-lo e a nos interessarmos por ele, pois este processo de “escuta pura” nos revela novos aspectos e características do som. Esta intenção particular de escuta que se recusa a dividir a atenção entre a “origem concreta dos sons e seu sentido mais abstrato” e que busca perceber justamente aquilo que seria a “unidade original” do som, é o que Schaeffer irá definir como a escuta reduzida. Ou seja, é necessária uma redução ainda mais rigorosa de nossa escuta do que aquela possibilitada pela situação acusmática.

Este percurso nos permite uma melhor compreensão de que a escuta só é possível se estivermos em uma posição consciente receptiva e de atenção, e o silêncio é essencial para realiza-la de modo eficiente. No espaço contemporâneo em que vivemos estamos sempre cercados de impulsos, provocações, vibrações e sensações sonoras. Embora nosso sistema fisiológico nos permita ouvir diversos eventos sonoros ao mesmo tempo – ruídos de máquinas, comunicações verbais, música de fundo etc. –, como afirmou Schafer, estamos perdendo nossa capacidade de concentração, ação necessária para que possamos escutar o mundo e seus silêncios. De acordo com Schafer, “se temos esperança de melhorar o projeto acústico mundial, isso só ocorrerá após a redescoberta do silêncio como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa – depois, tudo o mais virá a seu tempo” (SCHAFER, 2011, p. 358).

3.3 O silêncio interior e o contato com o divino

Em razão de vivermos em um mundo inundado de ruídos, as situações em que presenciamos um silêncio quase “absoluto” em meio a natureza é raro. Erling Kagge foi o primeiro homem a chegar aos “três polos” (Norte, Sul e Everest). O explorador e escritor norueguês conta sua íntima experiência com o silêncio ao ser o primeiro homem a caminhar sozinho durante cinquenta dias pela Antártida até o polo Sul:

⁵⁵ O conceito do termo *acusmático* tem origem em uma técnica que Pitágoras utilizava com seus alunos, na qual fazia com que eles o escutassem por detrás de uma cortina, com o objetivo de prestarem atenção somente no conteúdo indicado por sua voz, e não se distraírem com aspectos visuais. Estes alunos foram chamados de *acusmáticos*.

Em casa tem sempre um carro que passa, um telefone que toca, apita ou vibra, alguém que fala, sussurra ou grita. No fim, os barulhos são tantos que mal o escutamos. Lá foi completamente diferente. A natureza falou comigo ao se mostrar como silêncio. Quanto mais quieto eu ficava, mais eu escutava. Toda vez que eu fazia uma parada e o vento não estava soprando, eu me via envolto por um silêncio ensurdecedor. Até a neve parecia estar em silêncio quando o vento parava de soprar. Passei a perceber cada vez mais o mundo do qual eu fazia parte. Não me senti abatido nem perturbado. Eu estava sozinho com as minhas ideias e os meus pensamentos. O futuro não tinha papel nenhum, o futuro não era motivo de preocupação: de repente eu simplesmente estava presente na minha própria vida. O mundo desaparece à medida que você entra nele, afirmou o filósofo Martin Heidegger. Foi exatamente o que aconteceu (KAGGE, 2017, p. 23).

Se não há como encontrar o silêncio absoluto na natureza, mesmo ao caminhar sozinho no deserto ártico, Kagge propõe que devemos encontrar o silêncio onde estivermos, pois não podemos esperar que o mundo faça silêncio, precisamos criar o nosso próprio silêncio dentro de nós, como uma experiência pessoal. “Aprendi sobre ondas acústicas na escola. É verdade que o som é um fenômeno físico que pode ser medido em decibéis, mas [...] o silêncio se parece mais com uma ideia. Um sentimento” (idem, p. 33). O silêncio é uma experiência, ora coletiva, mas sempre individual e, para muitos, tem a capacidade de abrir novas possibilidades.

O silêncio é reconfortante em si mesmo. É uma qualidade, uma exclusividade e um luxo. Uma chave capaz de abrir novas formas de pensar. Não vejo o silêncio como uma renúncia ou algo espiritual, mas como uma ferramenta prática para uma vida mais rica. Ou, dito de maneira um pouco mais atrevida: como uma forma de viver mais profunda do que, mais uma vez, ligar a TV para ver as notícias (KAGGE, 2017, p. 44).

O silêncio também está intimamente ligado à espiritualidade e à religião, sobretudo nas culturas orientais. O silêncio pode ser uma ferramenta que leva à contemplação, ao autoconhecimento e ao contato com o divino. Historicamente, o silêncio esteve associado ao sagrado e à religião, “o que funciona na religião é a *onipotência do silêncio divino*” (ORLANDI, 2007, p. 28). Observa-se que em diferentes religiões, durante quase todos os períodos da história religiosa do mundo, pequenos e grandes grupos praticam o silêncio como meio de concentração e reflexão através de orações e meditações para seu crescimento espiritual transformador. O silêncio é o espaço que permite o contato com o sagrado. José Augusto Mourão (2009) explica algumas dessas relações:

No Cristianismo existe o silêncio da oração contemplativa, ou de meditação cristã; no Islão, há a sabedoria dos escritos dos *Sufis* que insistem na importância de encontrar o silêncio dentro de si. No Budismo, o silêncio permite que a mente se

torne silenciosa em função da iluminação espiritual. No Hinduísmo, incluindo os ensinamentos do *Advaita Vedanta* e os passos do yoga, os mestres insistem na importância do silêncio para o crescimento interior. Em algumas tradições do *Quakerismo* (ramo do Cristianismo), o silêncio é uma parte presente nos serviços da oração e um tempo que permite que o divino fale ao coração. [...] O primeiro gesto do silêncio é a expulsão do mundo e do ruído, conforme está escrito: “O Senhor não está no ruído” (1 R 19,11). A casa é o *dentro*. O invólucro do silêncio como movimento imóvel (MOURÃO, 2009, p. 115).

Segundo Eckhart Tolle (2016), conferencista alemão e autor de livros sobre iluminação espiritual, o silêncio está associado à calma que nos leva à paz interior: “é só através da calma que você pode perceber o silêncio” (idem, p. 14). Suas reflexões acerca do silêncio interior compreendem que é somente quando o barulho de nossa mente silencia que somos capazes de ligarmo-nos à natureza em um nível profundo:

Será que a calma e o silêncio são apenas a ausência de barulho e de conteúdo? Não, a calma e o silêncio são a própria inteligência, a consciência básica da qual provem todas as formas de vida. A forma de vida que você pensa que é vem dessa consciência e é sustentada por ela. Essa consciência é a essência das galáxias mais complexas e das folhas mais simples. É a essência de todas as flores, árvores, pássaros e demais formas de vida. (TOLLE, 2016, p. 16).

É na calma e no silêncio que reside uma dimensão adicional de conhecimento e de percepção que transcendem a sensação de separação causada pelo excesso de pensamentos. Muitos chamam essa transcendência de *consciência*, que pode ser atingida através da meditação. Para Sri Chinmoy (2018), professor e filósofo indiano, todos os verdadeiros mestres espirituais ensinam a meditação em silêncio, “um Mestre não precisa explicar exteriormente como meditar ou fornecer uma técnica específica de meditação. Ele simplesmente vai meditar em você e ensiná-lo interiormente como meditar” (idem, p. 24). Um exemplo conhecido é o Sermão da Rosa de Buda, no qual sua “palestra” consistiu em ficar segurando uma flor em silêncio frente às pessoas. Para Chinmoy, a meditação é “silêncio energizante e preenchedor”, é “a eloquente expressão do inexpressável”. O silêncio é o lugar em que a meditação “revela”. Quando meditamos nos erguemos a uma consciência mais elevada e a meditação vive na vastidão do silêncio:

Meditar é como ir ao fundo do oceano, onde tudo é calmo e tranquilo. Na superfície pode haver muitas ondas. No entanto, mais abaixo, o mar não é afetado por elas. Em suas profundezas mais profundas, o mar é todo silêncio. Quando começamos a meditar, tentamos atingir a nossa própria existência interior, a nossa verdadeira existência (CHINMOY, 2018, p. 14).

Para Chinmoy, é na meditação mais profunda que “estamos fundidos em comunhão silenciosa com o Ser Divino” (idem, p. 14). Para muitos cristãos, Deus é silêncio e é através dele que se faz presente. Kagge observa que quando atribuímos valor a algo por tanto tempo, deve haver alguma razão:

Jesus e Buda recorreram ao silêncio para entender como deveriam conduzir a própria vida. Jesus no deserto e Buda na montanha à beira do rio. Jesus se apresentou perante Deus em silêncio. O rio ensinou Buda a escutar, a ouvir com o coração em silêncio, com a mente aberta e receptiva. Em certas religiões, os deuses se apresentam como trovões e tempestades. Na Bíblia, muitas vezes Deus é o silêncio. O Primeiro Livro dos Reis conta a história de como Deus se mostrou a Elias. Primeiro veio um furacão, depois um terremoto, depois um incêndio. Deus não estava presente em nenhum deles. Chegou apenas depois, como um discreto farfalhar. [...] Deus está no silêncio (KAGGE, 2017, p. 91-92).

Joseph Campbell (1990), em *O Poder do Mito*, diz que silêncio é uma palavra inventada pela mente humana, assim como a palavra Deus. “Deus é um pensamento. Deus é um nome. Deus é uma ideia. Mas sua referência é a algo que transcende a todo pensamento. [...] E o mito é aquele campo de referência àquilo que é absolutamente transcendente” (idem, p. 60). O silêncio se apresenta a nós da mesma maneira, “ao falarmos nele, ele deixa de existir, é inenarrável, antecede a palavra e sobrevive na experiência. Sua presença devolve ao homem a identidade pura, a plenitude do ser” (FERNANDES, 2002, p. 19). Para Campbell, “toda a referência espiritual derradeira é ao silêncio para além do som. [...] Para além desse som está o transcendente desconhecido, o incognoscível. Pode ser referido como o grande silêncio, ou o proibido, ou o absoluto transcendente” (idem, p. 110). Segundo o mitologista, todas as palavras são fragmentos de “AUM” – palavra que representa o som da energia do universo. Este som simbólico nos coloca em contato com o ser reverberante que é o universo. O AUM é “o nascimento, a vinda ao ser e a dissolução que reinicia o ciclo. O AUM é chamado a “sílaba de quatro elementos”. A U M – e qual é o quarto elemento? O silêncio do qual brota AUM e ao qual retorna, ou seja, é o que subjaz a ele” (CAMPBELL, 1990, p. 249).

Chinmoy (2018, p. 48) compara a meditação com a música, o alento da música: “o silêncio é a fonte de tudo; é a fonte da música e é a própria música. Não procuremos compreender a música com a nossa mente”. Assim como a vida e a morte não se opõem, mas compreendem um ciclo natural, o pensamento, o som e o silêncio também o são. Nossos pensamentos não são ininterruptos, há espaços preenchidos de silêncio, assim como os intervalos entre as notas musicais, ou aqueles entre a inspiração e a expiração – espaços essenciais e significantes.

3.4 O silêncio na música

O silêncio não está apenas fora da música “como um corpo estranho ou como um fundo sobre o qual se destacam formas” (WOLFF, 2014, p. 44), mas é parte integrante dela e indispensável para que aconteça. Segundo a expressão atribuída a Sacha Guitry, “o silêncio que segue uma peça de Mozart é ainda de Mozart” (*ibid.*).

Embora o silêncio também seja habitualmente confundido com ausência de som no âmbito musical (representado por pausas) e alguns livros sobre teoria musical se refiram aos sons como valores “positivos” e às pausas como valores “negativos”, Alberto Heller (2008), em sua tese sobre *John Cage e a Poética do Silêncio*, compreende que na prática “não é a ausência de uma presença, mas a presença de uma ausência: uma ausência que se faz ouvir, que faz diferença, que produz” (idem, p. 16). Isto é, o pesquisador afirma que o intérprete não deixa de fazer música durante as pausas, “ele a vive, a integra em seu discurso musical, assim como o orador integra as pausas, as pontuações e as respirações em seu discurso” (*ibid.*). Nessa retórica, as pausas musicais são denominadas conforme a função que exercem. Na notação musical, a pausa pode indicar a incumbência de uma articulação, uma separação, uma respiração, uma interrupção, uma ligação. “Pode indicar o tempo necessário para o acúmulo de energia antes de um som vigoroso ou o tempo necessário para que um som vigoroso perca seu vigor” (*ibid.*), ou até indicar, em uma escrita polifônica, “que uma das vozes (melodias) não está cantando, mas está ali, presente, à espera (espera essa que se faz ver-ouvir)” (*ibid.*). No entanto, essas pausas escritas pelo compositor têm que ser compreendidas e interpretadas pelo músico, que lhes darão vida. Não é apenas através dos sons organizados ou desorganizados que a música nos toca, mas, sobretudo, por incorporar pausas e silêncios, tão importantes quanto cada vibração sonora.

A ciência já demonstrou que que são intervalos como esses que geram a atividade neural intensa e positiva que experimentamos. [...] Não são apenas as notas, são os silêncios repentinos de Beethoven que despertam nosso cérebro e provocam faíscas em nossa cabeça. Beethoven compreendia que, quando somos entregues ao silêncio, nossa mente e nossos pensamentos se expandem. Miles Davis, o trompetista e poeta da solidão, fez a mesma descoberta. Em um gênero musical associado a festividades coletivas e extroversão. Davis ganhou o respeito das pessoas pelos silêncios dramáticos em suas apresentações: as notas que escolhia não tocar eram tão importantes quanto as que tocava. No fim das apresentações, quando a música acabava e fazia-se um instante de silêncio antes da rodada de aplausos, era como se o cérebro trocasse de marcha (KAGGE, 2017, p. 117-118).

Sem as pausas, semipausas, suspiros, meios suspiros, quartos de suspiros, “a música não seria mais que um fluxo sonoro contínuo dificilmente suportável” (WOLFF, 2014, p. 44). Para John Cage, importante compositor de música contemporânea, o silêncio representa na música, em geral, funções expressivas e estruturais que se relacionam diretamente aos sons e é utilizado para enfatizá-los, separá-los e defini-los. No entanto, “quando essas funções não estão presentes, quando o silêncio está posto em função de si mesmo, ele se apresenta como um conjunto imprevisível e variável de sons” (VILELA, 2016, p. 38). Cage cria um novo conceito de silêncio na música, e o cria como intervalo proposital entre os sons, evidenciando-os. O silêncio então deixa de ter uma simples função de favorecer os sons musicais e passa ter seu próprio sentido estético. Com base nessa concepção, o compositor fundamenta sua conhecida obra *4'33"*, na qual a experiência da utilização do silêncio é levada ao extremo. Na peça, o pianista senta-se, movimenta-se para iniciar a execução da obra e fica com as mãos suspensas sobre o teclado durante quatro minutos e trinta e três segundos. Gradativamente o público começa a se manifestar através de ruídos. Enquanto o “silêncio” é a música, os ruídos manifestados pelo público tornam-se seus sons:

Por um lado, há a questão da expectativa burlada, do desejo traído, do confronto com o estranho e com o inusual. Por outro, a questão de que o que se “ouve” não foi o (pretense) silêncio, mas o silêncio do pianista, que protagonizava uma cena cuja habitualidade foi subvertida. Esse é o lado performático/teatral/cênico de *4'33"*. Mas, mesmo sabendo que não há silêncio do ponto de vista empírico (posto que sempre há, de acordo com Cage, som), há a percepção de algo que é ouvido como um silêncio, algo que justamente denominamos com o termo silêncio. A interpretação de *4'33"* não nos traz o silêncio “em si”, mas trabalha com/sobre o efeito desse silêncio (HELLER, 2008, p. 29, grifo do autor).

Ao contrário da resposta do público à experiência musical de John Cage, décadas antes Erik Satie, relevante compositor e pianista francês, concebeu uma peça musical no início do século XX com o intuito de ser interpretada por músicos espalhados pelo teatro (e não no palco de concerto como de costume) durante o intervalo da peça, como “pano de fundo” para que o público conversasse. No entanto, conta Darius Milhaud (apud WISNIK, 2017, p. 51), que na prática o público se calou e permaneceu imóvel diante da música inesperada. Satie então começou a gritar para que o público continuasse a conversar e não prestasse atenção na música: “‘Mais parlez, donc! Circulez! N’écoutez pas’. Essa situação aparentemente só anedótica indica mais uma vez a irrupção do ruído no contexto do concerto” (*ibid.*). Contexto em que os músicos no palco produzem música tonal, o público permanece em silêncio e o ruído fica fora da sala, voltando apenas no momento do aplauso.

Com John Cage vemos um exemplo do deslocamento que este campo sofreu e a reestruturação do ruído e do silêncio dentro da música contemporânea.

3.5 Silêncio, sentido e comunicação

O silêncio não é ausência de palavras; ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres.

J. De Bourbon Busset

No âmbito da linguagem e da comunicação, Eni Orlandi (2007) também verifica a dominante concepção relativa-negativa do silêncio. Em seu trabalho sobre as formas do silêncio, a linguista constata que nessa concepção o silêncio significa como contrapartida do dito devido sua dependência das palavras, e tem uma função ancilar ao dizer. O silêncio é então “renegado a posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (idem, p. 12). Assim como Rodriguez (2006) definiu o silêncio como uma percepção auditiva no âmbito da psicoacústica, Orlandi observa que na comunicação também o “sentimos”, no entanto, ele não é diretamente observável. A autora afirma que o silêncio não é o “vazio, ou sem-sentido”, mas ao contrário, ele “é o indício de uma instância significativa” (idem, p. 68), o que nos leva a compreendê-lo como um “horizonte” e não como uma “falta”. Com o objetivo de produzir uma mudança no terreno da linguagem, Orlandi propõe defini-lo em si de forma não negativa, atribuindo-lhe um valor positivo e o erige em fator essencial como condição de significar:

[...] se toda relação com a linguagem supõe uma relação com o silêncio, este funciona de maneira específica em cada uma de suas manifestações. O que nos leva a dizer que não se pode compreender o funcionamento da linguagem sem compreender o estatuto particular do silêncio nos processos de significação (ORLANDI, 2007, p. 151).

A autora afirma que o silêncio não é um simples complemento da linguagem, mas tem significância própria e modos próprios de significar. Através do desenvolvimento de sua tese, Orlandi demonstra que o silêncio significa em si e possui o estatuto instaurador e constitutivo da linguagem, é o cerne de seu funcionamento, isto é, ele é o espaço diferencial que permite à linguagem significar. Essa noção de silêncio foi chamada pela autora de “silêncio fundante”:

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para quem trabalha com a linguagem: o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede essa: o silêncio é o real do discurso (ORLANDI, 2007, p. 29).

Neste continuum, o silêncio é a respiração da significação, um espaço de recuo fundamental para que o sentido faça sentido. Segundo a autora, a linguagem empurra o que ela não é para o silêncio, que se multiplica em sentidos, isto é, quanto mais falta, mais silêncio se instala e mais possibilidades de sentidos se apresentam. Se as palavras são múltiplas, os silêncios também são.

Segundo J. De Bourbon Busset (1984), o silêncio não é ausência de palavras; ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres. Ele é o tecido intersticial que põe em relevo os signos que, estes, dão valor à própria natureza do silêncio que não deve ser concebido como um “meio” (apud ORLANDI, 2007, p. 68).

Segundo Vogt (2013), “não saber uma língua é não conhecer os seus silêncios”, pois é o silêncio que permite “segmentar as correntes sonoras ou gráficas de uma língua e ordená-las em categorias de significação”. Quando posto no lugar certo, permite a compreensão de sinais dos enunciados. Eduardo Peñuela Cañizal (2005), em sua discussão acerca do silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem, complementa que, a cultura, por intermédio da linguagem, “deposita suas metáforas, incrustando nelas a presença do silêncio, isto é, formando nelas brechas através dos espaços vazios dos quais o sentido se infiltra e se articula em significados que fazem possível a comunicação” (idem, p. 10). De acordo com o pesquisador, “o silêncio é um código tão importante quanto qualquer dos outros códigos de que nos servimos para falar, pois fazer um filme ou uma charge, não foge, pelo fato desses textos também serem atos de fala, a essa regra” (idem, p. 2).

No contexto dos meios de comunicação, do século XIX até os dias atuais, a produção de linguagem e a contenção do silêncio se aceleraram. Ao mesmo passo que o mundo se tornou um ambiente progressivamente mais ruidoso, o ser humano se tornou verborrágico. “O homem sente-se impelido a controlar o mundo do pensamento e o faz por meio da geração de conteúdos verbais. Na sua necessidade de criar sentidos, exila o silêncio, preenche seu espaço com fala” (VILELA, 2016, p. 22). Aduato Novaes (2014), em sua introdução do livro *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*, coloca:

Nenhum espírito pode ficar indiferente à tagarelice do mundo. Que fenômeno é este, tão presente na experiência de cada um de nós e ao mesmo tempo tão distante de

nossas especulações? [...] Fala-se tanto, que nem tempo se tem para pensar. [...] Sem o tempo do pensamento, a simplicidade das palavras e a riqueza dos sentidos desaparecem no fluxo tagarela. Sem a experiência do silêncio não se entende o que se diz (NOVAES, 2014, p. 11-12).

No campo da arte, o pintor Mark Rothko pensava o silêncio como algo muito preciso e temia que as palavras pudessem inibir a mente e a imaginação do espectador, motivo pelo qual o pintor se recusava a explicar suas obras através da fala. Como um admirador e colecionador de obras de arte, Kagge comenta a obra de Rothko e complementa que, se o pintor pudesse explicar sua obra com palavras, poderia ter escrito um artigo ao invés de pintar. Não apenas o pintor se expressa através do silêncio, como o espectador de suas obras também o faz: “não sei como isso acontece, mas ficamos em silêncio ou começamos a falar baixo quando estamos próximos de grandes obras de arte e tentamos compreender o que o artista tentou comunicar” (KAGGE, 2017, p. 126). O silêncio permite a arte fluir através dos sentidos e sentimentos. Como linguagem não-verbal, faz parte do processo artístico e está intimamente relacionado ao sentimento do artista, como explica George Steiner (apud CUNHA, 2001, p. 6) ao citar Van Gogh – um pintor que não pinta o que vê, mas o que sente. “O que é visto pode ser transposto em palavras; o que é sentido pode ocorrer a um nível anterior à linguagem falada ou fora dela” (*ibid.*). Este exemplo ilustra o poder do silêncio que, ao se retirar da palavra, torna-se eloquente. Segundo Tito Cardoso e Cunha (2001), o silêncio, em todo caso (e particularmente o silêncio eloquente), é um meio de comunicação, até mesmo quando através dele manifesta-se o mutismo: “há mutismos que são grito. A dor, por exemplo, se se diz normalmente pelo grito, é ainda mais eloquente quando se exprime pelo silêncio” (*idem*, p. 5). O silêncio é gritante, eloquente, intrigante.

Em nossas formas sociais, apreendemos o silêncio pela fala e o traduzimos em palavras, assim, vivemos em um “império do verbal” (ORLANDI, 2007, p. 30). Sua condição essencial como apreensão das informações se retrai cada vez mais enquanto produzimos e reproduzimos informações nos diferentes meios através do audível e do visível, que acabam por serem compreendidos como os verdadeiros produtores de sentido.

Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. Ao negar sua relação fundamental com o silêncio, ele apaga uma das *mediações* que lhe são básicas. [...] O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isso se expressa pela urgência de dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo, espera-se que se estejam produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo. Ilusão de controle pelo que “aparece”: temos de estar

emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente (ORLANDI, 2007, p. 34-35).

Orlandi sugere que, ao invés de pensarmos o silêncio como uma “falta”, podemos pensar, ao contrário, a linguagem como “excesso”. De acordo com Cunha (2001), essa “incontinência verbal” em que a sociedade ocidental vive é resultado de que, no nosso imaginário, o silêncio ainda guarda a “conotação de repressão imposta sobre a voz e a sua expressão livre” (idem, p. 1). Os atuais meios de comunicação em massa, sobretudo a televisão, “dão à palavra um estatuto que revela do puro dispêndio. O que só é reforçado pela noção, bem arreigada, de que o fluxo é inesgotável” (idem, p. 3). O resultado desse fluxo incontido é que, quanto mais se fala, mais se esquece – a palavra neste imediatismo é a causa do esquecimento: “a palavrosa atualidade televisiva é uma poderosa máquina de esquecimento. A atualidade, por definição, não tem memória. Ela existe num constante presente que ruidosamente passa e vai sempre permanecendo” (idem, p. 4). Para o autor, a imagem televisiva se sustenta no ruído de fundo que aparentemente busca combater o “temor do silêncio gerador de angústia”, no entanto, a solidão resultante não é por isso menos ruidosa. No combate à essa solidão, a escolha está entre a “uni-versão” da palavra com sentido, isto é, “coabita-se com o silêncio, é um silêncio de fundo do qual irrompe o sentido” (*ibid.*); e o “atordoamento ruidoso de uma certa di-versão mediático-televisiva”, no qual o ruído de fundo, suprimindo o silêncio, impede qualquer sentido de advir.

O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1990), em *A transparência do mal*, expressa o resultado dessa sucessão ininterrupta de mensagens, imagens e sons à qual somos reféns pela recusa ao sentido do silêncio – banido das telas e da comunicação para que se comunique bem:

Não há tempo para o silêncio. [...] ora, o silêncio é justamente a síncope no circuito, a ligeira catástrofe, o lapso que, na televisão por exemplo, torna-se altamente significativo – ruptura carregada de angústia e de júbilo, verificando que toda essa comunicação é no fundo apenas um enredo forçado, uma ficção ininterrupta que nos supre o vazio, o da tela tanto quanto o da nossa tela mental, do qual espreitamos as imagens com igual fascinação. A imagem do homem sentado, contemplando, num dia de greve, sua tela de televisão vazia, constituirá no futuro uma das mais belas imagens da antropologia do século XX (BAUDRILLARD, 1990, p.18-19).

Através do percurso deste capítulo, pudemos observar que, *a priori*, o silêncio se apresenta quase sempre da mesma forma, como uma ausência de som – e de sentido – nas diferentes linguagens que nos utilizamos. No entanto, vimos que quando ultrapassamos o limite de tentar explicá-lo pelo que não é, mas a partir de sua própria presença, o silêncio

passa a ser interpretado de diversas maneiras positivas dependendo de seu contexto social e cultural, e torna-se uma ferramenta de experiência e de sentido relevante em diferentes âmbitos. Embora o silêncio não revele toda sua riqueza através das palavras, mas através de sua experiência, a artista Jaqueline Fernandes (2002) faz uma leitura acerca do que é o silêncio e como ele se expressa:

O silêncio lava as palavras, emudece os ruídos, subtrai os excessos, estabelece uma aliança entre o homem e a essência das coisas. É uma religião, pois tem a capacidade de nos religar à essência perdida na confusão da mente e dos gestos. Sua presença implica ausência, afastamento do que perturba, do que confunde e não deixa ser em plenitude. É contraditório pensá-lo com palavras, pois o silêncio nos transporta à origem das coisas, e no tempo e espaço do que principia o que importa é a experiência, não o verbo. Ele vem renomear e organizar o que se desgastou no tempo, vem edificar os andaimes de nossa mente. Tal como no inconsciente, no silêncio não encontramos contradição, tudo se harmoniza, pois tudo se anula para ser pleno, não há comparações, não há o que se comparar. No silêncio a mente adormece para deixar desperta a experiência (FERNANDES, 2002, p. 18).

No contexto em que vivemos, na era do ruído – como desordenação interferente – a necessidade de se reestabelecer o silêncio como condição essencial do significar, na fala, na música, na arte em geral e, sobretudo, nos meios de comunicação, é impreterível; assim como a importância de nos reconectar com a essência da escuta para contemplarmos o silêncio positivo e a gama de experiências, sensações e percepções que, em suas diferentes ordens, modos e formas, ele nos possibilita.

4 O SILÊNCIO NO DISCURSO AUDIOVISUAL

Para que o silêncio fosse implementado e se tornasse um recurso expressivo na linguagem cinematográfica foi fundamental o advento sonoro. Michel Chion, um dos principais teóricos sobre o som no cinema, relembra o célebre aforismo de Bresson: foi o cinema sonoro que inventou o silêncio. “Esta fórmula ilumina um justo paradoxo: foi necessário que houvesse ruídos e vozes para que as suas paragens e interrupções moldassem aquilo a que chamamos silêncio, ao passo que, no cinema mudo, tudo sugeria a contrário ruídos” (CHION, 2016, p. 50).

Ainda que a impossibilidade de som sincronizado com a imagem no início do cinema sugira a ideia de que o “cinema mudo” era silencioso, esta afirmação seria um equívoco, uma vez que sempre esteve acompanhado de sons. “Desde os primórdios da história do cinema, desde as primeiras projeções [...] tanto público como realizadores sentiram a necessidade de um acompanhamento sonoro (musical) para as imagens, cujo *silêncio* parecia insuportável” (BURCH, 2015, p. 115). Inicialmente, para esconder os altos ruídos derivados do sistema de projeção, a solução encontrada foi a execução de música ao vivo. De acordo com Carreiro (2018), os irmãos Lumière já haviam pensado neste detalhe desde as primeiras sessões das fotografias animadas, e contrataram um pianista para o acompanhamento sonoro das imagens pioneiras. Segundo Inês Gil (2011, p. 178), “a imagem silenciosa em movimento era ‘desconfortável’ como se estivesse incompleta, na sua relação com a realidade. [...] era também preciso preencher o canal auditivo para conservar a atenção do público”. O produtor cinematográfico norte-americano Irving Thalberg (1899-1936) conta sobre a experiência de exibição de seus filmes na época do “cinema mudo”:

Nunca houve esse tal cinema mudo. Nós fazíamos o filme, exibíamos numa sala de projeção e saíamos decepcionados. Parecia horrível. Tínhamos grandes esperanças para o filme, dávamos cada gota de suor por ele, e o resultado era sempre o mesmo. Mas então mostrávamos em um teatro, com uma garota tocando piano, e isso fazia toda a diferença no mundo. Sem a música, não existiria uma indústria de cinema (THALBERG apud CARREIRO, 2018, p. 37).

No entanto, como afirma Suzana Reck Miranda (2011), essas execuções musicais ao vivo durante as projeções não exprimiam necessariamente uma correlação narrativa entre o conteúdo do filme e o que era tocado: “poderia ser, muitas vezes, um mero chamariz, uma vez

que historicamente espetáculos populares eram anunciados via música, ou então um paliativo para o silêncio das imagens e para o desagradável ruído do projetor” (idem, p. 20).

Com o passar do tempo outros recursos além da música foram incorporados às projeções, como narrações de texto ao vivo feitas por um locutor, diálogos proferidos por atores por trás da tela, experiências rudimentares de sonoplastia através da produção de efeitos ao vivo⁵⁶, entre as mais diversas soluções e experiências sonoras criativas registradas por historiadores de cinema. Progressivamente, estes acompanhamentos passaram por fases de institucionalização e unificação. O advento do som sincrônico no cinema seria então uma consequência natural, “como se a necessidade da presença física do som se mostrasse presente desde a invenção do cinema, por estar ligada à necessidade própria do ser humano de plena identificação” (MASSON apud ADELMO, 2014, p.88).

A partir de 1915 a sonorização dos filmes começou a se aproximar de uma padronização, visto que a indústria cinematográfica já estava consolidada e o cinema reconhecido como uma prática social incorporada à cultura das elites (CARREIRO, 2018). No final da década de 1920, o cinema estava preste a incorporar o som sincrônico de forma definitiva, visto que diversas tecnologias estavam sendo desenvolvidas já há alguns anos para sincronizar o som pré-gravado com a projeção das imagens. Este desenvolvimento tecnológico proporcionaria um maior controle sobre a forma como o filme seria apresentado.

“Ao contrário do que muita gente pensa, o uso de som pré-gravado em projeções cinematográficas não começou em meados da década de 1920, mas muitos anos antes” (CARREIRO, 2018, p. 44). Algumas tecnologias foram criadas e experimentadas ao longo dos primeiros anos do cinema⁵⁷, todavia, sua qualidade era muito inferior ao som executado ao vivo por músicos e havia problemas sérios com a sincronia entre imagem e som. Foi em meados da década de 1920 que a tecnologia havia avançado o suficiente para que surgissem os primeiros sistemas capazes de garantir a reprodução sincrônica.

⁵⁶ Na fase dos teatros *vaudeville*, a prática de produção de efeitos sonoros era utilizada por produtores de espetáculo como diferencial entre as produções de seus teatros e as de seus concorrentes, que frequentemente exibiam os mesmos filmes em teatros vizinhos devido a alta demanda por filmes. Portanto, alguns proprietários investiam nessa produção de efeitos sonoros como elemento diferencial de suas casas. Conforme explica Rodrigo Carreiro (2018), em geral, “não se produzia muitos sons; eram escolhidos alguns momentos específicos de cada filme e se geravam efeitos sonoros específicos para cada um desses momentos. Convém lembrar, também, que durante essa fase histórica, os filmes não costumavam ter mais do que 20 minutos de duração” (id., p. 41).

⁵⁷ O primeiro sistema de gravação em discos foi criado em 1884 nos EUA, contudo, sua qualidade sonora era pobre comparada aos sistemas de cilindros disponíveis na época – como o fonógrafo de Thomas Edison, inventado em 1877, mas que não era apropriado para se fazer cópias comerciais. Em 1903, um disco de doze polegadas só era capaz de reproduzir até quatro minutos de sons. Nos anos 1910, as vitrolas popularizadas eram utilizadas para executar música acompanhando a projeção dos filmes em teatros de *vaudeville*, mas acarretavam problemas sérios de sincronia.

No final da década de 1920, a produtora americana Warner estava à beira da falência e, como último artifício de uma solução desesperada, lançou o primeiro filme longa-metragem da história do cinema gravado e exibido através de uma tecnologia capaz de sincronizar o som com as imagens em movimento – o sistema Vitaphone⁵⁸ (*sound-on-disc*), desenvolvido pela companhia Western Electric. *O Cantor de Jazz*, dirigido por Alan Crossland e estrelado por Al Johnson, foi lançado nos Estados Unidos em 6 de outubro de 1927. Segundo Tony Berchmans (2006, p. 106), a produção era parcialmente sonora, os diálogos quase se limitavam a substituir algumas legendas e os textos eram curtos e banais, contendo apenas 354 palavras gravadas recitadas por seus atores. Como explica Rodrigo Carreiro (2018), a produção do filme foi muito complexa, assim como a maioria dos outros filmes realizados nos anos seguintes:

Por causa das técnicas limitadas de gravação, dos microfones, ainda incipientes e usados para registrar sons, e dos ruídos produzidos pelos equipamentos de filmagem (especialmente a câmera e as lâmpadas de arco voltaico então utilizadas, que produziam um desagradável zumbido intermitente), as cenas dos primeiros filmes sonoros tinham que ser registradas em longos planos-sequência, já que não se podia editar o som caso a sequência fosse cortada em diversos planos. Além disso, a câmera precisava ficar imóvel, pois tinha que ser colocada dentro de uma pesada caixa de chumbo (o *blimp*), que servia para abafar o ruído produzido pelo seu funcionamento. Esse peso todo limitava severamente a movimentação da câmera (CARREIRO, 2018, p. 49).

Uma ampla variedade de tecnologias sonoras surgiu na década de 1920. Em 1929, havia aproximadamente 200 sistemas de gravação e reprodução mecânica de sons patenteados nos Estados Unidos. Contudo, foram três delas que mais se destacaram: o já citado Vitaphone, o Movietone e o Photophone⁵⁹. O Vitaphone foi descartado ainda em 1929 devido sua tecnologia pouco confiável. A Warner e a RKO optaram pelo Photophone, enquanto os demais estúdios dos Estados Unidos adotaram o Movietone. Devido a estas novas tecnologias sonoras, o cinema norte-americano sofreu um enorme retrocesso estético através dos filmes

⁵⁸ O Vitaphone foi o primeiro sistema de sincronia de som-imagem a ser utilizado com sucesso. O equipamento funcionava da seguinte forma: “um projetor de filmes era conectado mecanicamente a um toca-discos e os dois aparelhos funcionavam com um único motor, o que garantia a sincronia entre som e imagem, mesmo se houvesse oscilações na corrente elétrica, ocorrência comum naquela época” (CARREIRO, 2018, p. 45). A capacidade de sua faixa de frequência sonora era baixa, entre 50 e 5.000 Hz. Sua vida foi limitada pelos problemas comuns de perda de sincronia (ocasionada quando o disco arranhava e por consequência a agulha saltava para fora dele; ou quando a película do filme se partia durante a projeção). Este problema de assincronismos não ocorria com seus concorrentes Movietone e Photophone.

⁵⁹ Os sistemas Movietone e o Photophone tinham diferenças mínimas entre si. Eles funcionavam da seguinte maneira: a trilha de imagem (a película de 35mm) e uma faixa monofônica de áudio eram gravadas no mesmo suporte.

sonoros que surgiam (pela inviabilidade de movimentos de câmera, questões relacionadas a montagem, um exagero de ruídos etc.).

De início, o público logo acolheu a novidade do cinema falado com entusiasmo. No entanto, essa nova possibilidade chamou a atenção dos críticos e diretores da época, que manifestaram ceticismo e hostilidade. Charles Chaplin declarou: “os *talkies*? Podem dizer que os detesto! Eles vão acabar com a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Aniquilam a grande beleza do silêncio” (apud MARTIN, 2014, p. 121). Chaplin se recusou a lançar filmes sonoros até 1930.

Surgiu então um certo temor quanto ao uso indistinto e redundante do som – que se aproximaria dos textos e encenações teatrais, nos quais as palavras têm maior importância. Os chamados *talkies films* passaram a produzir um excesso de sons sem critérios de seleção. Preocupavam-se em captar indiscriminadamente todos os ruídos presentes em cena, e instalou-se uma verborragia total pelo excesso de diálogos. “A utilidade de tais ruídos é sempre questionável. Se, a uma primeira audição, eles são surpreendentes e entretém, rapidamente se tornam cansativos” (CLÁIR apud ADELMO, 2014, p. 91).

Este era o maior temor dos grandes cineastas da época, que passaram a tomar uma posição. Segundo Marcel Martin, a “mais interessante historicamente”, foi a expressa por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em seu famoso manifesto de 1928. Os diretores soviéticos tinham medo de que o som destruísse a arte da montagem (elemento fundamental do cinema), pois o som intensificaria ainda mais seus cortes e fragmentos. Entretanto, os três autores também reconheciam a riqueza com que este novo recurso, capaz de ser extremamente afetivo, poderia contribuir sonoramente ao cinema diante das insuficiências do cinema mudo. Segundo Eisenstein, “o som não foi introduzido no cinema mudo: saiu dele. Surgiu da necessidade que levou nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica” (EISENSTEIN apud MARTIN, 2013, p. 124).

René Cláir (apud ADELMO, 2014) propõe uma distinção entre os filmes falados e os filmes sonoros, que se utilizam de critérios diferenciados na seleção do emprego do som. Enquanto os filmes cheios de ruídos são uma “imitação” pura, limitante e desapontadora, que tem como objetivo o divertimento do público por sua novidade; o outro trabalha com uma “interpretação” dos sons, que nos ajudam a entender a ação e que excitam emoções, oferecendo possibilidades mais ricas e interessantes.

[...] a distinção proposta por René Cláir [...] aponta para um novo pensamento que começa a se desenvolver em relação ao papel do som no cinema, agora que ele se mostra como possibilidade concreta [...], percebendo a necessidade de o som

associar-se também ao conceito de montagem, recurso específico do cinema. Começa a partir de então a desenvolver-se o conceito de edição sonora, trabalhando-se criteriosamente em cima dos ruídos e demais elementos sonoros, valorizando-se os principais, aqueles que acrescentam algo à ação (ADELMO, 2014, p. 95).

Segundo Carreiro, é consenso entre os pesquisadores que os problemas técnicos provenientes do som sincronizado foram efetivamente solucionados apenas em 1932/1933. Ao longo do período de transição, muitas limitações técnicas foram sendo superadas paulatinamente. No entanto, este intervalo de sete anos não impossibilitou o lançamento de diversas obras de sonoridades criativas, como *M - O vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) e *Ama-me esta noite* (Rouben Mamoulian, 1932), por exemplo.

Foi através do processo de consolidação e naturalização do som no cinema, e a posterior definição de critérios sistemáticos para sua utilização, que foi possível a incorporação do silêncio como um recurso expressivo e significativo na linguagem cinematográfica. O silêncio se tornou então uma opção estética da narrativa fílmica. Segundo Des O'Rawe (2006), em seu artigo sobre silêncio, cinema e modernismo⁶⁰, foi Béla Baláz o primeiro grande teórico a reconhecer que a vinda do som ao cinema era também a vinda do silêncio. Baláz entendeu a necessidade de uma abordagem experimental para a montagem sonora e estava convencido de que essa era a única prática capaz de dar ao silêncio um “rosto vivo”. “O som não apenas cria as dimensões de profundidade e duração necessárias para tornar o silêncio verdadeiramente silencioso, como também pode invocá-lo para transformar o poder expressivo da própria imagem em movimento” (idem, p. 398)⁶¹.

Tal como na linguagem verbal, o silêncio cinematográfico foi também relegado a uma condição secundária e subalterna dentro da linguagem audiovisual. A maioria dos conteúdos teóricos sobre o cinema tem uma predileção pelos elementos e aspectos visuais. Se o som, em toda história da teorização do cinema, foi sempre relegado a uma posição secundária em relação a imagem, o silêncio, sendo uma parte ainda menor dentro do assunto sonoro, tem seu tema discutido em pouquíssimas publicações.

Suas possibilidades são pouco exploradas e pouco discutidas. E, quanto mais nos afastamos da ideia de que o silêncio é capaz de significar, quanto mais nos apegamos à necessidade de produzir informação em um mundo dominado pela hegemonia da palavra ou no mínimo por convenções sonoras ou imagéticas, mais

⁶⁰ Título original: The Great Secret: silence, cinema and modernism. Tradução livre. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/hj1031>. Acesso: 04/abr/2019.

⁶¹ Tradução livre do inglês. “Not only can sound create the dimensions of depth and duration required to make silence truly silent, but it can also invoke silence to transform the expressive power of the moving image itself” (O’RAWE, 2006, p. 398).

essa condição de subalternidade do silêncio se torna presente (VILELA, 2016, p. 20).

Fernando Morais da Costa (2004), em seu artigo *Se pouco se fala sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?*⁶², faz um levantamento dos principais teóricos sobre o som audiovisual no decorrer da história do cinema. Entre os anos 1920 e 1960, o autor observa que “apenas fragmentos, manifestos isolados, capítulos esparsos de livros sobre teoria do cinema trataram do som. Todos eles fundamentais, é evidente” (id., p. 106). Até os anos 1970 não se tinha uma análise do som propriamente dita, e este cenário começou apenas a se modificar na década de 1980, isto é, apenas quarenta anos em comparação a cem anos do advento sonoro no cinema. Alguns dos poucos teóricos que se preocuparam em tratar do silêncio no audiovisual serão utilizados como referencial teórico neste capítulo, onde discutiremos o papel do silêncio na linguagem audiovisual, suas principais funções narrativas, estéticas e suas formas de construção.

O silêncio na linguagem audiovisual, assim como em outros âmbitos, é muitas vezes visto como uma mera ausência de som, ou um intervalo entre os elementos sonoros “significantes” e acaba por ser frequentemente esquecido como parte do discurso nas teorias sobre o som. Assim como Orlandi o erige em condição fundamental para o sentido em sua análise do discurso, no âmbito audiovisual o silêncio é igualmente rico e cheio de significações, embora se distingue, claramente, por sua integração aos elementos visuais. Quando se desprende da verborragia, o silêncio audiovisual oferece variadas possibilidades e múltiplos significados, que podem resultar na sugestão de diversas sensações e sensibilidades aos espectadores. Segundo Gil (2001, p. 178), o silêncio cinematográfico é “um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo sentido à narrativa”. Todavia, a autora ressalta que muitas vezes o silêncio fílmico é usado por razões narrativas muito óbvias e sem sutileza alguma, fazendo com que perca sua ambiguidade e seja usado de forma estereotipada. Inês Gil complementa que esta utilização – comum e contemporânea –, se deve ao fato de que:

[...] o silêncio não pode existir na imagem fílmica só por si, para interrogar a nossa existência, os seus limites e a nossa consciência. O explorar dessa forma cria um silêncio – no sentido do nada e do vazio – no espectador que ele deve compensar com uma reflexão pessoal. Neste tipo de cinema, o silêncio é um grande criador de atmosfera. É um elemento muito importante que ajuda à compreensão da história ou que acrescenta nuances e sutilezas à estética do filme (GIL, 2011, p. 178).

⁶² Disponível em: <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33341>. Acesso: out/2018.

Tal como descrito por Eni Orlandi anteriormente – “o nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isso se expressa pela urgência de dizer” (ORLANDI, 2007, p. 35) –, o cinema contemporâneo também tem dificuldade em “representar” e dar espaço ao silêncio. Conforme observa Inês Gil (2011), quando o silêncio surge neste contexto, tem que ser breve, uma vez que a narrativa tem que se desenvolver com dinamismo e rapidez, “sob o olhar de uma audiência pouco habituada a se deixar levar pelo tempo da imagem... e pelo tempo do silêncio” (idem, p. 177). Desta forma, segundo a autora, há pouco tempo para o silêncio no cinema contemporâneo, pois é “sinônimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece, de momento particularmente entediante, o silêncio é evitado. E quando é utilizado, tem que ser curto para não aborrecer o espectador” (idem, p. 178).

O silêncio pode manifestar uma falta – de comunicação, de pensamento etc. – mas ele nunca é o “vazio”. Enquanto o som necessita de uma fonte sonora direta (diegética ou não diegética), o silêncio, ao contrário, tem extensões e densidades variáveis. Ele pode ser construído de diferentes maneiras e possuir formas audiovisuais distintas. “Há silêncios curtos e silêncios longos, em intensão e extensão” (MOURAO, 2009, p. 114).

4.1 As construções do silêncio

Como vimos no início do terceiro capítulo, Rodriguez (2006), através da perspectiva da psicoacústica, define o silêncio como um efeito de percepção, determinado por uma grande e rápida diminuição no nível de intensidade sonora na evolução temporal do som a um nível próximo ao limiar de audibilidade, ocasionando uma sensação de placidez auditiva no ouvinte. A partir deste princípio, o silêncio é construído no audiovisual através do contraste auditivo. A impressão do silêncio não é, portanto, uma ausência de ruídos, mas uma construção realizada através de um determinado contexto e uma preparação sonora, “que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos” (CHION, 2016, p. 50). Porém, ele também pode ser construído através do contraste com uma sonoridade que o sucede, “quando o silêncio precede um som, a antecipação nervosa o deixa mais vibrante” (SCHAFER, 2011, p. 355). O *sound designer* David Sonnenschein (2001), explica que:

combinando os fatores neurológicos com as necessidades da narrativa, o contraste se torna um item indispensável na estratégia de capturar a atenção do público. Altas frequências levam a baixas; altos volumes a mais suaves – aumentando o impacto de, por exemplo, uma explosão que pode ser precedida por um momento de silêncio ou uma suave inspiração de ar e então BOOM! [...] O contraste de altura, volume, timbre, ritmo – qualquer coisa que possa evitar repetições entorpecentes – acentuará a impressão da força auditiva (SONNENSCHNEIDER, 2001, p. 128, tradução própria).⁶³

A escolha pelo silêncio é ditada pela história e pelo gênero do filme, assim como o momento e a rapidez com que o contraste é feito. Por exemplo, em uma cena que a proposta é surpreender o espectador ou assustá-lo, o silêncio tem que ser rompido de forma brusca, com diferenças maiores entre o sinal forte e o fundo sonoro silencioso. Outro caso habitual, no qual geralmente os espectadores sentem o efeito, mas não têm consciência do que causa a sensação, é através da eliminação seletiva do som, chamada suspensão. Ela ocorre quando os sons que naturalmente esperamos em uma situação são retirados de forma gradativa, até desaparecerem.

Sabe-se que a banda sonora do filme é normalmente composta por três pistas principais: músicas, vozes e efeitos sonoros (que englobam ações dos personagens, ambientações, sons de máquinas, “efeitos especiais” etc.). O contraste sonoro pode ser construído através da manipulação e supressão de uma ou mais destas pistas, de todas, ou de apenas um ou alguns elementos que as integram.

Claudia Gorbman (apud VILELA, 2016), define três formas de silêncio: o silêncio musical diegético; o silêncio não-diegético e o silêncio estrutural. Quanto ao primeiro, a pista musical é suprimida enquanto as outras se mantêm. Portanto, o apelo emocional proporcionado pela música não ocorre e os outros sons (diálogos, ambientes, eventos sonoros) e as imagens assumem a responsabilidade pela expressividade da cena. Quanto ao silêncio não-diegético, o silêncio é total (ou absoluto), isto é, todas as pistas sonoras são eliminadas. “Ele potencializa a manipulação da percepção psicológica do tempo, de emoções e de sensações diversas” (VILELA, 2016, p. 45). Já o silêncio estrutural proposto por Gorbman é criado de forma esperada e o espectador tem consciência da ausência de um determinado som que deveria estar presente.

O silêncio também pode ser criado através da música não-diegética, isto é, a música domina a banda sonora e não há diálogos, o que abre algumas possibilidades de construção:

⁶³ Tradução livre do inglês. “Combining the neurological factors with the storytelling necessities, contrast becomes an indispensable item in the strategy of capturing the audience’s attention. High frequencies lead to low, loud volume to soft – increasing the impact, for example, an explosion which could be preceded by a moment of silence or soft sucking-in of air, the BOOM! [...] Contrast in pitch, loudness, timbre, rhythm – anything that can avoid numbing repetition – will accentuate the impression of aural force.” (SONNENSCHNEIDER, 2001, p. 128).

Há a construção de um silêncio diegético. Esse silêncio poderá ocorrer de quatro formas: através da presença da música não-diegética dominante e ruídos diegéticos tênues; através da presença de música não-diegética dominante e ruídos diegéticos totalmente suplantados; através de música não-diegética e o som de diálogos suplantados mesmo que na imagem haja a movimentação labial; e através do contraste entre a presença e ausência da própria música não-diegética (GOMES, 2016, p. 64).

Outra expressão do silêncio audiovisual consiste em fazer ouvir ruídos tênues naturalmente associados à ideia de quietude, o que chamamos de hipersensibilização dos ruídos. Isto é, intensificar sonoridades que normalmente não chamam atenção no nosso cotidiano para que possam ser percebidas em um ambiente silencioso. Por exemplo, quando sons de ambientes barulhentos se retiram, sobretudo no contexto urbano (automóveis, pessoas conversando, sons de escritório, metrô etc), podemos escutar sonoridades que normalmente não conseguiríamos ouvir em meio a tantos outros sons – os passos de alguém andando na rua, o som do ponteiro de um relógio ritmado, uma goteira, o som do vento, ruídos distantes etc. Chion (2016) complementa que a adição de um toque de reverberação discreta nestes sons isolados pode reforçar o efeito de silêncio de uma cena e até mesmo sugerir um sentimento de “vazio”. O pesquisador também define um outro tipo de silêncio, representado por sons. Ou seja, através da construção de ambiências que remetem a lugares “silenciosos”, com baixos níveis de ruídos, como por exemplo, o som do mar distante, pássaros cantando, sons de vento, das folhas de árvore balançando, sons de animais afastados etc.

Além das manipulações sonoras que vimos acima, Inês Gil (2011) sugere ainda que o silêncio pode ser exprimido pela imagem:

[...] pode ser na própria imagem que se manifesta a presença do silêncio. Aliás, o silêncio reforça a presença da imagem e da sua visibilidade. Quando a imagem é “muda”, quando ela não tem acompanhamento sonoro, o visível vai muito além do sensível porque deixa de ser um mero plano reflexivo da realidade; o silêncio da imagem obriga o espectador a se confrontar com o visual, e a deixar-se envolver por ele. Num filme, a atmosfera do silêncio permite uma revelação do figural na representação do movimento, como “matéria de pensamento visual” (Dubois), isto é, existe a expressão do indizível que é profundamente imanente à imagem (GIL, 2011, p. 179-180).

Parafraseando John Cage (apud GIL, 2011), o silêncio é um lugar, um espaço que permite a escuta de outros sons, inclusive o som da existência, e permite despertar a consciência da vida. Da mesma forma, o silêncio audiovisual abre espaço para que outras sonoridades e outros elementos visuais sejam evidenciados e percebidos pelo espectador – de forma consciente ou não, através das sensações que proporcionam. Como pudemos observar,

o silêncio não é a ausência ou a falta de sons e pode ser construído de diferentes formas. Embora apresentemos algumas ferramentas de composição sonora para a criação do silêncio audiovisual, ele não se limita a determinadas regras e formas de construção, mas está aberto a múltiplas possibilidades de criação, experimentação e criatividade. Portanto, a função do narrador audiovisual⁶⁴ é construir o contexto sonoro de forma que o silêncio adquira o valor expressivo que deseja sugerir ao espectador.

4.2 Principais funções do silêncio

Visto que o silêncio é capaz de se expressar através de múltiplas possibilidades, alguns pesquisadores sobre o som audiovisual se preocuparam em classificar funções específicas do recurso. Podemos observá-lo através de algumas funções básicas, que se ramificarão em diversas outras, como veremos adiante. Primeiramente, tal como Eni Orlandi (2007) o definiu na análise do discurso, o silêncio é o que dá sentido ao enunciado e muitas vezes pode ser tão ou mais eloquente do que as palavras. Sendo o cinema narrativo majoritariamente constituído de diálogos, o silêncio possui funções semelhantes ao que vimos no âmbito da retórica.

Existem numerosas tipologias sobre o silêncio, majoritariamente de origem linguística, que entendem o silêncio simplesmente como a ausência de discurso oral durante determinado período de tempo, sem se preocupar com o fato de serem ou não percebidos outros tipos de som durante a ausência de texto verbal. O valor expressivo desse tipo de ausência temporal de discurso (pausas) é fundamentalmente o de organizar o sentido do texto oral em unidades de sentido supra-segmentais. É importante diferenciar o uso de pausas no âmbito do discurso oral do uso do efeito silêncio do âmbito mais amplo da linguagem audiovisual (RODRIGUEZ, 2006, p. 186).

Especificamente no audiovisual, o silêncio rompe o fluxo contínuo de imagens e sons através de pausas, pontuações e respirações essenciais ao desenvolvimento narrativo. É fundamental para a articulação, separação, ligação ou interrupção das ações. Ele pode também ter uma função estética ou expressiva, contribuindo de forma rica à representação, na qual sua existência implica que possamos escutar outros sons ou perceber as imagens de outra maneira, criando novos significados, sugerindo diversas sensações, emoções e criando múltiplas situações que podem ser refletidas no espectador.

⁶⁴ Para que não haja ambiguidades, aqui o sentido de narrador audiovisual não é de locutor ou personagem. O termo, tal qual é recorrentemente utilizado por Rodríguez, representa os responsáveis que contam uma estória através dos meios audiovisuais.

O silêncio é por natureza ambivalente. Ele diz necessariamente alguma coisa, mas pode dizer qualquer coisa. [...] A razão é simples, ela reside na oposição entre nossas duas definições do silêncio: ele é ausência de som e presença de sentido (WOLFF, 2014, p. 50).

Segundo Rodriguez (idem, p. 186), quando o silêncio ocorre, “imediatamente se carrega de valor informativo em função de seu contexto e de sua extensão no tempo”, e é fundamental que o narrador audiovisual crie este contexto para que o efeito adquira o valor expressivo desejado – “logicamente, um fundo sonoro difuso e de pouquíssima intensidade não tem valor expressivo por si mesmo, mas sim por aquilo que se situa imediatamente antes dele” (*ibid.*). Conforme as experiências comprovadas pelo pesquisador, as margens de tempo de um efeito silêncio podem variar, aproximadamente, entre 3 e 10 segundos. Quando é inferior a 3 segundos, o efeito não chega a ser produzido, e é decodificado pelo receptor como “um tempo de espera vazio de conteúdo expressivo, ou como uma pausa linguística” (idem, p. 187). Portanto, para que adquira um valor expressivo, o efeito deve se estender por mais de 3 segundos.

Ángel Rodríguez propõe uma classificação que compreende três usos fundamentais do silêncio no discurso audiovisual: uso sintático, uso naturalista e uso dramático. O uso sintático exerce a função de organizador e estruturador do conteúdo, isto é, atua como instrumento de separação. “Este tipo de uso é determinado por um contexto que poderíamos denominar ‘de conteúdos neutros’” (*ibid.*). Este uso tem um valor expressivo separador que indica ao espectador que determinada etapa chegou ao fim e que em seguida se iniciará algo diferente – como o final de um texto oral, uma situação que foi resolvida, etc.

O uso naturalista do silêncio é construído para imitar precisamente a realidade referencial, ou seja, em situações contextuais atua expressando informações objetivas específicas sobre a ação. Por exemplo, enquanto um personagem anda seus passos soam e quando para de andar o silêncio pontua o término da ação, ou quando o som de motor do carro deixa de soar, indica que o carro parou.

Quanto ao uso dramático, se refere ao uso consciente do efeito silêncio para expressar informações e cargas simbólicas específicas, e não possui relação direta com a reprodução objetiva da paisagem sonora da realidade referencial. No que tange esta última classificação, diversos autores, assim como Rodríguez, apontam seu uso em situações como morte, suspense, vazio, angústia etc. Embora estas utilizações sejam excessivamente comuns, sobretudo no cinema contemporâneo como aponta Inês Gil (2011), muitas vezes o silêncio audiovisual é usado por razões óbvias, o que faz com que perca sua ambiguidade e termine

estereotipado. Portanto, seria um erro categorizar as utilizações do silêncio partindo apenas destes estereótipos definidos e limitados, quando há a possibilidade de entender as construções nas quais o silêncio se manifesta em sua condição de significar nos diferentes contextos e na dimensão sonora e visual de sua riqueza semântica.

Diogo de Oliveira Vilela (2016), em sua dissertação de mestrado sobre o sentido do silêncio no audiovisual, propõe algumas funções do silêncio no decorrer de sua análise. O pesquisador define onze funções. A primeira é o *silêncio como espaço aberto à conjectura*, é o espaço das múltiplas significações, que permite a construção de diversos sentidos pelo espectador.

Dessa maneira, no filme, o silêncio pode sugerir sem revelar explicitamente pensamentos, sentimentos, desejos, estados emocionais de personagens. Pode permitir ao espectador supor aquilo que é sugerido, mas não é dito nem mostrado em cena. Pode omitir informações sobre o local ou situação onde se desenvolve uma ação e suscitar dúvidas sobre o que ocorreu, está ocorrendo ou ocorrerá. Pode promover a inquietação gerada por esse tipo de dúvida. Pode ainda funcionar como uma pausa para favorecer a reflexão do espectador sobre um tema ou sobre uma situação ocorrida, para favorecer a assimilação de uma ideia ou a vivência de sentimentos e sensações provocados por uma cena (VILELA, 2016, p. 151).

O *silêncio como elemento de transição ou separação* tem a função estrutural de separar sons ou grupos de sons; o *silêncio como elemento de definição do caráter da cena* indica o aspecto histórico, geográfico e cultural de locais silenciosos – paisagem sonora de ambientes naturais, o luto (culturalmente representado pelo silêncio), a ambientação da cena, uma relação entre personagens, etc.; o *silêncio como elemento associado à tranquilidade* é utilizado para ilustrar ou evidenciar situações serenas e contemplativas, e pode sugerir ao espectador a mesma sensação; o *silêncio como elemento associado ao sofrimento* ilustra estados emocionais negativos – solidão, agonia, ansiedade, frustração, tristeza, vazio, desconforto etc. –, ou a contenção dessas emoções; o *silêncio como elemento associado à atenção* evidencia “a concentração, a hesitação, o medo ou a ação cautelosa de um personagem” (idem, p. 153), e pode ainda favorecer a atenção do espectador; o *silêncio como elemento associado às relações de poder* pode enfatizar vulnerabilidade, impotência, passividade, resignação, inferioridade, medo, opressão, derrota ou humilhação de um personagem, ou, ao contrário, a posição de superioridade de outro personagem; o *silêncio como elemento gerador de surpresa* amplifica a intensidade de uma surpresa ou de uma emoção provocada no espectador através de sonoridades que rompem o silêncio, ou ainda, o silêncio pode ser o próprio elemento surpresa quando se esperava ouvir algum som; o *silêncio como recurso para destacar elementos* é utilizado para destacar determinados sons através de

sua evidência, ou ainda colaborar com a atenção aos elementos visuais ou textuais; o *silêncio como recurso para isolar um personagem*, é usado para ilustrar a imersão de um personagem em seus pensamentos ou aspectos psicológicos, emocionais. Segundo Vilela, “este recurso aproxima espectador e personagem [...] é comum a utilização do silêncio suplantado pela música somado a um enquadramento próximo [...] para este fim” (idem, p. 154); o *silêncio como recurso para manipular a percepção do tempo* pode definir o ritmo da montagem e suas transições, favorecer sensações de dilatação, suspensão ou paralisação do tempo.

Como vimos, o cinema possibilita múltiplas construções e diversas funções para o silêncio. Magda Ruschel e Cybeli Moraes (2015), na conclusão de seu ensaio sobre os constructos de silêncio no audiovisual, chamaram a atenção para um aspecto importante ao indagar: “o que o silêncio mostra? Perguntar sobre não só o que está em silêncio, mas o que está no silêncio” (idem, p. 14). Esta reflexão é muito importante para este trabalho, visto que muitas pesquisas se restringem a analisar apenas as construções sonoras dos filmes e delimitar aquilo que *está* em silêncio, no entanto, observamos que o cinema pode sugerir diversas possibilidades através do recurso, representadas *no* silêncio. Portanto, para uma análise sonora acerca do silêncio audiovisual, consideramos fundamental observar o contexto em que este recurso está inserido, a construção e composição sonora da cena, as informações e expressões visuais durante o recurso, a duração do efeito silêncio, entre outros recursos – montagem, iluminação, planos de câmera etc. – que, trabalhando conjuntamente com o silêncio, podem sugerir diversas situações, intenções, emoções, sensações e expressões.

5 O SILÊNCIO NA REPRESENTAÇÃO DO SUPLÍCIO NOS FILMES DE CRISTO

5.1 Filmografia

Com o intuito de oferecer algumas informações relevantes sobre o contexto das produções que serão analisadas neste capítulo, faremos uma breve síntese acerca da filmografia selecionada. Como justificado na introdução deste trabalho, a filmografia selecionada para análise foi escolhida com base nos critérios: filmes de Cristo reconhecidos internacionalmente, majoritariamente hollywoodianos, de fácil acesso ao público e relevantes na história do gênero. Para tanto, através de uma primeira análise do silêncio nas sequências do suplício do personagem Jesus, nos deparamos com sete produções em que o recurso se manifesta de forma significativa, compreendendo funções específicas dentro do gênero e de acordo com os objetivos desta pesquisa. São elas: *Rei dos Reis* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961); *A maior história de todos os tempos* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965); *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973); *Jesus de Nazaré* (*Jesus of Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977); *A última tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988); *A Paixão de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004); *O Filho de Deus* (*Son of God*, Christopher Spencer, 2014).

A linha temporal das produções escolhidas se inicia na década de 1960, com *Rei dos Reis* (1961) e *A maior história de todos os tempos* (1965)⁶⁵, filmes com propostas e resultados distintos, porém, em um contexto de extrema relevância dentro da história do gênero. Conforme apresentado no segundo capítulo, a década é assinalada pelo retorno dos filmes de Cristo no cinema, após um longo hiato de aproximadamente trinta anos, dentre os quais as produções sofreram impactos estéticos devido à censura e aos códigos de regulamentação, migraram para o veículo televisivo e houve um aumento de produções de origem confessional. A década de 1960 foi marcada por uma época de transição, de mudanças de valores e de questionamentos nos Estados Unidos e no mundo:

Sob a imensa sombra da Guerra Fria vicejavam diversos movimentos culturais e sociais que esta mesma sombra não conseguiu de todo sufocar. Na década de 60 os Estados Unidos passaram pelo trauma coletivo do assassinato de John Kennedy, em 1963, a luta pelos direitos civis dos negros estava praticamente em seu auge, e aos poucos a nova geração de americanos começava a questionar o seu estilo de vida e

⁶⁵ Além das duas produções, a década de 1960 é também marcada pelo filme italiano *O Evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pasolini. Embora seja um filme relevante na história do gênero, optamos por não incluí-lo na filmografia selecionada, em razão de não se enquadrar totalmente com os critérios determinados e com os parâmetros escolhidos para a análise desta pesquisa.

as propostas do seu governo todo poderoso. Neste mar de insatisfações e possibilidades era natural que alguns homens que detinham algum poder sobre o cinema, ou dele participavam de forma mais ativa, tivessem o desejo de expressar de forma modelar as suas ideias, e aí está o gênero filmes de Cristo, que sempre vem sob medida para expressar, propor, instigar e acima de tudo exigir grande qualidade técnica para ser filmado (VADICO, 2005, vol. II., p. 189).

Neste contexto, o retorno do gênero às grandes telas foi em 1961 através de *Rei dos Reis*⁶⁶, de Nicholas Ray⁶⁷, um dos filmes mais conhecidos do gênero e popular até hoje. Segundo Vadico (2005), o filme surge como um documento importante, em razão de registrar a melhor tentativa até então de transformar Jesus Cristo em um personagem de cinema. Para isso, foram feitas muitas adaptações na estória de Jesus, que atingiu níveis nunca alcançados ou cogitados anteriormente. Muitos enxugamentos foram feitos e, conforme afirma o pesquisador, “sua qualidade maior se define exatamente por este ‘ninguém havia feito isso antes’” (id., vol. II, p. 67), o que contribuiu de forma significativa para a constituição da narrativa da estória de Jesus e de sua formulação psicológica no Cinema. A produção ficou conhecida pelo volumoso material fictício que contém, “das 57 sequências que compõe o filme 27 são resultado de completa ficção, normalmente sem bases evangélicas que as sustentem” (id., p. 124). De acordo com Vadico, isto jamais havia ocorrido nem no cinema nem na televisão e “até então as cenas relativas ao fictício eram bem esparsas, normalmente inconsequentes para o transcorrer da estória” (*ibid.*). O filme não tinha como objetivo “fazer história”, mas “aproximar” Jesus de um público novo, que se identificasse com os personagens. Nicholas Ray procurou adaptar a estória ao contexto histórico no qual o filme foi realizado, dando um novo sentido à narrativa e uma nova interpretação da ação e mensagem de Cristo, que acabou por conceber um “Jesus pacifista”.

Após *O Evangelho segundo São Mateus*, de Pasolini, em 1964, a terceira grande produção do gênero da década de 1960 foi marcada pelo filme de George Stevens, *A maior história de todos os tempos*⁶⁸, em 1965. Há um consenso sobre o fracasso do filme, no

⁶⁶ Apesar da semelhança dos títulos, o filme não se trata de uma refilmagem do clássico de Cecil B. DeMille, *O Rei dos Reis*, de 1927.

⁶⁷ Embora a direção esteja creditada somente a Ray, devemos acrescentar a contribuição de Charles Walter. Da mesma forma, o roteiro creditado apenas a Phillip Yordan, contou com a participação de Diego Fabbri e Ray Bradbury. Sonoplastia de Basil Fenton Smith e música do conhecido compositor Miklós Rózsa. A produção teve como diretor de fotografia Franz F. Planer, Manuel Berenguer e Milton Krasner. Diretores associados: Noel Howard e Sumner Williams. Figurino de Georges Wakhevitch. Diretor de sets Enrique Alarcon. Edição de Harold F. Kress.

⁶⁸ Além de George Stevens, a direção do filme contou com dois nomes não creditados: David Lean e Jean Negulesco. A produção executiva ficou a cargo de Frank I. Davis e contou com Antonio Vellani e George Stevens Jr. como produtores associados. O roteiro é de George Stevens e James Lee Barret. Fotografia de William C. Mellor e Loyal Griggs. Música original de Hugo Friedhofer, Alfred Newman e Fred Steiner. Som de Charles E. Wallace. Edição de Harold F. Kress, Argyle Nelson Jr. e Frank O’Neill. Direção de arte e cenários de William J. Creber, Richard Day, David S. Hall, Fred M. MacLean, Ray Moyer e Norman Rockett. Figurinos de

entanto, Vadico ressalta que este consenso não tem tanto a ver com o conteúdo ou a qualidade do filme, mas com a repetição das críticas que recebeu no período de seu lançamento. Apesar de fazer parte da lista de “maiores desastres de bilheteria de todos os tempos”⁶⁹, mais de cinquenta anos depois o filme ainda é assistido e discutido. É notável a contribuição do filme no que tange a alguns avanços e permanências quanto à narrativa da Vida de Jesus. Vadico afirma que “o Jesus de Stevens é o Jesus da Arte da Fotografia e da Pintura” (idem., p. 190). Segundo o pesquisador, a obra foi proposta não tanto quanto um filme, mas como uma peça de conteúdo programático, sob a forma de “meditações” pensadas em termos imagéticos e elaboradas para a reflexão sobre o tema. Algumas destas “meditações imagéticas” foram verificadas por Vadico como semelhantes aos “Quadros Vivos”, fundamentais às primeiras formulações dos primeiros filmes de Cristo. Enquanto o filme de Nicholas Ray trouxe adaptações “fictícias” à estória de Jesus, *A maior história de todos os tempos* foi adaptada para dar vazão às ideias de universalidade dos ensinamentos de Cristo, e obteve a melhor adaptação da mensagem e das palavras de Jesus, cultivando o “espírito evangélico”, o que resultou em uma imagem de “Jesus o bom Pastor”.

O filme de George Stevens junto às outras duas produções, *Rei dos Reis* e *O evangelho segundo São Mateus*, fecha um formato narrativo. Na década de 1960 observa-se a nítida consolidação dos principais fatos da vida de Jesus eleitos e determinados pelo Cinema, com a qual os filmes das décadas seguintes irão dialogar em diferentes níveis. Conforme verifica Vadico (idem., p. 149), “até o momento vínhamos sugerindo influências desta ou daquela produção, a partir da década de setenta estes três filmes é que serão os exemplos modelares de crítica ou de execução dos futuros filmes”, constituindo o que deve ou não ser feito em uma produção do gênero.

No início da década seguinte surgiram duas produções que marcaram permanentemente o gênero Filmes de Cristo através da inovação em seu formato musical: *Godspell* (David Greene)⁷⁰ e *Jesus Cristo Superstar* (Norman Jewison), ambas de 1973, pensadas e estreadas no teatro como peças musicais antes de chegarem ao cinema.

Vittorio Nino Novarese e Marjorie Best. Efeitos Especiais de J. McMillan Johnson, Clarence Slifer, A. Arnold Gillespie e Robert Hoag.

⁶⁹ O filme teve o custo de 20 milhões de dólares e arrecadou apenas 6,9 milhões.

⁷⁰ Assim como o filme de Pasolini, embora *Godspell* seja um filme relevante na história do gênero, optamos por não o incluir em nossas análises em razão de não se enquadrar em nossos critérios e parâmetros. O objetivo desta pesquisa é investigar o silêncio nas cenas de violência contra o personagem Jesus, no entanto, a mensagem de *Godspell* não contempla tais agressões e não encontramos silêncios significativos nas sequências referentes ao tema desta dissertação.

Apesar da aparência de inusitado, e destes serem os primeiros e os últimos filmes do subgênero Musical de Cristo, a ideia de relacionar Jesus e Música não é nada nova. A música está para religião como Deus está para esta. É uma importante forma de louvor e devoção, em todas as culturas. No ocidente, durante a Idade Média, existiram momentos em que a única música que poderia existir era a sacra. Logo, não pode haver nada de estranho na ideia de se vincular Jesus e a música (VADICO, 2005, vol. III., p. 13).

O contexto do surgimento destes filmes se encontra em um período histórico de movimentos organizados pelos jovens em todo o mundo. Os anos 70 caracterizaram-se por suas grandes lutas: contra o governo, discriminação racial, pelos direitos civis e a luta entre gerações. O maior anseio do período era a liberdade de ideias e comportamentos novos, de ir contra o “sistema”. Segundo alguns teóricos do tema, como Tatum (1997), Baught (2000) e Telford (1997), estas produções tratavam-se de uma “atualização” da estória de Jesus Cristo que buscava atingir pessoas de um modo mais eficaz do que se tinha feito até então no cinema, e chegaram a alcançar um público bastante razoável.

O filme *Jesus Cristo Superstar*⁷¹, de 1973, dirigido por Norman Jewison, surgiu através da parceria de Tim Rice e Andrew Lloyd Webber, na época, dois jovens compositores ingleses. Inicialmente JCS nasceu na década de 1960 como uma única canção e, devido à falta de investimento financeiro para realizar a peça teatral, eles acabaram por produzir um álbum duplo com as músicas. O disco fez muito sucesso, sobretudo nos Estados Unidos, o que levou à realização de uma turnê pelo país. Sua aceitação positiva levou a peça a estrear na Broadway no final do ano de 1971, com um novo elenco diferente do disco – com algumas ressalvas, como Yvonne Elliman (Maria Madalena) e Barry Dennen (Pôncio Pilatos) que permaneceram na peça e também no filme. O musical teve muito sucesso, o que levou a peça a diversos países, tendo versões em mais de vinte línguas diferentes e fazendo sucesso até os dias atuais. Na época, a peça chamou a atenção do cineasta Norman Jewison, que produziu o filme em 1972, se envolvendo na produção como diretor, roteirista e produtor. A forma de musical ópera-rock possibilitou muitas liberdades adaptativas ao filme, e combinou o histórico ao contemporâneo obtendo bons resultados. Embora seu formato tenha chamado a atenção e tenha sido o foco de diversas críticas e publicações, não foi tanto o que o marcou, quanto sua mensagem transmitida. Vadico observou em suas análises que a imagem Cristológica criada pelo filme (e por *Godspell* na mesma época) é nova e contribui para a

⁷¹ Norman Jewison também foi produtor do filme junto com Robert Stigwood e Patrick Palmer (associado). O roteiro é de Jewison em parceria com Melvyn Bragg e foi baseado na Ópera Rock *Jesus Christ Superstar*, e no livro homônimo de Tim Rice. Andrew Lloyd Webber foi o compositor da música, também responsável por sua orquestração e as letras foram de autoria de Tim Rice. Edição de som de Les Wiggins. Coreografia de Rob Iscove; figurinos de Yvonne Blake; e desenho da produção de Richard Macdonald. A fotografia do filme é assinada por Douglas Slocombe B.S.C. e a pós-produção é de Richard Carruth.

formação de imagens futuras dentro do gênero, “como é o caso, p.ex. da personagem de Judas Iscariotes em JCS, que verificamos bastante mais tarde, foi, de alguma forma reelaborada em *The Last Temptation of Christ*” (VADICO, 2005, vol. III., p. 94), de 1988.

Poucos anos depois dos musicais, foi lançada a conhecida série de seis episódios feita para a televisão, porém com pretensões cinematográficas: *Jesus de Nazaré*, de Franco Zeffirelli, em 1977⁷². O roteiro foi adaptado do livro de William Berclay e o filme resultou de uma promessa do produtor Lew Grade para o Papa Paulo VI, que desejava determinar uma imagem precisa e reverente de Jesus Cristo. Por ser uma “encomenda”, e não uma reflexão pessoal (como fez Martin Scorsese em *A última tentação de Cristo*), Zeffirelli tinha claro que a produção deveria ser realizada através de um modelo mais tradicional, como proposto pelos produtores. A série é conhecida como o trabalho mais elaborado e interessante sobre a vida de Jesus e teologicamente foi muito bem recebida. Isso foi possível em razão da boa harmonização não só dos Evangelhos, como dos filmes realizados até então. Embora os textos evangélicos se façam presentes no filme, a maior fonte de inspiração foi o próprio cinema. Depois de oito décadas de exploração e adaptação da vida e da imagem de Jesus Cristo no cinema, a experiência adquirida com as produções anteriores possibilitou a Zeffirelli dar um passo adiante no que tange à formatação narrativa do gênero. Após anos de esforços adaptativos e de conflitos entre religiosos e produtores, o diretor pôde reunir os aspectos criticados nos filmes anteriores e explorar um conjunto de novas soluções para os diversos e clássicos problemas que os filmes de Cristo enfrentam (como o antissemitismo ou o corpo de Cristo⁷³, por exemplo).

Não se trata de estabelecer um filme, uma obra como uma coisa modelar, mas de compreender que nele se encerra uma longa evolução que se iniciou dentro do cinema e terminou na televisão. *Jesus of Nazareth*, parece, assim, surgir como um espetacular resumo de tudo o que se fez no Cinema sobre Jesus Cristo, adotando apenas o aspecto positivo de várias produções. O que resultou surpreendentemente num filme amplamente aceito por todas as confissões religiosas envolvidas (VADICO, 2005, vol. III., p. 99).

O filme conseguiu ser muito convincente quanto à representação e é um consenso entre os pesquisadores da área, não havendo críticas realmente sérias sobre ele. O filme

⁷² Teve como produtores Lew Grade, Vincenzo Labella, Bernard J. Kingham, Dyson Lovell e Tarak Ben Ammar. Roteiro de Anthony Burgess, David Butler, Franco Zeffirelli e Suso Cecchi d’Amico. Música de Maurice Jarre. Cinematografia de Armando Nannuzzi e David Watkin. Edição de Reginald Mills.

⁷³ A escolha de Robert Powell para a representação de Jesus no filme foi muito positiva. O ator possuía uma imagem considerada “clássica” de Jesus: branco, cabelos longos e castanho-escuros, um olhar sereno através de seus grandes olhos azuis etc. Curiosamente até hoje a imagem do ator é utilizada como se fosse o próprio Cristo. É comum ver no Brasil pessoas vestidas com camisetas estampadas com o rosto do ator, além de sua imagem ser um dos primeiros resultados da busca “imagens de Jesus Cristo” na internet.

contribuiu de maneira significativa com a desculpabilização dos judeus pela morte de Cristo – como visto no segundo capítulo, firmada pelo Concílio Vaticano II em 1964 – e lidou de forma positiva com a questão do antissemitismo. Guiado pelo pressuposto de que Jesus fora um judeu, Zeffirelli acabou elaborando essa imagem Cristológica na série, que permanece como a produção mais constantemente vista da vida de Jesus até os dias de hoje.

Onze anos depois surge o filme de Cristo mais polêmico da história do gênero, *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, 1988⁷⁴. O filme foi baseado no romance homônimo do escritor grego Níkos Kazantzákis, de 1951. Logo no início do filme, Scorsese explica que o filme se trata de uma obra ficcional e sugere a intenção de explorar os questionamentos sobre a dual personalidade de Cristo: divino e humano; carne e espírito. Os filmes anteriores já haviam iniciado a transição entre Jesus personagem histórica e da consolidação de Jesus personagem de cinema, e é no filme de Scorsese que essa liberação se consolida efetivamente. Como o título sugere, a intenção da produção era estabelecer o momento da última tentação de Cristo e, para tanto, a narrativa teve que sofrer alguns cortes, optando pela adaptação de alguns fatos do Evangelho e resumindo ou eliminando outros. A adaptação narrativa acerca da última tentação de Cristo foi o que gerou a maior polêmica mundial a respeito de um filme do gênero. O motivo da polêmica foi o relacionamento entre Jesus e Maria Madalena. No entanto, de acordo com Vadico, isso já havia sido de alguma forma anunciado no decorrer da história dos filmes de Cristo:

Quando digo que a polêmica parecia-me banal desejo relembrar a longa construção da personagem de Maria Madalena no cinema. Cecil B. DeMille, pensou num triângulo amoroso entre Judas, Jesus e Maria Madalena, em 1927; Nicholas Ray a fez uma mulher com um olhar suplicante em direção a Jesus, em 1961; Julien Duvivier a colocou sempre junto da Virgem, como se fosse a nora querida, em 1935; Norman Jewison colocou Madalena no papel de uma mulher interessadíssima em Jesus, no filme *Jesus Cristo Superstar*, e só Deus sabe o que a câmera não mostrou, tendo em vista o que ficou evidente aos olhos de todos, Madalena era a companheira de Cristo. Zeffirelli, se não chegou a elaborar um relacionamento especial entre eles também não a cortou da trama. Enfim, o terreno do imaginário coletivo já estava abundantemente pronto para que alguém desse o passo final. [...] Enfim, o mundo mobilizou-se como se alguém fosse dizer alguma “verdade” sobre Jesus, uma coisa que não poderia ser revelada ou dita, pois pensada e esperada já devia ser. Talvez, o que mais estava se firmando não fosse o “relacionamento” entre Jesus e Maria Madalena, mas a tradição de se estabelecer uma polêmica a cada lançamento de um Filme de Cristo (VADICO, 2005, vol. III., p. 159-160).

⁷⁴ Através do argumento de Paul Sharader (baseado no romance de Níkos Zakantzákis), Scorsese co-escreveu o roteiro de *A última tentação de Cristo*. O filme teve como produtor executivo Harry Ufland e Bárbara De Fina. Edição de som de Thomas A. Gulino e Jeffrey Stern. Música do conhecido compositor Peter Gabriel. Cinematografia de Michael Ballhaus. Direção de arte de Andrew Sanders. Cenário de Giorgio Desideri. Figurino de Jean-Pierre Delifer. Montagem de Thelma Schoonmaker.

Por consequência, é um dos filmes mais controversos e foi rejeitado por algumas denominações evangélicas, que inclusive tentaram comprá-lo antes de sua finalização para poder destruí-lo. No que tange ao Brasil, a produção só pôde fazer sua estreia sob mandado de segurança. Conforme explica Vadico, o contexto do filme nos anos 1980 era marcado por duas forças conflitantes: a da produção cultural e a do fundamentalismo religioso crescente. Isto é, a produção se localiza em um período que os filmes religiosos experienciavam maiores ousadias estéticas, ao mesmo passo em que parte da sociedade passava a ser mais conservadora. Foi o filme de Cristo que mais sofreu ataques em toda história do gênero, no entanto, é, de certa forma, resultado de um amadurecimento cultural da sociedade, que distingue essas ousadias cinematográficas de religião pura e simplesmente. De acordo com o pesquisador, a maior contribuição do filme *A última tentação de Cristo* foi “ele ter possibilitado que se elaborasse uma imagem de Jesus, que fosse ao mesmo tempo ele e que se descolasse daquela imagem tradicional, possibilitando uma reflexão mais inteligente a respeito de alguns mistérios da religião cristã” (VADICO, 2005, vol. III., p. 213).

Após a estória da vida de Jesus ter sido incorporada e transformada pelo cinema ao longo de suas décadas, adequada às suas especificidades, consolidada através de determinadas cenas, fatos e personagens, explorada em outros formatos e veículos, o cinema se torna um espaço com cada vez mais liberdade de exploração e ousadia quanto à representação de Jesus Cristo. “Seja o Jesus da fé, seja o da história, seja um Jesus alternativo qualquer, o longo percurso de apropriação e adaptação da sua estória para o cinema permite agora que praticamente tudo seja possível” (idem, p. 126). Embora o filme *A Paixão de Cristo*⁷⁵ (2004) de Mel Gibson tenha uma aproximação mais conservadora, ainda assim ousou e se envolveu em polêmicas. Três anos antes de seu lançamento já era amplamente discutido e já havia notícias que o diretor tinha como intenção representar as últimas doze horas da vida de Jesus Cristo – iniciando-se com a agonia do personagem no Horto das Oliveiras – e que o filme seria todo falado em latim e aramaico, sem legendas.

Enquanto o filme de Scorsese provocou discussões acerca da sexualidade de Cristo, Mel Gibson gerou polêmica com outra problemática específica dos filmes do gênero, o antissemitismo. Como vimos no segundo capítulo, essa questão sempre assombrou os filmes do gênero. Em um primeiro momento de sua história o fez de forma agressiva. Anos depois a

⁷⁵ Mel Gibson, além de dirigir, co-escreveu o filme com Benedict Fitzgerald. Gibson também foi um dos produtores, junto com seus sócios Bruce Davey e Stephen McEveethy. A música é de John Debney, e lembra a trilha de Peter Gabriel, composta para *A última tentação de Cristo*, de Scorsese. O filme teve como produtor executivo Enzo Sisti. Direção de fotografia de Caleb Deschanel. Montagem de John Wright. Figurinos de Maurizio Millenotti e efeitos especiais de maquiagem de Keith Vanderlaan.

questão foi amenizada através de adaptações cinematográficas, iniciadas devido a “desculpabilização” dos judeus pela Igreja Católica. Após décadas com essa dificuldade aparentemente resolvida nos filmes de Cristo, *A Paixão de Cristo* marcou o retorno do antissemitismo através de sua representação tradicional de desculpar os romanos e acabou por jogar fora todo o esforço de décadas da indústria cinematográfica para elaborar a desculpabilização dos judeus. Toda a polêmica envolvida com a produção incitou a imprensa nacional e internacional a informar ao público sobre tudo o que acontecia durante as filmagens e alimentou uma grande discussão, que ajudou a atrair um grande público para o filme – diferentemente de toda a polêmica envolvida com o filme de Scorsese.

Segundo Vadico, a ideia inicial do diretor de fazer o filme em idiomas antigos definiu a estrutura e o conjunto de imagens que seriam utilizados. O pesquisador o compara com aqueles primeiros filmes de Cristo, as Peças da Paixão, e suas referências medievais: “sem muita dúvida, quem forneceu a estrutura básica para o filme foram os quadros da via-crúcis católica. Herança do início da Idade Média, na qual a tradição fala mais forte do que qualquer texto evangélico” (idem, p. 236). O diretor estava preocupado com o “sofrimento de Cristo” e essa violência extrema, que viria chocar o público, realmente dispensa palavras. Assim como no primeiro cinema, a imagem de Jesus em *A Paixão de Cristo*, sofrendo na carne para redimir a humanidade, relembra “Jesus, o cordeiro de Deus”. Como resultado, a mensagem que *A Paixão de Cristo* acaba por transmitir é, de certa forma, sua expressiva violência. Segundo Vadico, a grande contribuição para a narrativa cinematográfica que o filme teria foi abortada no momento em que se decidiu legendar o filme de última hora: “com a legenda, a pobreza dos textos e do roteiro tornaram-se evidentes. No entanto, o mesmo não se diria se o diretor tivesse conseguido o seu intento, pois estes haveriam bem servido ao seu propósito inicial” (idem, p. 261).

Dez anos depois do memorável filme sangrento de Mel Gibson, a seguinte e mais recente produção que consta em nossa filmografia é *O Filho de Deus*⁷⁶, de Christopher Spencer, lançado em 2014. O filme foi baseado na minissérie televisiva *A Bíblia (The Bible, 2013)*⁷⁷, dos mesmos criadores e produtores Mark Burnett e Roma Downey (que também interpreta Maria, mãe de Jesus em ambas as produções), e transmitida pelo History Chanel. Como seu título sugere, a produção, dividida em dez episódios, representa momentos

⁷⁶ O filme foi dirigido por Christopher Spence, que também foi responsável pelo roteiro junto com Richard Bedser, Colin Swash e Nic Young. O filme foi produzido por Mark Burnett, Roma Downey e Richard Bedser. A música é de Hans Zimmer e Lorne Balfé. Cinematografia de Rob Goldie. Montagem de Robert Hall. Direção de arte de Said El Kounti e Hauke Richter.

⁷⁷ A minissérie foi exibida no Brasil pela Rede Record e Rede Brasil de Televisão no mesmo ano.

importantes da bíblia e é dividida em cinco episódios destinados ao velho testamento e cinco ao novo. O sucesso da minissérie deu origem a dois *spin-offs*⁷⁸: a minissérie *A Bíblia Continua* (*A.D. The Bible Continues*, 2015)⁷⁹, exibida pela NBC e o filme *O Filho de Deus* (2014). Parte das cenas do filme são retiradas dos episódios do novo testamento de *A Bíblia* e conta também com cenas inéditas. Por ser derivado da minissérie, o filme foi muito criticado em seu lançamento por se assemelhar mais a um produto televisivo do que cinematográfico. No entanto, fez muito sucesso e se encontra na lista de maiores bilheterias de filmes Cristãos, no site Box Office, ocupando o décimo lugar⁸⁰ – *A Paixão de Cristo* de Mel Gibson ocupa o primeiro lugar da lista. Os dois filmes, de Spencer e de Gibson, são recorrentemente comparados em críticas.

Tendo como referência mais relevante dos anos anteriores, é notável a quantidade de alusões narrativas e pictóricas em relação ao filme de Gibson. Adiante, no decorrer de nossa análise, veremos a semelhança entre representações, planos de câmera, recursos sonoros, visuais e o Marianismo muito presente em ambas as produções católicas. Contudo, suas mensagens são muito distintas. Enquanto o filme de Gibson optou por representar as doze últimas horas sangrentas da vida de Cristo, *O Filho de Deus* optou pela tradicional representação de sua origem, ensinamentos, suplício e ressurreição, de forma não tão sangrenta.

Um aspecto que se sobressalta no filme de Spencer é a escolha de interpretação para Jesus, o ator português Diogo Morgado. Assim como Jeffrey Hunter, que interpretou Jesus em *Rei dos Reis* de 1961, vemos a escolha de um galã para o papel, com traços delicados e características europeias – olhos pequenos, nariz fino, rosto quadriculado e cabelo liso e castanho claro – que contribui com uma imagem de Jesus carismático. No entanto, a beleza de Morgado não foi tanto o que chamou atenção quanto no filme de 1961, no qual Hunter era o galã das adolescentes da época. O que nos chamou atenção neste filme, com base em nossas interpretações que serão demonstradas no percurso de análise, é a exaltação da personagem de Maria mãe de Jesus, sobretudo nas sequências de suplício de Cristo. Isso acaba por sugerir a sensação de que muitas vezes é mais evidenciada que o próprio filho. Em *A Paixão de Cristo* Maria também tem um papel de relevância, no entanto, o que a difere de Maria em *O Filho de Deus* é que Roma Downey, embora tenha seus sessenta anos, aparenta ser muito mais jovem

⁷⁸ *Spin-off* é o termo utilizado para caracterizar produções derivadas de outras obras.

⁷⁹ A minissérie, dos mesmos produtores, foi exibida no Brasil pela Rede Record.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=christian.htm>. Acesso: 22/out/2019.

e, assim como Jesus, acaba sendo muito bonita para o papel, o que contribui com a estranha sensação de que os dois formam um par romântico.

Apesar das críticas quanto ao seu aspecto televisivo, é notável sua natureza épica, de um filme feito para emocionar o público – não tanto pela representação do sofrimento, como em Gibson, mas por seu aporte técnico audiovisual. Seu caráter épico é marcado, sobretudo, pela trilha sonora musical, guiada pelos grandiosos ostinatos de Hans Zimmer⁸¹, além de recursos visuais que transmitem grandiosidade às representações, como por exemplo, as glorificações de Jesus exaltadas em *slow motion*, como veremos adiante na análise do silêncio.

5.2 Recorte e parâmetros de análise

Como apresentado no segundo capítulo, antes mesmo do nascimento do cinema e do surgimento dos primeiros filmes de Cristo, desde a Idade Média a igreja católica já havia estabelecido e convencionado em imagens os momentos mais importantes da trajetória de Jesus Cristo através das peças da paixão. Em suma, as cenas relativas à devoção da Via Crucis e à oração do Rosário, juntamente com referência aos evangelhos e outros textos, se tornaram aquilo que seria visto nos primeiros filmes de Cristo, repetido, aperfeiçoado e acrescido de materiais fictícios ao longo das décadas, até os dias atuais. Através da nossa síntese acerca do levantamento realizado por Vadico (2005) pudemos observar no segundo capítulo o repertório de imagens e reconhecer a ordem narrativa da tradicional história da Vida de Jesus a partir da fusão entre os mistérios do Rosário e as imagens das estações da Via Crucis. No entanto, os filmes do gênero, apesar de narrarem a história da vida de Cristo, o fazem de maneiras muitas vezes distintas, a partir de diferentes pontos de vista e através da escolha de inserção ou exclusão de determinados momentos. Por exemplo, algumas produções optam por explorar a anunciação do nascimento e momentos da infância de Jesus (mistérios gozosos), como é o caso da série televisiva *Jesus de Nazaré* (Zeffirelli, 1977), a título de exemplo, que conta com aproximadamente sete horas de duração total, disponibilizando tempo narrativo para explorar estes e outros momentos que filmes de duas horas não conseguiriam com tantos detalhes; enquanto outras avançam na história e priorizam os episódios da Paixão (mistérios dolorosos e estações da Via Crucis), como é o caso de *A Paixão de Cristo* (Gibson, 2004), planejado

⁸¹ Hans Zimmer é um compositor de origem alemã, muito conhecido por ser o segundo compositor com mais prêmios na história do cinema (perdendo para o glorioso John Williams), totalizando 112 prêmios e 231 indicações. Zimmer é conhecido por suas grandes trilhas em Hollywood, marcadas por ostinatos em cordas e metais, além de suas experimentações elétricas e com sintetizadores.

para ser um filme sobre as últimas doze horas da vida de Jesus, embora o filme recupere alguns momentos de sua infância e pregações através de breves analepses ao longo da narrativa; ou ainda represente os mistérios gloriosos – apesar de que a maioria das produções encerra sua narrativa com a Ressurreição de Cristo e sua Ascensão, deixando de lado momentos dedicados à Maria, como nos últimos mistérios do Rosário⁸².

Ainda recuperando as informações exploradas no segundo capítulo, ao longo dos séculos a Igreja Católica incentivou e priorizou a “Salvação” de Cristo em detrimento da sua “mensagem”, e podemos perceber isso nos filmes do gênero, nos quais observamos as cenas de suplício como ponto convergente entre as produções e, muitas vezes, um maior tempo narrativo dedicado ao desenvolvimento destes momentos – incluindo ou não algumas especificidades, como a presença de Verônica ou Simão de Cirene, por exemplo. Contudo, o julgamento de Jesus (independente das variadas versões audiovisuais criadas para amenizar a questão do antissemitismo histórico), a flagelação, o caminho percorrido até o calvário, a crucificação, a morte e a ressurreição são momentos essenciais nos filmes do gênero. E é neste ponto de convergência que justificamos a determinação do recorte desta pesquisa, que procura compreender como o silêncio se manifesta e é construído nestas sequências em comum nas quais o suplício de Jesus é representado.

Inicialmente partimos de algumas hipóteses em relação ao que este recurso audiovisual expressivo poderia sugerir nos filmes. Ao se tratar de sequências de violência, podemos recuperar a ideia da imagem Cristológica de “servo sofredor” que veio ao mundo para redimir a humanidade, como mostram os primeiros filmes do gênero? Seria o silêncio o lugar de evidenciar a violência? De enaltecer o sofrimento de Jesus? O local da manifestação de Deus? Ou um espaço de reflexão? Quais sensações ele poderia sugerir ao espectador?

Estes questionamentos guiaram o início de uma investigação em que analisaremos, neste capítulo, como estas manifestações foram construídas e organizadas, buscando compreender se há utilizações análogas entre a filmografia selecionada e se refletem as mesmas interpretações. Para tanto, conforme discorrido na introdução da dissertação, nossa metodologia consiste na desconstrução e reconstrução das sequências, através de determinados parâmetros de análise. A pesquisa não será restrita apenas à observação de manifestações totalitárias do silêncio audiovisual (nas quais todos os elementos sonoros são suprimidos), mas a partir da análise de suas construções sonoras, através do silenciamento de

⁸² Como vimos no segundo capítulo, a importância reconhecida a Maria depende da instituição religiosa por trás da produção ou da fé dos realizadores, sendo seu culto restrito às produções baseadas no catolicismo. No entanto, não é comum a representação da “Gloriosa Assunção da Virgem Maria ao Céu” e da “Coroação da Virgem Maria como Rainha do Céu e da Terra” nos filmes americanos do gênero.

um ou mais materiais, e também visualmente, observando se aquilo que é representado pela imagem é sincronicamente exercido pelo som (ou pelo silêncio).

Vimos no decorrer dos capítulos anteriores que o silêncio não determina a ausência de som, mas que pode representar uma presença em si, ou ainda de outros elementos audiovisuais. Para analisar o som (e o silêncio) audiovisual, não podemos entendê-lo separadamente dos demais aspectos cinematográficos, portanto, os elementos sonoros devem ser pensados e analisados de maneira contextualizada para serem compreendidos.

Devido à complexidade de se estudar o silêncio, foi necessário que desenvolvêssemos uma metodologia específica para esta análise. Preliminarmente, identificamos quais momentos do suplício de Cristo cada filme representou e, existindo qualquer manifestação de silêncio (total ou parcial), examinamos cada sequência em busca de compreender as escolhas sonoras e como o silêncio foi construído em cada produção. Realizamos um levantamento através de tabelas (Apêndice), desenvolvidas a partir de cada sequência: açoitamento, via Crucis, crucificação e morte. Cada coluna ilustra determinado parâmetro de análise: qual função o silêncio desempenhou na sequência, em quais filmes foi manifestado, o ano da produção, direção, o que a imagem mostra durante o silêncio, recursos visuais utilizados durante o silêncio, elementos sonoros presentes no efeito silêncio, o que o silêncio sugere na cena e qual sua duração total. O motivo pela escolha destas colunas é a importância de se entender o que está *no* efeito silêncio, e não apenas o que está *em* silêncio, como vimos no final do último capítulo.

A partir deste levantamento, expandimos a observação para os seguintes parâmetros, que descreveremos no decorrer da análise detalhada: o contexto narrativo nos quais estas sequências ocorrem e suas construções; quais elementos da banda sonora foram suprimidos (música, diálogos, efeitos); sons dentro e fora de campo; ruídos hipersensibilizados; intensidade e volume sonoro; a duração⁸³ do efeito silêncio; relações de som e imagem; planos e movimentos de câmera; incidência angular; iluminação; coloração; elementos visuais representados; movimentos no campo (objetos e personagens); *raccords* e efeitos de montagem.

Através deste percurso, selecionamos usos análogos, onde pelo menos duas produções construíram o silêncio de forma semelhante. Assim, compreendemos seis classificações de utilizações e funções recorrentes que analisaremos individualmente a seguir, através da

⁸³ Segundo as pesquisas de Ángel Rodríguez apresentadas no segundo capítulo, o autor afirma que a margem de tempo de um efeito silêncio pode oscilar aproximadamente entre 3 e 10 segundos para adquirir um valor expressivo, pois, menos que isso, o ouvinte decodifica-o como um tempo de espera.

descrição das sequências de cada produção, da verificação técnica e de nossas compreensões acerca do que o silêncio pode sugerir nessas funções, respondendo aos nossos questionamentos iniciais.

5.3 Classificações do silêncio nos filmes de Cristo

5.3.1 Contraste e repouso: o silêncio na apreensão da violência

Vimos no capítulo anterior que o silêncio audiovisual se configura como o produto de um contraste sonoro, podendo ser o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos. Neste primeiro tópico definimos o silêncio como decorrência desse contraste auditivo, desenvolvido através de diferentes níveis de intensidade e que resulta na dissolução da violência. São situações em que o recurso se figura através da interrupção das flagelações dos romanos contra o corpo de Jesus. Como exemplo, especificaremos o resultado sonoro do processo de construção do silêncio nos filmes *Jesus de Nazaré* (Franco Zeffirelli, 1977) e *Jesus Cristo Superstar* (Norman Jewison, 1973) em que essa função foi predominante.

Na produção *Jesus de Nazaré* (1977), o silêncio, em seu uso naturalista⁸⁴ e sintático⁸⁵, pontua o término da ação da flagelação. A banda sonora nesta sequência é composta por ruídos diegéticos e a quietude sugerida por ela reforça os eventos sonoros dos açoites nas costas de Jesus (Robert Powell). Na sequência, visualizamos dois romanos executando a ação em variados planos e ângulos, mas principalmente em *contra-plongée*⁸⁶ (Figura 1), ressaltando seu poder em relação a Jesus, que na imagem é escondido atrás do pilar onde está preso (Figura 2).

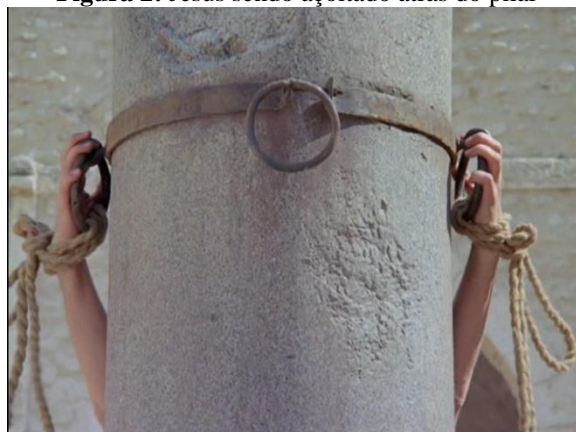
⁸⁴ Conforme a definição proposta pelo pesquisador Ángel Rodríguez apresentada no capítulo anterior, o uso naturalista do silêncio é construído para imitar a realidade referencial, ou seja, em situações contextuais atua expressando informações objetivas específicas sobre a ação (por exemplo, enquanto um personagem anda seus passos soam e quando para de andar o silêncio representa o término desta ação).

⁸⁵ O uso sintático do silêncio exerce a função de estruturador e organizador do conteúdo. Este uso tem um valor expressivo separador que indica ao espectador que determinada etapa chegou ao fim e que em seguida se iniciará algo diferente.

⁸⁶ *Plongée*: plano mostrado de cima para baixo. *Contra-plongée*: plano mostrado de baixo para cima.

Figura 1: Romano em *contra-plongé*.

Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Figura 2: Jesus sendo açoitado atrás do pilar

Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Gradativamente os cortes na montagem se tornam mais rápidos. Os planos dos romanos passam a ser intercalados com o primeiro plano do rosto de Jesus expressando sua dor física (figura 3). Estes recursos visuais constroem a imersão do espectador ao mesmo passo em que sonoridades dos gemidos de dor do personagem, o peso dos pés dos romanos impulsionados no chão para açoitá-lo e as sonoridades agudas, reverberantes e de forte intensidade, marcantes e predominante dos flagelos dão ritmo à ação junto aos cortes na montagem. A intervenção interruptiva no ato é feita através da voz de um romano, e na sequência o açoitamento é encerrado (figura 4). Por oito segundos o fundo sonoro se mantém calmo e silencioso junto ao plano geral fixo, sugerindo a sensação de alívio e relaxamento no efeito silêncio. Nota-se que o corpo de Jesus sendo açoitado é ocultado na maior parte da cena, principalmente durante o silêncio, o que cria uma maior expectativa em relação ao seu corpo⁸⁷. Esta ausência faz com que a criação sonora seja uma das principais representações da violência, além dos planos de câmera e da presença dos personagens romanos.

⁸⁷ Nas análises de Vadico (2005), o pesquisador observa que este ocultamento pela expectativa pelo corpo de Cristo tem uma intenção específica do diretor. Após o açoitamento, a mão esquerda de Jesus é solta por um romano e então o personagem tomba para o lado, surgindo subitamente em cena. O personagem veste uma tanga branca, no entanto, na virada brusca, o seu órgão sexual aparece por alguns instantes. Vadico ressalta como achou curioso que este detalhe tenha passado despercebido por muitos, inclusive por ele, e conclui em suas análises que Zeffirelli planejou a cena para que o órgão sexual de Robert Powell fosse visto. No entanto, esta exposição foi removida na mudança de VHS para DVD. Segundo Luiz Vadico, o pênis de Powell foi “cirurgicamente removido da cena”, não havendo mais cópias originais disponíveis ao público.

Figura 3: Jesus expressando sua dor.

Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Figura 4: Término da ação da flagelação.

Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

No musical *Jesus Cristo Superstar* é encontrada esta mesma função do silêncio, embora sua construção tenha sido realizada através de outros elementos sonoros. A princípio, somos absorvidos pelo alto nível de volume da música, da contagem de Pilatos (Barry Dennen) e dos açoites, que juntos sugerem expectativa em relação a ação. A trilha sonora musical, que mistura elementos da música popular, Jazz e pop rock, é composta por metais, contrabaixo e bateria, e é constituída de um *leitmotiv*⁸⁸ que se repete durante a sequência inteira da ação da flagelação. A contagem de Pilatos se mistura com a música e cada numeração marca o início da nova repetição do *leitmotiv*. Neste trecho, através de diferentes planos de câmera observamos alguns personagens: Heródes (Josh Mostel) rindo e se divertindo com a situação; Caifás (Bob Bingham) seriamente observando o ato; Maria Madalena (Yvonne Elliman) chorando e sendo carregada; e as pessoas que assistiam ao show ora em êxtase, ora neutras e empáticas com Jesus (Ted Neeley) sendo torturado. Este padrão musical repetitivo segue até aproximadamente a contagem da vigésima sétima chicotada, e então a melodia do tema é repetida gradativamente em alturas mais agudas, de forma ascendente, sugerindo a intenção de que aquela ação está cada vez mais intensa e interminável. Nesta segunda parte é predominante a imagem de Jesus: num primeiro momento em plano conjunto com o romano que o açoita (Figura 5), posteriormente em planos mais fechados de seu rosto expressando dor (Figura 6).

⁸⁸ *Leitmotiv*, traduzido por “motivo condutor”, é o termo utilizado para caracterizar um ou mais temas musicais que se repetem no decorrer de uma obra, e que podem ser associados a um personagem, lugar, situação ou estado de espírito, como valor simbólico. É uma técnica de composição introduzida por Richard Wagner (*Oper und Drama*, 1951), utilizada pela primeira vez em sua ópera *Der Fliegende Holländer* (1840). O *Leitmotiv* é normalmente caracterizado por uma frase musical curta e pode ter alguns tipos de variação (harmônica, rítmica, instrumental etc.).

Figura 5: PC de Jesus e romano.

Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Figura 6: PP de Jesus expressando dor.

Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Ao chegar no açoitado de número trinta e nove, Pilatos finaliza a contagem com um grito forte que reverbera em direção ao silêncio, junto à queda de Jesus no chão (Figuras 7 e 8). Além do intenso grito que marca o término da contagem, o contraste sonoro é também estabelecido com a ruptura da música, e o silêncio subsiste por aproximadamente nove segundos, enquanto ressalta em baixo volume a respiração ofegante do romano que executou o açoitado. Neste caso, o contraste sonoro é construído com maior intensidade ao sugerir o término da ação.

Figura 7: Grito de Pilatos em sua última contagem.

Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Figura 8: Jesus caído no chão no término da ação.

Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Nos dois casos criam-se desenvolvimentos, um através da massa sonora e outro pelos *raccords* acelerados entre planos de curta duração, isto é, há uma amplificação da tensão que é construída gradativamente para ser rompida e apreendida através do efeito psicofísico de contraste sonoro. Este silêncio é resultado de uma organização dinâmica de movimento-reposo (*tésis-ársis*), princípio básico de toda estrutura musical, no qual o repouso só existe junto com o impulso⁸⁹. Seu uso sintático e naturalista funciona como uma pausa, um repouso,

⁸⁹ Este pensamento foi apresentado no terceiro capítulo, através da concepção defendida por Ángel Rodríguez, inspirada na dicotomia conceitual proposta pelos músicos da Grécia no século V a.C, como fundamento para organização do som.

antes que se inicie a próxima ação – função de elemento de transição e separação⁹⁰. Constatou-se também uma similaridade em seus tempos de duração: aproximadamente oito segundos. O que há na imagem durante o silêncio não sugere necessariamente a representação do sofrimento de Jesus. Em *Jesus de Nazaré*, mesmo em plano geral, o personagem é ocultado atrás do pilar enquanto vemos e ouvimos em baixo volume a movimentação dos romanos indo soltá-lo (Figura 9); em JCS, o primeiro plano é fixo no rosto do romano que o açoitava (Figura 10), e a única sonoridade ativa é de sua respiração ofegante evidenciada. Com base nessas percepções, analisamos que o uso do silêncio nestas sequências salienta a presença dos romanos que o torturaram. No primeiro filme, através do prazer da violência e escárnio; no segundo, um misto de prazer e cansaço.

Figura 9: PG dos romanos durante o silêncio (Jesus atrás do pilar).



Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Figura 10: Respiração do romano durante o silêncio.



Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Embora visualmente sejam os romanos que roubem a cena, o traço sonoro que permanece na memória do espectador faz com que o silêncio seja o lugar de apreensão da violência contra o personagem Jesus, sugerindo uma pausa como reflexão e dor. Mesmo sendo a intensidade destas cenas mais branda em comparação com outros filmes mais violentos do gênero, como é o caso de *A Paixão de Cristo* (Gibson, 2004), estas pausas silenciosas foram construídas como um recurso para fazer com que o espectador absorva a reverberação da dor do personagem e a sinta também. Afinal, por conhecer a história previamente, o público vai ao cinema preparado para esta dor, e são nestes momentos silenciosos que pode apreendê-la melhor.

⁹⁰ Uma das funções propostas por Diego Vilela, explicada no capítulo anterior.

5.3.2 Mutismos: hostilidade e reverência através da abstenção ou supressão vocal

Sabemos que a voz, na relação entre os elementos constitutivos da banda sonora, é o aspecto que recorrentemente recebe maior atenção na mixagem controlada do material sonoro de um filme. Como afirma Mary Ann Doane (2003, p. 459), geralmente a banda de diálogos determina os volumes das bandas de efeitos sonoros e música e, “apesar de numerosos experimentos com outros tipos de relações de som/imagem (no decorrer da história do cinema), o diálogo sincrônico permanece a forma dominante de representação sonora no cinema”.

Apesar do som cinematográfico ser majoritariamente “vococêntrico”, Chion (2016, p.13) afirma que quase sempre é “verbocêntrico”, isto é, “a voz enquanto suporte da expressão verbal” é sua matriz sonora. Isto ocorre principalmente pela capacidade da fala de transmitir conteúdos acrescidos de valores semânticos, além de, segundo Wolff (2014, p.45), ser o “sentido que se refere ao mundo”. Michel Chion apresenta razões para que o som no cinema seja construído a partir do vococentrismo e verbocentrismo de maneira recorrente:

[...] isso deve-se, desde logo, ao facto de as pessoas, no seu comportamento e reações quotidianos, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto (CHION, 2016, p. 13).

Porém, sabemos que a voz não é o único elemento sonoro em um filme capaz de sugerir significantes, e que a construção da paisagem sonora pode oferecer indícios, ambiências e informações que enriquecem a produção de sentido no cinema. Para tanto, em filmes essencialmente verbocêntricos, muitas vezes é necessário que haja a inexistência de fala ou a diminuição (total ou parcial) de seu volume para que se façam escutar os demais sons ao redor, contudo, estas possibilidades são escolhas de produção.

À vista disso definimos empregar duas terminologias para nos referir aos tipos de escolhas sonoras que caracterizam os “silêncios vocais” encontrados nas obras. Ao primeiro, recuperaremos a definição de mutismo proposta por Chevalier e Gheerbrant através dos símbolos – discutida no início do terceiro capítulo⁹¹.

⁹¹ Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003), em *Dicionário dos Símbolos*, o silêncio e o mutismo possuem significados distintos. Enquanto o silêncio representa “um prelúdio de abertura à revelação”, envolve grandes acontecimentos e dá grandeza e majestade às coisas, o mutismo impede a revelação (recusa-se a recebê-la ou transmiti-la), obstrui passagens, oculta acontecimentos e marca uma regressão.

Às vezes não temos palavras para verbalizar o que desejamos comunicar, nestes casos nossa capacidade verbal entra em estado de letargia – momentos raros – e damos explicação a nós mesmos e aos outros através de imagens, de símbolos – mediadores perfeitos entre o homem e o inominável. A utilização dos símbolos direciona nossa percepção para o que há de poético no indizível. (FERNANDES, 2002, p. 25)

Como aponta Jaqueline Fernandes (2002), mutismo e silêncio são confundidos pelo fato de ambos serem percebidos pela “ausência de som”. Enquanto “o mutismo veste-se de silêncio – ao silenciar nossa fala, deixa em ruídos nossa alma; já o silêncio esvazia nossa mente. A comunhão do silêncio entre pessoas é uma cerimônia, mas a presença do mutismo reflete o desgaste da experiência da fala” (*ibid.*, p. 22). Nos exemplos que se seguirão, aplicaremos a noção de mutismo ao que denominamos de “abstenção vocal” – o ato de abster-se reflete a ação das personagens de abrir mão voluntariamente de suas manifestações verbais frente ao suplício de Jesus, e analisaremos estes resultados.

Este mutismo está parcialmente relacionado ao incomodo e a falta de palavras que “situações de morte” podem proporcionar a quem testemunha. Como explica o sociólogo alemão Norbert Elias (2001, p. 31): “há um desconforto peculiar sentido pelos vivos na presença dos moribundos. Muitas vezes não sabem o que dizer. A gama de palavras disponíveis para uso nessas ocasiões é relativamente exígua. O embaraço bloqueia as palavras”.

O segundo tipo de escolha entre as produções que analisaremos configura um silenciamento, que denominamos “supressão vocal” – ação ou resultado de extinguir; eliminar uma parte de um todo –, isto é, representará situações em que os personagens se manifestam vocal e/ou verbalmente, porém são destituídos de suas sonoridades, substituídas por silêncio através da manipulação audiovisual. Neste caso, o mutismo não configura uma abstenção voluntária, mas um “fazer calar”, embora ainda compreenda alguns de seus sentidos, já que a escolha por vozes “mutadas” obstrui e impede as manifestações sonoras – mesmo que visualmente a simbologia daquilo que representa seja expressada através dos gestos dos personagens.

A linguagem gestual permite acompanhar a comunicação daquilo que a fala não alcança a não ser intermitentemente, isto é o silêncio. Ora, o silêncio, do ponto de vista retórico, pode ser um contexto de intensificação da mensagem sobretudo se ela intencionar um cariz mais afetivo. Diz-se de alguns silêncios serem eles eloquentes. Mais ainda quando um gesto os complementa ou mais completamente os exprime (MOURÃO, 2009, p. 123).

Deste modo, a intenção deste tópico será a análise de representações das reações do povo diante ao suplício de Jesus na Via Crucis – do Pretório até o Calvário – e não nos restringiremos somente ao verbo, mas incluiremos qualquer expressão vocal (como gritos, gemidos, choros, risadas etc). Determinamos a abstenção ou supressão de vozes apenas das pessoas que assistem ao trajeto de Cristo, havendo nos casos analisados textos pontuais proferidos por romanos e/ou por Jesus.

No filme *Rei dos Reis* (1961) a sequência da Via Crucis dura aproximadamente três minutos e meio. Sua banda sonora é composta por música não-diegética – *leitmotiv* executado através de cordas, metais e percussão – e ruídos diegéticos pontuais – passos dos romanos, sonoridades metálicas de suas vestimentas, passos de seus cavalos e o som da cruz de Jesus (Jeffrey Hunter) chocando-se às pedras e caindo ao chão. O silêncio (mutismo) através da abstenção vocal é representado de forma naturalista e realça na imagem a compaixão e tristeza daqueles que, calados, presenciam a punição de Jesus (Figura 11). Neste trecho a maioria dos espectadores diegéticos encontra-se parada observando o trajeto de Cristo e, além dos romanos que o acompanham e movimentam-se constantemente através dos planos de câmera, somente Maria (Siobhan McKenna), João⁹² e Maria Madalena (Carmen Sevilla) o seguem andando (Figura 12).

Figura 11: Pessoas observam caladas Jesus carregando sua cruz.



Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 12: João e Maria acompanham o trajeto de Jesus.



Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Crianças e mulheres observam calados (Figura 13), e outros personagens como Maria Madalena e Judas (Rip Torn) são também destacados pelos planos de câmera. Este mutismo

⁹² O ator que interpretou o apóstolo João em *Rei dos Reis* (1961) não foi creditado no filme, no entanto o nome do ator Bud Strait é citado nas informações sobre o elenco do filme no site www.imdb.com como intérprete do personagem.

preponderante é quebrado apenas em dois momentos: o primeiro quando Jesus cai ao chão com sua Cruz e um romano pede que o cirineu a carregue; o segundo quando Jesus pede ao povo que não chore por ele, no final da sequência, e o povo se mantém calado (Figura 14).

Figura 13: Família observa a Via Crucis através da janela.



Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 14: Mulheres caladas e chorando observam Jesus andando entre o povo na Via Crucis.



Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

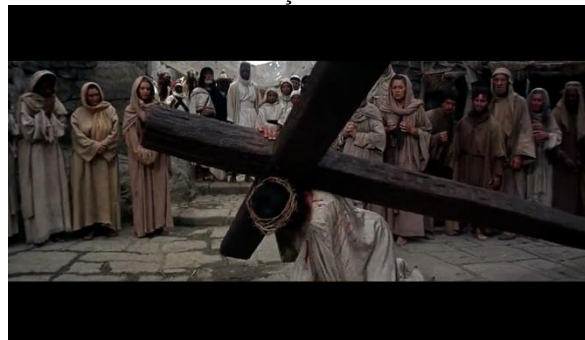
Em *A maior história de todos os tempos* (1965), a sequência é inteiramente acompanhada por um tema musical (executado por um conjunto de cordas) e a manifestação do silêncio é construída a partir de duas formas distintas em relação às diferentes reações. O primeiro caso é semelhante ao exemplo anterior, no qual a quietude da sequência é composta pela música não-diegética e eventos sonoros pontuais – o som da cruz batendo no chão quando Jesus (Max Von Sydow) cai, seguido do pranto (mixado em baixo volume) de mulheres que presenciam o momento (Figura 15). Neste caso, são esboçadas reações de compadecimento pelo povo calado, evidenciadas através da imagem, e praticamente inexistentes através do som.

Figura 15: Pranto das mulheres.



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

Figura 16: Pessoas assistem à Via Crucis em abstenção vocal.



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

Já no segundo caso deste filme, a imagem mostra outra parte da população ali presente se manifestando satisfeita com a punição de Jesus (Figuras 17 e 18). Enquanto erguem os braços e apontam para o personagem vemos a movimentação labial de gritos e risos, no tempo em que ouvimos seus sons tênues, beirando o nível do inaudível enquanto a música assume o primeiro plano da banda sonora. Isto é, o silêncio neste caso é utilizado como privação sonora através da supressão destas vozes.

Figura 17: Pessoas gritam, riem e apontam para Jesus durante a Via Crucis (1).



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

Figura 18: Pessoas gritam, riem e apontam para Jesus durante a Via Crucis (2).



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

No filme *A última tentação de Cristo* (1988), a princípio, a construção do silêncio é também composta por música⁹³ diegética em primeiro plano. Neste trecho não há sons diegéticos de ação dos personagens e ambientação, porém a reação do povo, que desta vez não está calado, se expressa através de um nível de volume extremamente baixo, mas suficiente para criar um contraste sonoro quando silenciados completamente, em contraposição à imagem que enfatiza seu escárnio e suas risadas desdentadas e silenciadas em relação ao suplício de Cristo (Willem Dafoe).

⁹³ No filme *A última tentação de Cristo* (1988), a trilha musical, composta por Peter Gabriel, se difere das trilhas musicais dos outros filmes, pois teve como referência a música árabe, com influências do Norte da África, Turquia, Grécia, Armênia e Senegal. A escolha musical de Scorsese foi por seu desejo de tentar desvincular Jesus do mundo ocidental. No entanto, houve algumas críticas em relação à música fazer alusões às origens árabes e não hebraicas. Peter Brian Gabriel é um músico inglês, um dos maiores representantes da World Music desde os anos 70. Começou sua carreira com a banda Genesis, fundada em 1967, na qual era vocalista e flautista. A trilha musical do filme *A última tentação de Cristo* foi lançada através do álbum *Passion* (1989), vencedor do *Grammy Award*, como melhor álbum new age.

Figura 19: Risadas do povo durante a Via Crucis.

Fonte: DVD do filme

Figura 20: Povo rindo ao redor de Jesus durante a Via Crucis.

Fonte: DVD do filme

Nos três exemplos acima, o silêncio foi utilizado para amenizar sonoramente estas reações negativas, diferente das sequências de *Jesus de Nazaré* (1977) e *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004), por exemplo, onde este comportamento é representado por altos volumes e fortes níveis de intensidade sonora. Embora o silêncio amenize as reações através da banda sonora, a carga e o conteúdo das imagens são muito mais evidenciados, pois, no momento em que a imagem evoca um som e não o ouvimos, dirigimos nossa atenção às diversas expressões faciais dos personagens.

Como visto no segundo capítulo, alguns filmes de Cristo priorizam a representação de determinadas estações da Via Crucis enquanto outros deixam de fora da narrativa alguns acontecimentos conhecidos pelo público. Essas escolhas variam entre as produções, contudo, observamos que os filmes que optaram pela representação do momento em que Simão de Cirene, diante do suplício de Jesus, oferece ajuda para levantar e carregar sua Cruz (ou recebe a ordem de um romano para fazê-lo), utilizaram-se do recurso do silêncio para evidenciar a ação e a troca de olhares de compaixão e gratidão entre os personagens. Nos filmes *A maior história de todos os tempos*, *A paixão de Cristo* e *O filho de Deus* (Christopher Spencer, 2014) os sons diegéticos são total ou parcialmente silenciados para ressaltar a reação de gratidão de Jesus em meio ao cansaço físico e emocional de seu sofrimento.

Figura 21: Cirineu olhando com compaixão para Jesus.⁹⁴



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

Figura 22: Jesus retorna seu olhar ao cirineu em forma de agradecimento.



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

Figura 23: Cirineu olhando para Jesus caído ao chão.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 24: Jesus olhando para o cirineu.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 25: Cirineu ajudando Jesus a levantar a cruz.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 26: Jesus sorri em forma de agradecimento.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Os mutismos através da abstenção ou supressão de expressões vocais do povo (total ou parcialmente em baixos níveis sonoros) foram explorados pelos filmes como uma ferramenta importante para evidenciar diferentes manifestações. Seja através do calar-se ou ser calado, o silêncio destas sequências evidencia ao espectador as reações do povo e, embora determine a “ausência” de expressões vocais, estas podem ser criadas a partir de sincronismos ou assincronismos visuais (através do processo de silenciamento das sonoridades que as imagens

⁹⁴ Sidney Poitier, que interpreta Simão de Cirene no filme *A maior história de todos os tempos*, foi o primeiro negro da história a receber um papel de liderança no cinema e ganhar o Oscar de melhor ator por sua interpretação no filme *Lilies of the Field* (Ralph Nelson, 1963).

sugerem). Neste tópico, o silêncio exerce a função de definir o caráter da cena, isto é, constrói sua ambientação e indica seu aspecto cultural: expressa o luto (culturalmente representado pelo silêncio) – mesmo que Jesus ainda esteja vivo, o percurso da Via Crucis representa seu caminho para a morte.

O recurso transmite quietude às sequências, ainda que compreenda significações e sugestões distintas – compaixão, tristeza, respeito, gratidão, euforia, hostilidade, alegria, satisfação, escárnio etc. Logo, em ambas situações, identificamos o uso reverente do som através do silêncio. Como vimos no segundo capítulo, Vadico já havia chamado atenção aos recursos audiovisuais utilizados para caracterizar a reverência a Jesus, esperada pelos religiosos. Em suma, quando Jesus e seus discípulos são representados, os cortes na montagem são menos ágeis, a movimentação física dos atores é menor e as falas são proferidas de maneira delicada e calma, em oposição ao profano, representado com maior dinâmica técnica e narrativa. Neste tópico, pudemos demonstrar que a utilização do som contribui às especificidades do gênero, no sentido de que quando há som em fortes intensidades e altos volumes o antissemitismo transparece junto à violência, enquanto o silêncio ameniza ou elimina totalmente essa questão.

Ao mesmo tempo em que o mutismo marca a obstrução da manifestação vocal, ele configura um coletivo, no qual transcende sua própria noção ao se aproximar de “uma grande cerimônia” através da comunhão do silêncio. Isto é, embora o mutismo daqueles que se abstém compreenda um uso reverente do silêncio, nada se revela na expressão sonora inexistente, oculta; porém, este silêncio, que representa e simboliza nas telas o início e o marco de um acontecimento, viria a se tornar uma cerimônia religiosa celebrada por séculos. É nesta manifestação do silêncio que o público religioso se identificará: o silêncio respeitoso.

5.3.3 O silêncio dramático⁹⁵ através da suspensão temporal

Som é movimento. Portanto, se o silêncio não representa sua antítese, habitualmente designado como “ausência de som”, seria ele também uma forma de movimento, ou representaria a inércia quando utilizado no domínio audiovisual?

Tanto o som quanto o silêncio têm suas relações específicas com o tempo. Heller (2008), através das proposições de John Cage, explica que, se o som possui quatro parâmetros

⁹⁵ Conforme a definição proposta pelo pesquisador Ángel Rodríguez apresentada no capítulo anterior, o uso dramático se refere ao uso consciente do efeito silêncio para expressar informações e cargas simbólicas específicas, e não possui relação direta com a reprodução objetiva da paisagem sonora da realidade referencial.

– altura, intensidade, duração e timbre –, destes parâmetros o silêncio possui apenas um, o tempo:

É essa a compreensão que Cage tem do silêncio nos anos 30 e 40, como na afirmação de que “*o silêncio não pode ser ouvido em termos de altura ou harmonia: ele é ouvido em termos de duração de tempo*”. Se o silêncio é duração e a duração é tempo, podemos concluir (seguindo essa linha de raciocínio e tecendo um silogismo um tanto primário, mas que nos dará uma direção inicial) que o silêncio é tempo. Tal compreensão do tempo tem, porém, um sentido linear, “aristotélico” – para Aristóteles, o tempo é mensurável em função da relação entre espaço e movimento/mudança: chega-se à conclusão de que transcorreu certo tempo quando percebemos a mudança e/ou o movimento nos/dos corpos, caracterizando-se assim um antes e um depois (HELLER, 2008, p. 16-17).

Se o movimento se caracteriza por uma modificação contínua, situada no espaço e percebida através do tempo, e o silêncio se faz presente através de sua duração temporal, podemos verificar, *a priori*, que o silêncio não é fixo ou inanimado, logo, pode representar movimento. Contudo, verificaremos qual sua relação com a sensação de suspensão temporal no âmbito audiovisual.

O cinema sempre foi considerado por muitos a arte da imagem em movimento, mas teria o som sincrônico firmado sua cronografia⁹⁶. O valor acrescentado pelo som, definido por Chion (2016, p.12) como “o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem”, cria um contrato audiovisual a partir do qual estabelecemos temporalidades definidas, embora nossas percepções visuais e sonoras trabalhem em velocidades diferentes. Chion explica:

A priori, as percepções sonora e visual têm, cada qual, a sua velocidade própria: de uma forma sucinta, o ouvido analisa, trabalha e sintetiza mais depressa que o olho. [...] para os ouvintes, o som é o veículo da linguagem, e uma frase falada faz o ouvido trabalhar mais depressa [...] por outro lado, se o olho é mais lento, é porque tem mais trabalho a fazer: funciona, em simultâneo, no espaço, que explora, e no tempo, que segue. Por conseguinte, é rapidamente ultrapassado quando tem de assumir essas duas dimensões. O ouvido isola uma linha, um ponto do seu campo de audição, e segue esse ponto e essa linha no tempo. [...] Em suma, num primeiro contato com uma mensagem audiovisual, o olho é mais ágil espacialmente e o ouvido é mais ágil temporalmente (CHION, 2016, p. 16-17).

Ou seja, é a relação entre o som e a imagem que faz com que essas distintas percepções se influenciem mutuamente e emprestem uma à outra as suas propriedades respectivas durante a audiovisualização de um filme. Por exemplo, movimentos visuais rápidos são

⁹⁶ Devido a estabilização do desenrolar do filme (tornada necessária pelo cinema sonoro), seu tempo, tornou-se um valor absoluto, não mais elástico e mais ou menos transponível segundo o ritmo da projeção. “Esta era a certeza de que aquilo que tinha determinada duração na montagem conservaria essa mesma duração exata na projeção, o que não acontecia no cinema mudo” (CHION, 2016, p.21).

mais difíceis de serem percebidos pelos olhos e, portanto, são normalmente representados por pontuações sonoras, que imprimem na memória um traço audiovisual forte, criando um efeito de ilusionismo no espectador⁹⁷.

No campo da imagem, há outras maneiras que podem ser criadas para que o espectador perceba estes movimentos rápidos, como é o caso da manipulação da velocidade da imagem na pós-produção ou pela captação em *slow motion*, conhecido também por câmera lenta⁹⁸. Este é um recurso visual que permite aumentar a duração temporal de movimentos, principalmente os rápidos inapreensíveis a olho nu, e que “sugere, em geral, a excepcional intensidade do momento” (MARTIN, 2013, p. 239).

Se a utilização do *slow motion* permite manipular a percepção do tempo e a atenção do espectador em relação à ação, que ocorre de forma mais lenta, isto é, mais evidenciada, nos perguntamos como o som deveria se comportar em simultaneidade com a imagem nestes casos. Há algumas possibilidades: a manipulação dessas sonoridades através de ferramentas de ajuste temporal, para que fiquem mais lentas e em sincronia com a imagem, podendo causar alguma alteração de altura (*pitch*); manter sua velocidade natural, ocasionando um assincronismo; a substituição destas sonoridades; manipulação de efeitos, como a reverberação, por exemplo; sua remoção ou diminuição de volume – efeito silêncio.

Quanto à última, Chion define como *suspensão*, um efeito específico do cinema sonoro e que representa uma utilização extrema e característica:

Há *suspensão* quando um som naturalmente implícito pela situação, e em geral previamente ouvido, se encontra insidiosa ou subitamente suprimido, criando, na maioria dos casos sem o conhecimento do espectador, que lhe sente o efeito mas não localiza a origem, uma impressão de vazio e de mistério. [...] Em muitos casos, a suspensão tem a ver com um elemento da ambiência sonora no cenário, e destina-se a privilegiar um momento da cena e a conferir-lhe um aspecto impressionante, inquietante ou mágico: como, por exemplo, quando se deixa de ouvir os grilos que antes se ouvia. Naturalmente, o efeito implica em geral que ninguém repare nele e não lhe faça alusão. É completamente diferente quando é a própria situação que leva logicamente a um silêncio, por exemplo, uma multidão que se acalma” (CHION, 2016, p. 105).

A suspensão faz com que o retrato do som, ou silêncio, leve o espectador a investir na imagem de outra forma, com um olhar mais espacial. Se, de acordo com Inês Gil (2011, p.178), o silêncio filmico é “um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo

⁹⁷ Como é o caso nos filmes de *Kung-fu*, por exemplo.

⁹⁸ Apesar de ser habitualmente referida como “câmera lenta”, este termo representa uma antítese ao seu verdadeiro funcionamento, uma vez que a capacidade destes equipamentos é de registros de até milhares de fotogramas (*frames*) por segundo. Contudo, a reprodução destes quadros em sequência é o que proporciona a percepção mais lenta do conteúdo. Quanto mais fotogramas registrados por segundo, mais informações e sutilezas são percebidas pelo espectador.

sentido à narrativa ou criar um efeito de suspensão de tempo no espectador”, é possível obtermos então na conjunção deste recurso com o do *slow motion* uma outra percepção temporal, e até mesmo uma maior intensidade em relação ao conteúdo apresentado.

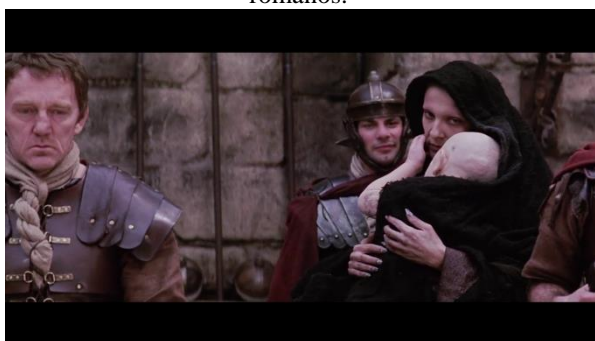
Nas sequências dos filmes analisados, o uso do *slow motion* está sempre atrelado ao efeito silêncio em suas diferentes construções sonoras. Esta utilização é mais recorrente nos filmes mais recentes do gênero (2004 e 2014) e ocorre em sua maioria nas sequências de açoitamento e Via Crucis, de diversas formas e capaz de sugerir diferentes sensações, como veremos a seguir.

Sequências de açoitamento

No que tange às sequências de açoitamento, observou-se a utilização em dois filmes: *A Paixão de Cristo* (2004) e *O Filho de Deus* (2014).

Em *A Paixão de Cristo*, a personagem que representa Satanás (Rosalinda Celentano) é evidenciada com *slow motion* em dois momentos durante o açoitamento de Jesus (Jim Caviezel). No primeiro, a figura é mostrada se movimentando lentamente entre os Judeus inertes, e ambos mantêm seu olhar fixo em Jesus. Durante o revezamento dos planos, entre Satanás e Jesus, que aperta seus olhos e treme de dor, a construção do efeito silêncio é realizada a partir da reverberação da voz *off* da contagem do romano e música não-diegética em primeiro plano. No segundo momento Satanás reaparece, desta vez entre os romanos.

Figura 27: Satanás carregando um bebê entre os romanos.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 28: Jesus sendo açoitado.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Além da presença satânica, a sequência em *slow motion* coloca em evidência duas situações: através do primeiro plano em *plongée* no rosto ensanguentado de Jesus, são ressaltadas a dor e a agonia do personagem (Figura 29) enquanto, noutro plano conjunto

subjetivo⁹⁹ captado em *contra-plongée* (Figura 30), vemos através do ponto de vista de Jesus os movimentos dos dois romanos que se deleitam durante o açoite. A construção do silêncio desta sequência é realizada através do silenciamento dos ruídos diegéticos, o que evidencia em primeiro plano a textura musical, os ruídos abafados dos flagelos cortando o ar e os gemidos reverberantes de Jesus.

Figura 29: Jesus em *plongée* sendo açoitado.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 30: Romanos em *contra-plongée* açoitando Jesus.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

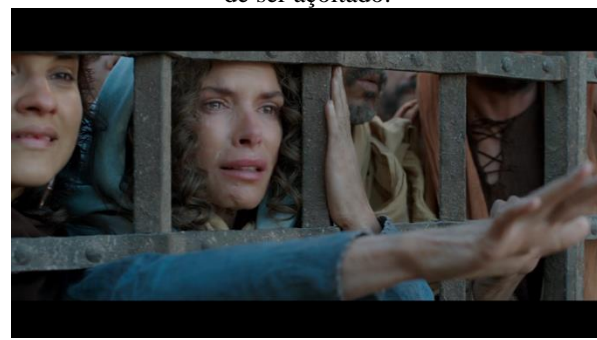
No filme *O Filho de Deus* (2014), no início da sequência o silêncio em *slow motion* acentua a troca de olhares entre Jesus (Diogo Morgado) e Maria (Roma Downey) e mostra o sofrimento da mãe, com os olhos cheios de lágrimas e desespero, enquanto vê o filho se preparando lentamente para sua punição (Figuras 31 e 32).

Figura 31: Jesus trocando olhares com Maria.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 32: Maria chorando vendo Jesus pouco antes de ser açoitado.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Na sequência, o silêncio em *slow motion* também destaca o início do ato da flagelação, através do plano detalhe dos pés do romano se arrastando no chão, e do plano conjunto em *contra-plongée* (Figura 33) que enfatiza o movimento do flagelo rasgando o ar e atingindo as costas de Jesus, cujo grito rompe o silêncio dramático (Figura 34) – constituído por música

⁹⁹ Representa o ponto de vista de um personagem.

não-diegética. O efeito também destaca durante a sequência diversas situações e expressões faciais de Jesus, sua dor, seus gritos reverberantes e seu corpo trêmulo.

Figura 33: PC início do açoitamento de Jesus.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 34: O grito de Jesus rompe o silêncio.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Sequências de Via Crucis

No que concerne às sequências de Via Crucis, observou-se o uso do silêncio vinculado ao recurso do *slow motion* nos três filmes mais recentes dentre a filmografia analisada: *A última tentação de Cristo* (1988), e novamente *A Paixão de Cristo* (2004) e *O Filho de Deus* (2014).

Em *A última tentação de Cristo* (1988), no final da sequência, através de um plano geral fixo com duração de sessenta e três segundos vemos Jesus (Willem Dafoe) carregando sua cruz nos ombros. Os movimentos lentos evidenciam suas expressões faciais de dor, choro e cansaço, enquanto, em volta dele, o povo ri e o aponta, sob silêncio dramático¹⁰⁰ (Figura 20).

Nos filmes mais recentes *A Paixão de Cristo* (2004) e *O Filho de Deus* (2014), há algumas semelhanças no que diz respeito à utilização do recurso visual atrelado ao silêncio, como, por exemplo, as quedas dos personagens de Jesus durante a Via, nas quais o *slow motion* enfatiza seus movimentos enquanto caem lentamente no chão, ele e a Cruz (Figuras 35 e 36); e a utilização de câmera subjetiva e analepses¹⁰¹ de Jesus chegando em Jerusalém, sendo recepcionado com alegria pelo povo, em contraste aos que o atacam durante a Via Crucis (Figuras 37 e 38).

¹⁰⁰ Trecho também analisado na classificação anterior.

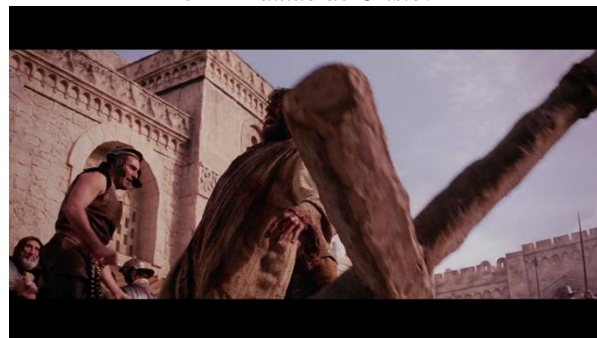
¹⁰¹ Também conhecida como *flashback*, é uma figura narrativa que consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história, como uma lembrança ou uma “volta” no tempo. (AUMONT; MARRIE. 2003, p. 131)

Figura 35: Jesus e sua Cruz caindo em *slow motion* em *O filho de Deus*.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 36: Jesus e sua Cruz caindo em *slow motion* em *A Paixão de Cristo*.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 37: Analepse de Jesus chegando em Jerusalém em *O filho de Deus*.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 38: Analepse de Jesus chegando em Jerusalém em *A Paixão de Cristo*.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Em *A Paixão de Cristo*, a analepse é mais uma vez utilizada, neste caso sob a perspectiva de Maria (Maia Morgenstern), que, quando vê Jesus caído ao chão, relembra um acontecimento do passado: o filho ainda criança sofre uma queda. Suas lembranças são intercaladas com os planos do momento atual, onde ela reproduz os mesmos movimentos corporais e faciais de pânico e dor, correndo em direção ao seu filho caído ao chão; ou seja, são momentos em que o silêncio em *slow motion* enfatiza o desespero e a distância para alcançar o filho.

Figura 39: Jesus caindo no chão durante a Via Crucis.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 40: Analepse de Jesus caindo no chão quando criança.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 41: Maria correndo em direção à Jesus durante a Via Crucis.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 42: Analepse de Maria correndo em direção à Jesus criança.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 43: Maria a Jesus durante a Via Crucis.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 44: Analepse de Maria e Jesus criança.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Outro momento de silêncio dramático em *slow motion* construído de forma semelhante entre os dois filmes mais recentes é quando Jesus reergue seu corpo junto à Cruz, após o contato com Maria. O silenciamento dos sons diegéticos e a presença da música dramática em primeiro plano da banda sonora, conjuntamente aos movimentos em *slow motion*, evidenciam a força e o impacto da ação de Jesus junto à presença de Maria.

Figura 45: Jesus reerguendo a Cruz após seu contato com Maria.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 46: Jesus reerguendo a Cruz após seu contato com Maria.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Considerações sobre o silêncio dramático através da suspensão temporal

Nossa interpretação acerca desta rica utilização compreende que o efeito silêncio utilizado junto ao recurso visual do *slow motion* durante o suplício de Jesus não sugere uma função narrativa específica, mas funciona como, nos apropriando da expressão musical, um *rallentando*. Isto é, seu pulso é alterado através de uma diminuição do andamento (temporal) da cena, que se torna mais lento e, assim, contribui com a ênfase das diversas situações vivenciadas por Jesus: seu sofrimento, tortura, violência, quedas, cansaço, esforço físico, memórias, tensão, desespero. Este retardo visual acrescido do uso dramático do silêncio faz com que o espectador sinta aquela dor junto com Jesus (ou Maria em determinados casos), ou sinta o mesmo medo e desespero que o personagem diante da presença de Satanás, de forma intensa e dramática. Quanto à figura de Satanás, é significativa no filme *A paixão de Cristo*, e é exclusivamente associada aos momentos de silêncio dramático em *slow motion*, sugerindo tensão nos momentos representados. No tocante ao constante destaque da figura de Maria, é observado nos filmes mais recentes, principalmente no filme *O filho de Deus*, onde muitas vezes a personagem é mais ressaltada que o próprio Cristo¹⁰². É nítido também como o filme faz muitas referências ao seu antecessor *A Paixão de Cristo*, utilizando os mesmos recursos para construir momentos semelhantes.

O silêncio de Maria é constantemente representado nos filmes do gênero. Conforme explica Galvão (2011), o silêncio é a virtude de Maria mais explicitada nas Escrituras: é o seu silêncio que, “por sua expressividade, e inspiração divina, move os cristãos. A palavra silêncio, em Maria, obtém uma ressonância incomensurável”. Segundo o Teólogo, embora em muitos casos o silêncio (mutismo) signifique ignorância, omissão ou covardia, em Maria é pleno, fecundo, participativo, profundo e revelador:

O silêncio de Maria é profundo e perscrutador. Talvez ela não compreendesse todos os fatos de sua vida, mas, pela fé, entesourava-os, no silêncio de seu coração. O profundo silêncio de Maria não era uma manifestação de indiferença; era o silêncio de um aprendizado profundo. Os momentos importantes da vida de Cristo e da Igreja foram acompanhados, silenciosa e fielmente, por Maria. Nesse particular, Maria representa desvelo, carinho, fidelidade. [...] Na cruz todos fugiram, e ela permaneceu ali, quieta mas presente e participativa, de coração partido, em lágrimas.

¹⁰² Como visto no segundo capítulo, este espaço dado à Maria se deve ao fato destas produções terem como base o catolicismo, conforme a religião do diretor ou dos produtores envolvidos, como é o caso de Mel Gibson e Roma Downey, por exemplo. Roma Downey, que interpreta Maria, mãe de Jesus em *O Filho de Deus*, e seu marido Mark Burnett foram os produtores responsáveis pela criação da minissérie *A Bíblia* (2013), que deu origem ao filme. Em ambas produções (2004 e 2014), observa-se que foram criadas diversas oportunidades para evidenciar Maria, e seu frequente testemunho em diversos momentos nos filmes, mesmo que sua presença em determinadas passagens seja inexistente nos Evangelhos e na tradição das imagens conhecidas.

Ah! As silenciosas lágrimas de Maria... “E ali – como proclama J. Ribolla – ao virar de uma esquina, na rua, imaginemos o encontro da Mãe das Dores e do Filho com a cruz às costas... Não há palavras para descrever aquele encontro... Uma dor assim não tem palavra, não tem expressão, só tem o silêncio em sua maior eloquência”. (in: O jeito de Maria de Nazaré, Ed. Santuário, 1991) (GALVÃO, 2011).

Consideramos através da análise dos exemplos apresentados que a contribuição da relação entre o silêncio dramático e o recurso visual do *slow motion* constituem uma maior intensidade aos momentos em que são utilizados, amplificando a relação de suspensão temporal nos objetos. Além de manipular a percepção do tempo, observaram-se outras funções exercidas pelo recurso¹⁰³. O silêncio foi utilizado como um recurso para destacar elementos (sonoros e visuais): a Cruz chocando-se ao chão, os flagelos cortando o ar e rasgando a pele de Jesus etc. Foi utilizado como recurso para isolar uma ou mais personagens (Jesus, Maria, Satanás, Romanos): ilustra a imersão das personagens em seus aspectos psicológicos e emocionais. Usado como elemento associado às relações de poder (junto aos planos plongée e contra-plongée de Jesus e os Romanos): sugere a vulnerabilidade, medo, opressão, derrota, inferioridade e humilhação de Jesus, ao mesmo passo que sugere a posição de superioridade e vitória dos Romanos. E o silêncio como elemento associado ao sofrimento (tanto de Jesus quanto de Maria, e refletidos no espectador): agonia, aflição, tristeza, dor etc.

Conforme visto no início deste tópico, Chion explica que a nossa percepção visual está mais ligada ao tempo, enquanto a auditiva está mais relacionada ao espaço. Todavia, levar essa ideia ao extremo seria simplificar um sistema complexo. O autor observa que o ritmo, um elemento do vocabulário cinematográfico, não é especificamente sonoro e nem visual. Segundo sua tese acerca da percepção, o pesquisador afirma que isso não é válido apenas para os ritmos, mas também para outras percepções de textura, matéria etc. Certamente o olho e o ouvido fornecem informações e sensações específicas e irredutíveis, por exemplo, a cor é apenas visual, enquanto a percepção de altura do som e suas relações de intervalos são exclusivas do ouvido. Contudo, as outras percepções não são específicas de um sentido apenas, mas trans-sensoriais. Chion explica:

[...] a trans-sensorialidade nada tem a ver com aquilo a que poderíamos chamar uma intersensorialidade, a saber, as famosas correspondências entre os sentidos de que falam Baudelaire, Rimbaud ou Claudel. [...] No modelo trans-sensorial (ou metassensorial) que opomos a esse, não existe dado sensorial delimitado e isolado à partida: os sentidos são canais, vias de passagem, mais que domínios ou terras. Se existe na visão uma dimensão especificamente visual, e na audição dimensões somente auditivas – aquelas que citamos mais acima -, essas dimensões são minoritárias, localizadas e, ao mesmo tempo, centrais. Temos também, com o

¹⁰³ Funções do silêncio propostas por Diogo Vilela (2016), apresentadas no capítulo anterior.

cinema mudo, por um lado, e a música acusmática, por outro, dois exemplos simétricos que nos mostram como, quando sensações cinéticas artisticamente organizadas são transmitidas por um único canal sensorial, podem traduzir através desse único canal os outros sentidos ao mesmo tempo: o cinema mudo, na sua ausência de som síncrono, exprimia os sons por vezes melhor do que o próprio som (e, para isso, recorria frequentemente a uma montagem fluída e rápida), enquanto que a música acusmática, na sua rejeição consciente do visual, acarreta visões que são mais belas do que as imagens (CHION, 2016, p. 108-109).

Este conceito de trans-sensorialidade proposto por Michel Chion contribui com a resposta do nosso questionamento inicial. Após nosso percurso de análise, podemos afirmar que o silêncio contribui com a percepção do movimento audiovisual, uma vez que ele influencia aspectos visuais e participa da movimentação da cena. Se é na fusão de imagens estáticas que nasce o movimento do cinema, também temos na fusão de sons (de sensibilidades dinâmicas ou estáticas) a percepção do movimento cinematográfico, do qual o silêncio fundamentalmente faz parte. Acreditamos que o silêncio não configura uma “ausência”, mas uma “presença”, que a princípio pode parecer estática, entretanto, tem como finalidade sugerir o movimento da cena no espectador através da suspensão temporal e espacial. De acordo com Inês Gil (2011, p. 181), o silêncio não é estático, pelo contrário, ele se desloca entre as imagens, “atravessando seus intervalos, e dessa forma, aparece ‘entre as coisas’”.

Assim como vimos no tópico anterior, no silêncio há rastros sonoros impressos na memória, seja de um som que ouvimos antes, ou de um som imaginado através das imagens. Essa “reverberação” passa por nossos canais auditivos e visuais, rompendo barreiras sensoriais limitadas e se expandindo por todo corpo do espectador, que apreende o silêncio como um movimento coletivo, através da dor, do medo e da empatia, de forma trans-sensorial. O silêncio pode parecer ser apenas um, mas em cada caso ele existe através de diferentes variações de densidade, proporcionando ação e movimento através de uma constante pulsação.

5.3.4 Hipersensibilização dos símbolos através do silêncio

Como vimos no capítulo anterior, a ideia de quietude de uma cena, ou o silenciamento de alguns sons, podem intensificar uma determinada sonoridade para enfatizar a sensação do efeito silêncio. Isto é, ruídos que normalmente passam despercebidos enquanto outros se fazem ouvir ao mesmo tempo muitas vezes são hipersensibilizados para chamar a atenção do espectador, ou até mesmo fazê-lo apreender o ambiente silencioso em torno deste som.

Marcel Martin (2013) classifica dois tipos de ruídos: o *ruído metáfora* “consiste em comparar [...] um conteúdo visual e um elemento sonoro, destinando-se este último a sublinhar a significação do primeiro pelo valor figurado e simbólico que possui” (id., p. 130), e aponta que o uso “não-realista” do som (a não coincidência com a imagem) produz metáforas mais interessantes; Já o *ruído símbolo*, por analogia ao símbolo visual, representa “todo fenômeno sonoro que tende a adquirir, para além do significado da imagem e de suas aparências realistas e imediatamente expressivas, um valor mais amplo e profundo” (id., p. 131). Vimos que o som no cinema é capaz de criar ilusões através do contrato audiovisual. Para criar ruídos símbolos e metáforas normalmente são utilizadas e desenvolvidas outras sonoridades, mixadas às vezes em diversas camadas na banda sonora, para criar a ilusão de realidade entre som e imagem (objetos, ambiências, ações etc). Nosso cérebro normalmente aceita essas sonoridades sem questionar devido a rápida associação pelo sincronismo visual.

Este uso é recorrente em diversas situações nos Filmes de Cristo. Porém, devido à variedade de possibilidades destes casos encontrados nas sequências analisadas, definimos selecionar como objeto de análise sonoridades que representam a Cruz de Jesus, por sua relevância simbólica cristã e, conseqüentemente, suas características marcantes nestes filmes.

O exemplo que avaliamos ser o mais sutil de todos encontra-se no filme *Rei dos Reis* (1961). Enquanto Jesus (Jeffrey Hunter) carrega sua Cruz nas costas, em sequência predominantemente quieta, ouvimos alguns ruídos pontuais durante a preeminência da música não-diegética. Durante análise do silêncio da cena, o som da cruz chocando-se às pedras do chão salta à percepção, em função de seu forte nível de intensidade sonora e suas características, que o torna sobressalente aos demais. O evento sonoro é constituído por frequências graves e levemente reverberantes; após a queda de Jesus no chão, o romano ordena que o cirineu carregue a cruz em seu lugar, e então estas frequências tornam-se mais agudas e seu nível de intensidade sonora é diminuído, ao ponto de não adquirir relevância como no momento precedente. Isto é, ao compará-las constata-se que, enquanto Jesus é quem leva sua cruz nas costas o ruído símbolo remete ao peso que carrega e ao seu esforço, quando, depois, no momento em que o cirineu a conduz sua sonoridade sugere leveza.

Figura 47: Jesus carregando sua Cruz.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 48: Cruz de Jesus sendo arrastada no chão.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Nos filmes *A Maior história de todos os tempos* (1965), *A Paixão de Cristo* (2004) e *O Filho de Deus* (2004) as sonoridades da cruz caindo ao chão são enfatizadas de diferentes formas e através de símbolos e metáforas. Nos dois últimos filmes, a preparação do estrondo da cruz no chão é muitas vezes decorrente dos movimentos em *slow motion*, resultando em um contraste auditivo e maior ênfase da ação. Enquanto ruídos símbolos, o peso da cruz é normalmente associado às sonoridades graves e reverberantes nestas três obras. Em relação aos ruídos metáforas, são produto de um contraste entre o som e imagem, isto é, a relação entre o som que uma cruz faria ao cair no chão de forma naturalista e como ela pode ser construída no audiovisual – a partir de sonoridades criadas, manipuladas e não-realistas, sugerindo um maior impacto ao espectador, que aceita tal sonoridade como realista devido sua imersão audiovisual.

Figura 49: Jesus (Jeffrey Hunter) caindo com a Cruz.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 50: Jesus (Max von Sidow) caindo com a Cruz.

Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1965).

Figura 51: Jesus (Jim Caviezel) caindo com a Cruz.

Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 52: Jesus (Diogo Morgado) caindo com a Cruz.

Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

O silêncio audiovisual abre diversas possibilidades de criação sonora e vimos que uma de suas funções é destacar determinadas sonoridades, percebidas de maneira mais sensível pelos espectadores. Normalmente estes sons têm uma carga emocional, ou alguma característica relevante em relação àquilo que é representado. Portanto, a existência dos ruídos hipersensibilizados que a Cruz produz apenas é possível através do silêncio construído, isto é, o contraste destes ruídos evidenciados é apreendido pelo silêncio que os precede, ou que se mantém como pano de fundo para que sejam percebidos. Isso evidencia tanto as quedas de Jesus durante seu suplício, como a carga simbólica que a Cruz representa no cristianismo. Talvez possa ser considerada uma “personagem” neste gênero, e as sonoridades pelas quais são representadas podem, cada uma em sua forma, representar seus *leitmotifs*. Um exemplo disso é no filme *A maior história de todos os tempos* (1965), no qual Jesus cai e não é mostrado na imagem, porém a sonoridade específica e hipersensibilizada da Cruz no chão em *off* implica sua queda.

5.3.5 Manifestações silenciosas

Neste tópico analisaremos os silêncios presentes nas sequências em que há hierofanias nos filmes de Cristo. Este termo foi proposto pelo pesquisador Mircea Eliade (1992), com o intuito de indicar o ato da manifestação do sagrado¹⁰⁴ no profano¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Sagrado, do latim *sacratu*, segundo o dicionário Michaelis, é um adjetivo “relativo, inerente ou dedicado a Deus, uma divindade, religião, culto ou rito; sacro, santo. Digno de veneração ou respeito religioso pela associação com Deus ou com as coisas divinas”. Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sagrado/>. Acesso: 07/out/2019.

¹⁰⁵ Profano, do latim *profanus*, é identificado como antônimo de sagrado pelos dicionários, no entanto, pelo contrário do que se imagina, profano não é estar fora do sagrado, mas diante dele. Segundo o dicionário etmológico: “*Profanus* vem da junção de duas palavras: *pro* e *fanum*. *Pro* é uma preposição que significa “diante de” ou “perante” alguma coisa. *Fanum* significa um templo ou lugar sagrado. Assim, *Profanus* significa

Hierofania não implica, segundo o autor, “nenhuma precisão suplementar, visto que exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico: que algo de sagrado se nos revela” (ELIADE, 1992, p. 13). Explica ainda que o ser humano toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta como algo de ordem absolutamente diferente das realidades de nosso mundo “natural”, “profano”.

No que tange ao âmbito cinematográfico, Luiz Vadico (2015) recupera este termo para compreender as manifestações sagradas nos filmes de assunto religioso. O autor afirma que nessas obras a hierofania é uma necessidade de sua estrutura narrativa e dos seus elementos e efeitos estéticos. Com o propósito de investigar a função e o papel do cinema nessa “experiência místico/religiosa” e seu poder de estabelecer representações que afetam e influenciam a crença dos espectadores destas produções, Vadico apresenta análises e reflexões sobre como estas manifestações são construídas e representadas visual e sonoramente pelas estratégias de produtores e diretores cinematográficos. Segundo o autor, desde o primeiro cinema, cineastas desejaram retratar visualmente as manifestações do sagrado, motivados pela exploração do novo meio que permitiu a representação visual de determinadas coisas impossíveis na realidade cotidiana.

Sendo a Bíblia o testemunho literário mais conhecido, muitos de seus textos são fontes para as criações cinematográficas que representam hierofanias. Textos dedicados às vidas dos santos – hagiografias¹⁰⁶ – são também uma importante referência. As hierofanias fazem parte do universo religioso em geral, e suas possibilidades no cinema são inúmeras, não compreendendo relatos específicos ou até mesmo um gênero em particular.

Vadico aponta que há uma estrutura razoavelmente semelhante ao longo da história do filme religioso que é utilizada para refletir o comportamento dos personagens/atores quando uma hierofania é representada no audiovisual. É disposta em dois momentos. O primeiro é o de surpresa ou espanto. Mircea Eliade transcreve as explicações de Rudolf Otto sobre este sentimento de temor que é despertado no ser humano diante de uma manifestação do sagrado:

Na obra *Das Heilige* [O sagrado], Rudolf Otto esforça-se por classificar o caráter específico dessa experiência terrífica e irracional. Descobre o sentimento de pavor diante do sagrado, desse *mysterium tremendum*, dessa *majestas* que exala uma superioridade esmagadora de poder; encontra o temor religioso diante do *mysterium fascinans*, em que se expande a perfeita plenitude do ser. R. Otto designa todas essas experiências como *numinosas* (do latim *numen*, “deus”) porque elas são provocadas

literalmente ‘diante do templo’”. Fonte: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/profano/>. Acesso: 07/out/2019.

¹⁰⁶ O gênero hagiografia fílmica foi visitado no primeiro capítulo desta dissertação. Para um maior aprofundamento sobre o tema, ver capítulo “Hagiografia fílmica, a vida dos santos na tela”. In: VADICO, Luiz. **O campo do filme religioso.**

pela revelação de um aspecto do poder divino. O *numinoso* singulariza-se como qualquer coisa de *ganz andere*, radical e totalmente diferente: não se assemelha a nada de humano ou cósmico; em relação ao *ganz andere*, o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de “não ser mais do que uma criatura”, ou seja – segundo os termos com que Abraão se dirigiu ao Senhor –, de não ser “senão cinza e pó” (Gênesis, 18:27) (ELIADE, 1992, p. 12).

Para que estas reações não se assemelhem ao caráter assustador das aparições nos filmes de horror, além das produções construírem situações através de diversos recursos e elementos audiovisuais que amenizem e “sacralizem” este momento, os atores esboçam um segundo gesto ou expressão, o de reconhecimento, que automaticamente traduz ao espectador que os personagens estão diante de uma hierofania, e os espectadores diante de sua representação.

Observaremos como os Filmes de Cristo representam suas hierofanias em sequências de suplício do personagem Jesus. Constatamos ser recorrente a representação da manifestação do sagrado nas sequências de crucificação e morte de Cristo, em que Deus expressa sua presença à Jesus através do céu (em alguns casos também com o testemunho dos ali presentes) por meio de manipulações visuais e através do recurso sonoro silêncio.

Os filmes de assunto religioso sempre buscaram no Evangelho descrições literárias para suas referências audiovisuais, todavia as produções nem sempre representam como descrito, mas a partir de suas próprias possibilidades. Vadico (2015, p. 201) afirma que a arte cinematográfica tomou caminhos que tornaram mais complexas a construção de sentido e significado embutidos numa imagem. O cinema sempre esteve submetido às transformações qualitativas e estéticas conforme incorpora novas tecnologias e, por ser um fenômeno social, também está associado ao momento histórico de realização de suas produções. Dessa maneira, são inúmeras possibilidades de representação visual e sonora que o cinema proporciona ao longo de sua história para representar suas diversas hierofanias. Nas descrições das sequências que se seguem veremos como o silêncio se agrega à estas representações visuais.

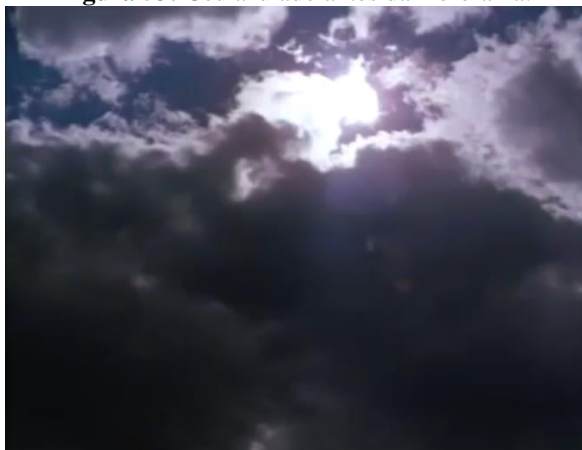
Teofanias

Como seu nome sugere, Teofania é o termo utilizado para expressar a manifestação de Deus em algum lugar, coisa ou pessoa. Este estudo não tem como objetivo discutir sobre as possíveis “formas” que Deus pode se revelar, portanto definiremos recursos visuais que podem sugerir a representação desta manifestação suprema no audiovisual através de nossa análise.

Em sequências de crucificação e morte nos filmes de Cristo é recorrente a representação de manifestações através do céu (escuridão, trovões, ventania, chuva), uma vez que este momento é recorrentemente retratado nos Evangelhos. Todavia, visto que cada produção tem suas próprias escolhas e possibilidades tecnológicas, diferentes recursos podem ser utilizados para caracterizar estes momentos narrativos. Algumas produções analisadas optaram pela utilização do silêncio como recurso sonoro durante as manifestações supremas, enquanto outros (a maioria) utilizaram intensas sonoridades, como veremos mais adiante.

Selecionamos dois filmes em que o silêncio é significativo neste trecho da crucificação de Jesus e está intimamente ligado às construções e conteúdos visuais, como planos de câmera, incidência angular, iluminação, coloração e a interpretação dos personagens.

Em *Rei dos Reis* (1961), durante a crucificação de Jesus (Jeffrey Hunter) a banda sonora é composta por música não-diegética e sonoridades pontuais das movimentações dos romanos. No trecho que antecede a primeira hierofania da sequência, o nível sonoro de volume do acompanhamento musical é alto. Silenciam-se os ruídos diegéticos e, através do primeiro plano de seu rosto, Jesus olha para cima. Corta para um plano subjetivo do céu azulado em *contra-plongée*, composto por tonalidades azuis e uma luminosidade branca entre nuvens (Figura 53). Este é alternado novamente para o primeiro plano de Jesus olhando para cima e, ao perguntar por que Deus o desamparara (Figuras 54), é mostrado novamente o segundo plano, desta vez representado por um feixe de luz amarelada no lugar do branco (Figura 55). Este momento é pontuado por uma sonoridade metálica e aguda, que reforça a manifestação do sagrado representado através do Céu – Deus se faz presente através de um sinal luminoso. Quando Jesus é mostrado novamente, sua pele está amarelada pelo contato da luz divina com seu corpo e sua expressão facial demonstra o reconhecimento da Teofania (Figura 56).

Figura 53: Céu azulado antes da hierofania.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 54: Jesus olha para o céu e pergunta porque Deus o abandonou.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 55: Céu amarelado durante a hierofania.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 56: Reação de Jesus diante da hierofania.

Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

No momento em que esta sonoridade com predominância de timbres de cordas e metais se faz presente, o volume da música é reduzido consideravelmente, sugerindo um contraste sonoro. Neste trecho foi construído um silêncio naturalista que caracteriza a abstenção da fala de Jesus e dos personagens presentes. Observamos que o efeito de redução sonora perdura por aproximadamente quatorze segundos – desde a pergunta de Jesus à Deus até sua próxima fala – e o silêncio é utilizado para evidenciar o conteúdo imagético e ressaltar a Teofania representada. Porém é após a transição do plano do céu amarelado para o plano subjetivo (em *plongée*) de Maria (Siobhan McKenna) e João (Bud Strait) ao pé da Cruz (figura 57) que o silêncio se estabelece para dar lugar à fala de Jesus, que indica que “está terminado”. Logo após essa sucessão de imagens a trilha musical retorna e a sequência se segue até a morte de Jesus. Outra hierofania é representada após sua morte: o céu se escurece, porém desta vez é acompanhado pelos volumes intensos dos ruídos de ventania e trovões, que representam a manifestação de Deus após a morte de Cristo.

Figura 57: *Plongée* de João e Maria ao pé da Cruz de Jesus antes de suas últimas palavras.



Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

Figura 58: Hierofania pós-morte (céu escuro e ventania).



Fonte: DVD do filme *Rei dos Reis* (1961).

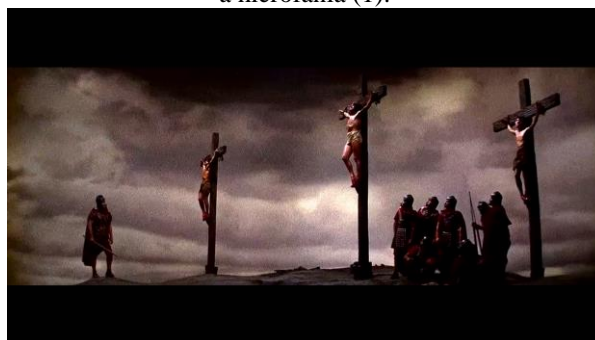
Em *A maior história de todos os tempos* (1965) a hierofania também é representada através das cores do céu e com utilização de sombras. A longa sequência se inicia em plano geral, onde se vê um céu azulado da luz do dia (Figura 59). No decorrer da cena a luminosidade e a coloração do céu são escurecidas gradativamente entre os cortes e planos, construindo a densidade progressiva da cena (Figuras 60 a 62). Após o diálogo entre Jesus (Max von Sidow) e os outros ladrões crucificados, a escuridão é totalmente estabelecida no céu. Este momento é testemunhado coletivamente por todos os presentes no Calvário, que observam a Teofania com os olhos arregalados (Figuras 63 e 64). O instante final da transição de iluminação é intensificado pela imposição do silêncio audiovisual, construído através da supressão gradativa da trilha musical não-diegética que antes se fazia presente durante a sequência, e também a partir do uso naturalista do silêncio na abstenção vocal de todos os personagens.

Figura 59: PG início da cena.



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1966).

Figura 60: Transição gradativa da iluminação durante a hierofania (1).



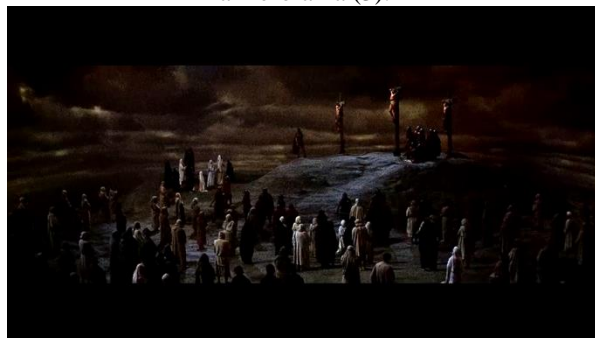
Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1966).

Figura 61: Transição gradativa da iluminação durante a hierofania (2).



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1966).

Figura 62: Transição gradativa da iluminação durante a hierofania (3).



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1966).

Figura 63: Pessoas testemunhando a hierofania (1).



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1966).

Figura 64: Pessoas testemunhando a hierofania (2).



Fonte: DVD do filme *A maior história de todos os tempos* (1966).

Através de sua função estrutural de separação, o efeito do silêncio (supressão total dos elementos da banda sonora) se faz presente por uma duração de aproximadamente vinte e quatro segundos e, além de intensificar o conteúdo imagético da hierofania, representa também a preparação para o momento em que Jesus direcionará sua fala à Deus. Quando Jesus retorna seu texto ao perguntar por que Deus o abandonara, o silêncio se mantém presente entre as longas pausas entre uma fala e outra em seu discurso, que variam entre nove e trinta segundos de silêncio¹⁰⁷. Estas longas pausas em silêncio influenciam diretamente a carga simbólica da cena. Ao mesmo passo em que o recurso contribui para a assimilação do conteúdo semântico daquilo que foi proferido por Jesus e surge como um espaço de reflexão e empatia, estes longos intervalos sugerem ao espectador uma sensação de crescente angústia e sofrimento, nos quais segue apreensivo pela espera da próxima fala de Jesus durante o prenúncio de sua morte, que pode ocorrer a qualquer momento em meio àquelas imagens estáticas sobre o fundo silencioso.

¹⁰⁷ Em silêncio absoluto identificamos sete pausas entre uma fala e outra de Jesus até sua morte, com durações de: 24", 9", 30", 30", 25", 8" e 9".

Este é o exemplo que possui o maior número de pausas criadas pelo silêncio entre todos os filmes analisados, ocasionando inclusive um estranhamento, visto que longas durações (acima de dez segundos) de silêncio absoluto podem sugerir a sensação de uma falha técnica ao espectador, e em razão também de perdurar por imagens de quadros estáticos.

É notável que vemos na prática cinematográfica o uso do silêncio religioso, como forma de interiorização e busca pelo contato com o divino. Nestes filmes o silêncio é experienciado pelos personagens da mesma forma que vimos no tópico sobre o silêncio interior e o contato com o divino¹⁰⁸: Deus é silêncio e se faz presente através dele. Segundo Orlandi (2007, p. 28), “no discurso religioso, em seu silêncio, ‘o homem faz falar a voz de Deus’” e, cita as palavras de Heidegger: “é no que a linguagem não diz que Deus é verdadeiramente Deus” (apud. ORLANDI, 2007, p. 41). Mourão (2009), ao citar Tauler, acrescenta:

O místico Jean Tauler, evocando o *Dum médium silentium* da liturgia, escreve: “É no meio do silêncio, no momento em que todas as coisas mergulham no maior silêncio, em que o verdadeiro silêncio reina, que se ouve o Verbo, porque se queres que Deus fale, é preciso calares-te: para que ele entre, todas as coisas devem sair”. Receber a palavra não é receber uma mensagem a transmitir, é reconhecer esta palavra num corpo, como palavra da vida. É pelo corpo que passa a recepção: não há palavra sem interação (MOURÃO, 2009, p. 123).

Nestes dois exemplos, além de sugerir expectativa na construção audiovisual, o silêncio, em suas diferentes construções, tem como função expressar o lugar da comunicação de Deus com Jesus, seja através de um sinal sonoro sutil construído em uma sequência quieta, seja através do silêncio supremo absoluto, ambos com forte expressividade visual.

Demonofanias e a manifestação do falso sagrado

Ao explorar as hierofanias nos filmes de Cristo nos deparamos com a representação do falso sagrado. Isto é, uma construção realizada através de características de uma hierofania, porém revela-se um outro significado, um outro tipo de manifestação. Para exemplificar esta definição utilizaremos como exemplo a sequência de crucificação de Jesus no filme *A última tentação de Cristo* (Scorsese, 1988).

Vimos que nos filmes de Cristo é habitual a representação da fala de Jesus à Deus quando crucificado e que é possível que durante essas cenas o espectador com conhecimentos sobre a Paixão de Cristo retratada pela Bíblia automaticamente associe as manifestações

¹⁰⁸ Tópico discutido no terceiro capítulo.

representadas como hierofanias manifestadas através do Céu. Porém, como visto no segundo capítulo, o filme dirigido por Martin Scorsese, *A última tentação de Cristo* (1988), não é uma simples “réplica” da tradicional história bíblica da vida, paixão e morte Jesus¹⁰⁹. Como o título da obra sugere, Jesus é tentado pela representação do Diabo algumas vezes no decorrer do filme, contudo, o que interessa a este trabalho é sua última tentação.

Após a crucificação de Jesus vemos o povo se manifestando através de gritos e risadas em torno dele quando, gradativamente, o céu começa a escurecer em sincronia com a sonoridade de um vento forte. Jesus grita a Deus perguntando por que o abandonara e a resposta é manifestada através da sonoridade de um trovão de extrema intensidade sonora. A partir deste momento se inicia a transição contrastante de volumes extremos ao silêncio total.

Durante essa transformação sonora, na imagem (em plano médio de Jesus pregado à Cruz – Figura 65) também ocorre uma transição de iluminação, que indica pelo reflexo de coloração amarelada no corpo de Jesus que o Sol retorna. Jesus olha para cima e é apresentado ao espectador um plano *contra-plongé* subjetivo, no qual é mostrado o céu azul iluminado com feixes de luz branca através das nuvens (Figura 66) – semelhante à representação do filme *Rei dos Reis* (1961) – é o sinal da Teofania.

Neste momento o silêncio se instala como presença absoluta por quase um minuto¹¹⁰. Durante este tempo, Jesus olha ao seu redor e vê as manifestações corporais e vocais suprimidas daqueles que continuam rindo e gritando silenciados (Figura 67). Quando olha para baixo, vê um Anjo (Juliette Caton) – neste caso há a hierofania representada por um corpo físico, uma angelofania – com o qual rompe o silêncio absoluto através de um diálogo. A personagem se apresenta como seu anjo da guarda e diz à Jesus que desceu do Céu para lhe salvar a pedido de Deus (Figura 68).

¹⁰⁹ No início do filme é avisado ao espectador que a narrativa não se baseia no Evangelho, mas numa exploração ficcional do eterno conflito espiritual.

¹¹⁰ Maior duração da presença do silêncio absoluto entre todas as obras analisadas.

Figura 65: PM de Jesus com o reflexo da luz do sol – início da hierofania.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 66: Céu se abrindo – início da hierofania.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 67: Supressão vocal do povo gritando.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 68: Hierofania – anjo aparece.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

O plano geral se aproxima em *zoom in* do Anjo e atrás dele são apresentados de fundo o povo que ainda se manifesta através de movimentações labiais silenciadas, como se não vissem a presença angelical (Figura 69). O diálogo dura aproximadamente um minuto sobre o plano de fundo silencioso. A supressão dessas vozes indica uma suspensão temporal em que o personagem de Jesus vivencia uma experiência paralela ao que estava acontecendo ali. Neste exemplo presenciamos o mutismo através das vozes silenciadas daqueles que expressam sua hostilidade diante do suplício de Jesus. No entanto, este caso se diferente daqueles que analisamos nas sequências de Via Crucis, em que o silêncio tinha um uso reverente que amenizava tais reações. Neste contexto, o recurso de supressão sonora total marca um momento crucial, que evidencia a transição entre sonoridades diegéticas e o início de uma nova condução narrativa feita através de vozes metadiegéticas, que traduzem o imaginário de Jesus, sua alteração de estado de espírito e suas alucinações.

Após o enviado de Deus recitar sua mensagem à Jesus, o silêncio total novamente se instala (novamente com duração aproximada de um minuto) enquanto o pequeno Anjo retira a coroa de espinhos de Jesus delicadamente, remove os pregos dos pés e mãos ensanguentados e beija todas as perfurações de Cristo. Mais uma vez as pessoas ali em volta são mostradas,

agora de costas para a câmera enquanto direcionadas à Cruz de Cristo vazia. O Anjo e Jesus passam pelo povo de mãos dadas, mas as pessoas continuam se manifestando como se nada tivesse acontecido ao seu redor (Figura 70). Novamente o silêncio é rompido por um diálogo entre os dois: Jesus não terá que ser sacrificado, ele não é o Messias e pode suspirar aliviado, pois terá uma nova chance.

Figura 69: Anjo ao pé da cruz. Pessoas gritando em supressão vocal ao fundo.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 70: Pessoas no fundo continuam se manifestando em frente à Cruz vazia.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

A sequência se desenvolve em diversas cenas nas quais Jesus assume uma vida mundana em Jerusalém: se casa, tem filhos e envelhece como um homem comum. Anos se passam e em determinado momento a cidade pega fogo (ateado pelos romanos) e o céu se transforma em um todo avermelhado cor de sangue. Jesus, já velho, está deitado no centro de um quarto à beira da morte (Figura 71), e então alguns de seus antigos discípulos entram no recinto (Figura 72) – Pedro (Harvey Keitel), Nataniel (Leo Burmester), João (Michael Been) e Judas (Victor Argo) – e Jesus se assusta com suas presenças após tantos anos.

Figura 71: Jesus idoso deitado à beira da morte. Anjo do seu lado direito.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 72: Apóstolos reunidos no quarto, céu vermelho ao fundo. Judas no centro falando.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Judas chama seu antigo Mestre de traidor e covarde, diz que seu lugar é na Cruz e o acusa de ter fugido por medo e se escondido como um homem qualquer. Após seu longo discurso sobre sua frustração com Jesus, pergunta porque não foi crucificado. O plano de câmera mostra os antigos ferimentos da crucificação de Jesus sangrando e o personagem explica que foi salvo pelo Anjo da guarda. Judas aponta para o pequeno salvador de Cristo e revela que este, na verdade, é Satanás. O Anjo se transforma em fogo (Figura 73) e uma voz acusmática¹¹¹ (metadieética) se anuncia, reconhecida como a voz do demônio que tentou Cristo em momentos anteriores da narrativa. Eis a revelação à Jesus e ao espectador de que durante a sequência de aproximadamente meia hora de duração aquela figura angelical representava uma falsa manifestação sagrada, e se torna então uma manifestação demoníaca.

Figura 73: Revelação da demonofania. Anjo se transforma em fogo.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 74: *Over the shoulder* de Satanás observando Jesus fugindo se rastejando.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Através de sua função de isolar o personagem de Jesus ilustrando sua imersão psicológica; de criar um espaço aberto à conjectura; de favorecer a sensação de suspensão temporal; de destacar de forma dramática as reações do povo (através da supressão vocal); e intensificar a expressiva carga simbólica da cena, a construção do silêncio resultou na manipulação e convencimento de um momento entre o contato com o sagrado, quando, na verdade, a manifestação é criada para representar uma demonofania oculta.

É interessante refletirmos que quem criou, construiu e consolidou estas formas de representação das hierofanias foi o próprio cinema. Isto é, foi ele que nos “ensinou” o que é uma manifestação do sagrado no sentido audiovisual, através dos sons e das imagens que utiliza. A falsa hierofania é um caso curioso, pois, se o cinema nos educou com suas

¹¹¹ Em suma, a voz acusmática configura uma voz não associada visualmente à um corpo. Neste caso, Satanás é visto apenas em forma de fogo e seu corpo através de um plano *over the shoulder* (Figura 74). Ver o terceiro capítulo desta dissertação, no qual explicamos a escuta acusmática.

manipulações técnicas e narrativas, ele também é capaz de nos enganar com aquilo que ele mesmo inventou.

Podemos, portanto, conceituar a falsa hierofania como uma a representação sonora e visual que utiliza construções semelhantes às manifestações do sagrado, no entanto, o público é enganado e confundido propositalmente para que se revele um outro significado futuramente.

Uma vez que hierofania implica a manifestação do Sagrado, consideramos que não seria correto nos apropriarmos desta terminologia para manifestações de outra espécie. Portanto, a denominamos de Demonofania que, por associação ao prefixo de demonologia¹¹², representa a manifestação do demônio. Segundo John Hinnells, em *Dicionário das Religiões*, demônio é:

Um espírito, abaixo da condição dos deuses e sujeito a eles, às vezes guarda de um indivíduo humano (em grego *daimon*). O conceito primitivo foi modificado com a distinção entre bons demônios (anjos) e maus demônios (diabos). Às vezes, o “demônio” era equiparado ao “espírito mau”. Entretanto, o demoníaco (noção importante na Teologia moderna) não tem nenhuma conexão necessária com a malevolência nem com os aspectos negativos da existência. (HINNELLS, 1984, p. 81-82)

No filme, a revelação da demonofania é acompanhada por ruídos de ventania e uma confusa gritaria demoníaca em fundo sonoro. A voz metadieética de Satanás é criada a partir de várias camadas de vozes dessincronizadas, com alterações de altura (*pitch*) e reverberação. Jesus se arrasta pelo chão até a porta (Figura 74), sai da casa e rasteja pela cidade em chamas com céu avermelhado – uma representação do inferno. Jesus se volta para o Céu com os braços estendidos para cima, chama por Deus, se redime e grita para ser crucificado novamente (Figura 75). A sequência corta para o plano de Jesus novamente crucificado (Figura 76), que após quase quarenta minutos fílmicos e anos diegéticos, retorna àquela cena, desta vez sem o acompanhamento do silêncio – podemos ouvir todos os sons sincrônicos que antes foram silenciados.

¹¹² Estudo pormenorizado e sistemático a respeito dos demônios.

Figura 75: Jesus desesperado se redimindo com Deus.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Figura 76: Jesus retorna à Cruz.



Fonte: DVD do filme *A última tentação de Cristo* (1988).

Todavia, o silêncio no filme de Scorsese simbolizou apenas a representação da falsa hierofania, enquanto a assumida demonofania foi representada através de sonoridades. Já em *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004) vimos anteriormente que esta manifestação satânica foi representada exclusivamente pelo silêncio.

Diferente de *A última tentação de Cristo* (em que o Diabo não é visto inteiramente em sua forma física, se restringindo à sua voz acusmática e um plano *over the shoulder*), o filme de Mel Gibson representa suas demonofanias através de um corpo: esta figura andrógina é a representação do Mal encarnado e se expressa nas sequências de açoitamento e Via Crucis somente através de movimentos e olhares. Como descrevemos no tópico 3.3, todas as manifestações demoníacas foram tanto acompanhadas pelo silêncio como pelo recurso do *slow motion*, sendo evidenciadas pela fusão dos dois recursos audiovisuais. Suas ímpias aparições foram construídas para que sua presença em si seja suficiente para criar tensão nestes momentos. Na figura 77 Satanás se revela à Maria durante a Via Crucis de Jesus.

Figura 77: Satanás se revela à Maria em meio ao povo durante a Via Crucis.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 78: Maria vê Satanás em meio ao povo durante a Via Crucis.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Porém, esta figura andrógina não é a única demonofania representada no filme. Na sequência de açoitamento, Satanás surge carregando um bebê no colo, um velho bebê monstruoso de quarenta anos com pelos nas costas.

Figura 79: Satanás carregando um bebê em meio aos romanos durante o açoitamento de Jesus.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 80: O bebê se revela uma demonofania.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Em uma entrevista concedida ao site *Christianity Today* em 2004¹¹³, Mel Gibson afirma que esta cena representa “o mal que distorce o que é bom. O que é mais terno e bonito do que uma mãe e um filho? [...] É estranho, é chocante, é quase demais”. Essas aparições satânicas são justamente nos momentos em que Maria assiste ao suplício de seu filho ensanguentado nas sequências de açoitamento e Via Crucis. Como já citado anteriormente, este filme evidencia de maneira significativa a presença de Maria, e nas sequências de suplício sua relação com a figura de Satanás é relevante. Primeiro em razão de Maria ser a única além de Jesus capaz de ver a entidade, e em segundo, são diretamente comparadas através de uma romantização deturpada da maternidade. A beleza e a pureza de uma mãe e seu bebê no colo, protegido, em oposição à mãe que vê seu filho ensanguentado, flagelado, jogado ao chão. Esta cena sugere que aquilo que é bonito, zeloso e inocente, pode ser, ao mesmo tempo, a manifestação do Mal.¹¹⁴

¹¹³ Disponível em: <https://www.christianitytoday.com/ct/2004/marchweb-only/040301passion.html>. Acesso: abr/2019.

¹¹⁴ Vadico, em sua análise sobre o filme em *A imagem do ícone*, observa que além da leitura simplista de que essas sequências se tratam apenas de maniqueísmo, a figura de Satanás pode ter uma relação direta com o machismo e homofobia do diretor Mel Gibson. “A figura infernal deve ter saído do inconsciente de Gibson e tem a forma daquilo que mais o assusta: um homem (mesmo que me digam que é uma atriz italiana chamada Rosalinda Celantano, que foi dublada por um homem) andrógino, cuja androginia tende ao efeminado, tendo em vista a sua confrontação visual com um exército de homens barbudos, musculosos e com cara de mal-cheirosos, abundantes em todo o filme. O diabo é mais feminino do que a virgem Maria [...]. A forma como ele [Gibson] conduz o filme, tendo o embate entre Jesus e o diabo como o principal fio condutor da trama toma ainda mais pérfida essa associação do diabo com a homossexualidade. A imagem do Jesus apresentado por Gibson é tão homofóbica que em nenhum momento ele faz qualquer abertura para dialogar com o diabo ou ouvi-lo. Neste aspecto este é um dos Jesuses mais “poderosos” da história cinematográfica, pois todos anteriormente colocaram Jesus dialogando com a entidade infernal [...]” (VADICO, 2005, vol III, p. 255).

5.3.6 “Um minuto de silêncio” pela morte de Cristo

“Diz-se que só temos uma experiência completa do silêncio na morte”¹¹⁵.

José Augusto Mourão

O silêncio em situações de morte de personagens é uma utilização comum e muito explorada no cinema, capaz de sugerir forte carga expressiva dependendo do contexto de sua construção. “A morte carrega consigo um silêncio natural através da suspensão da vida dos personagens” (GOMES, 2016, p. 174), e, por analogia entre a “ausência” de vida e de som, muitas vezes é usado de forma dramática, como uma suspensão temporal construída para emocionar e intensificar o momento narrativo. No entanto, a morte de Jesus nestes filmes não representa apenas a morte de um personagem, mas está em contato direto com a fé do público religioso. Independentemente de ser um acontecimento já esperado pelo espectador, essas situações são criadas para emocionar, não apenas pela manipulação audiovisual, mas por toda a carga dramática de sua relação entre as simbologias religiosas envolvidas. No entanto, neste tópico se pretende analisar as construções sonoras destes momentos audiovisuais sem adentrar no âmbito religioso.

O *silêncio* é promovido como valor positivo, e sabemos o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão. O silêncio, melhor do que a intervenção de uma música, é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento [...] (MARTIN, 2013, p. 127-128).

A partir da análise da filmografia selecionada observa-se a escolha das produções em utilizar-se de música ou silêncio nas cenas de morte de Jesus. Dos sete filmes, três optaram pela supressão total de todos os elementos da banda sonora, enquanto quatro utilizaram-se de música não-diegética e/ou efeitos sonoros. Dentre os que optaram pela utilização do silêncio audiovisual, foi analisada sobretudo a duração do efeito, os movimentos e planos de câmera.

No musical *Jesus Cristo Superstar* (1973), o jazz que acompanha as últimas palavras de Cristo (Ted Neeley) reforça o momento da sequência devido seu alto nível de volume. O silêncio é produto de uma “quebra” sonora, isto é, um contraste entre música e silêncio, que à primeira vista aparenta ser um erro técnico, porém, é criativamente pensado para sugerir o choque no espectador do contraste entre altos volumes e silêncio absoluto. No momento de rompimento da música, o primeiro plano do rosto de Jesus é mantido (Figura 81) e durante os cinco segundos de silêncio há movimentação de câmera em *zoom out* até um plano aberto

¹¹⁵ MOURÃO, 2009, p. 125.

dele crucificado (Figura 82), até que o silêncio da sequência é rompido por uma música não-diegética que também sugere a carga emotiva à cena. Este silêncio funciona como um instrumento separador, que prepara os próximos sons que se seguem. Tecnicamente, poderia ter sido pensado e realizado através de um *crossfade* entre as músicas, ou uma finalização mais suave da música anterior, no entanto este rompimento brusco intensifica ainda mais a apreensão da morte do personagem. No silêncio a morte é apreendida, quase como uma falta de ar que perdura por alguns segundos, todavia, é somente com o retorno da música que ela é refletida e sentida.

Figura 81: Momento em que Jesus morre e o silêncio se instala.



Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Figura 82: Final do movimento *zoom out* durante o silêncio.



Fonte: DVD do filme *Jesus Cristo Superstar* (1973).

Em *Jesus de Nazaré* (1977), o silêncio é preparado pela banda sonora através da supressão da trilha musical. Com uma duração de aproximadamente vinte e três segundos, o silêncio total precede a última fala de Jesus (Robert Powell) antes de morrer. Durante o efeito silêncio, na imagem se vê Jesus em plano médio (Figura 83) e, através do movimento em *zoom in*, se aproxima até primeiro plano, no qual o rosto de Jesus é mostrado com seus olhos fixos no horizonte (Figura 84).

Figura 83: PM de Jesus no início do movimento de câmera *zoom in*.



Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Figura 84: PP de Jesus após o movimento *zoom in*.



Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

O movimento de câmera vinculado ao silêncio sugere expectativa à fala de Jesus com Deus. Após sua fala, o silêncio prepara o momento como um prenúncio à sua morte por aproximadamente dez segundos e, quando Jesus tomba sua cabeça morto, o efeito se mantém por mais vinte e dois segundos. Durante o longo período de silêncio é apresentado novamente um movimento de câmera, desta vez em *zoom out* do plano americano (Figura 85) até o plano geral dele pregado à cruz (Figura 86). As longas durações do efeito silêncio neste filme pontuam a espera pela morte e oferecem ao espectador um momento de apreensão e reflexão – está consumada a morte de Cristo.

Figura 85: PA de Jesus no início do movimento *zoom out*.



Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Figura 86: PG final do movimento *zoom out*.



Fonte: DVD do filme *Jesus de Nazaré* (1977).

Em *A Paixão de Cristo* (2004), tanto a preparação quanto a duração do silêncio da morte são curtos em relação ao exemplo anterior. Enquanto Jesus (Jim Caviezel) tem seu momento de fala com Deus, é acompanhado sonoramente por música não-diegética,

silenciada através de *fade out* no instante de sua morte (Figura 87). De maneira distinta aos exemplos anteriores, o silêncio que ocorre no ato da morte não se mantém visualmente no plano de Jesus; neste filme o calvário é mostrado em *plongée* vertical, através de um plano subjetivo do céu (Figura 88), como se Deus estivesse olhando a morte de seu filho a partir do Céu.

Figura 87: Morte de Cristo – início do silêncio.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

Figura 88: Calvário visto em *plongée* vertical – plano subjetivo do céu.



Fonte: DVD do filme *A Paixão de Cristo* (2004).

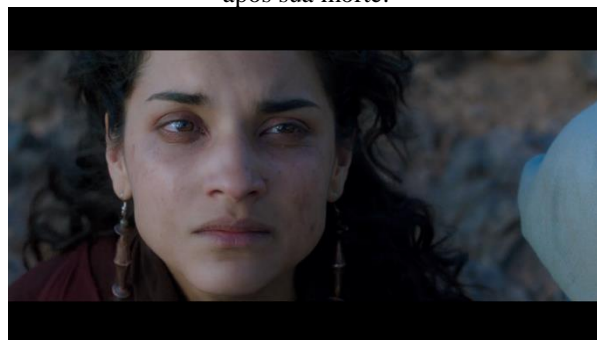
O filme *O Filho de Deus* (2014) opta pela utilização de música ao invés do silêncio para representar o momento da morte do personagem e emocionar o espectador. No instante de sua morte a hierofania é suscitada por forte nível de intensidade sonora. Posteriormente o silêncio é instaurado, em uso naturalista, para mostrar personagens como Maria (Roma Downey), João (Sebastian Knapp) e Maria Madalena (Amber Rose Revah), que lamentam a morte de Jesus (Diogo Morgado) ao pé de sua cruz. Com este exemplo, novamente observa-se que neste filme é recorrente a ênfase de expressões faciais e corporais de outros personagens além de Jesus durante o silêncio construído.

Figura 89: Jesus morto durante o silêncio.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 90: Maria Madalena ao pé da Cruz de Jesus após sua morte.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 91: Maria mãe de Jesus ao pé da Cruz após sua morte.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 92: Apóstolo João ao pé da Cruz de Jesus após sua morte.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

O silêncio nestes casos, além de ser utilizado para ressaltar o momento da morte, é empregado para intensificar o contraste sonoro dos ruídos que representam a hierofania de Deus *post mortem*. Quando o silêncio sucede uma sequência sonora, o contraste é percebido pela posterior “ausência” daquelas sonoridades, mas quando precede um som, este é percebido com outra intensidade:

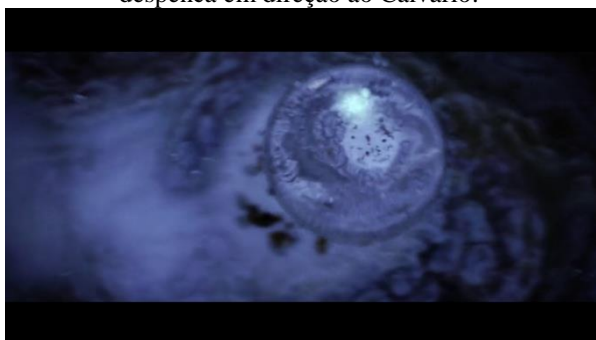
Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa (SCHAFER, 2011, p. 355).

No filme *A Paixão de Cristo* (2004) é nítida a importância do contraste sonoro criado pelo silêncio que precede novas sonoridades. Após a morte de Jesus, vimos que o silêncio se mantém no plano subjetivo em *plongée* vertical, quando uma gota de água se forma na lente da câmera (Figura 93) e despenca do alto até o chão, caindo aos pés da Cruz de Jesus (Figura 94). Ao tocar o chão escuta-se um ruído metáfora, como se aquela gota carregasse em si a potência de uma explosão, e este rompimento do silêncio torna as sonoridades potencialmente intensificadas devido ao contraste de volume. Se esta gota soasse em um momento sonoro é provável que não teria tanto impacto como soa no silêncio. E, por romper o silêncio ao se manifestar, assume um caráter e uma carga simbólica mais evidente, podendo representar uma lágrima de Deus que cai do céu no momento da morte de Jesus, trazendo consigo toda sua força.

Vimos que, embora o silêncio pontue a morte de Cristo, as produções o constroem através de ferramentas diferentes, entretanto, com funções semelhantes. O silêncio é capaz de sugerir sensações e provocar emoções tanto quanto (ou mais) do que um evento sonoro ou um fundo musical dramático. A morte na Cruz é o momento máximo da glorificação de Jesus e poderia ser representado de qualquer outra forma (com um grande coro de vozes cantando

Hallelujah, de Händel, por exemplo). No entanto, observamos a escolha pelo uso do silêncio para pontuar este ápice cristão como um relevante dado estético dessas produções. É no silêncio que a morte de Cristo é anunciada, aguardada e sentida. É o momento que marca o fim do suplício e eterniza seu sacrifício. É neste abismo que a fé e a dor pulsam. É o espaço disponibilizado à reflexão. Não há mais ação, há uma total suspensão – de som, de movimento, de vida.

Figura 93: Uma gota se forma na lente da câmera e despenca em direção ao Calvário.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014).

Figura 94: A gota cai aos pés da Cruz de Jesus e rompe o silêncio.



Fonte: DVD do filme *O filho de Deus* (2014)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do percurso desta pesquisa pudemos observar que o campo do filme religioso é uma vasta área que merece atenção das pesquisas acadêmicas. Componente essencial deste campo, os Filmes de Cristo possuem suas próprias especificidades como gênero e dispõe de suas próprias necessidades de investigação. Vimos que, ao longo dos anos, tanto o som quanto o silêncio foram renegados a posições secundárias dentro das discussões no âmbito audiovisual em relação a predileção pelo visual, no entanto, as reflexões propostas no decorrer dos capítulos sobre o silêncio demonstraram a importância de se debater sobre o assunto e expandir pesquisas relacionadas ao tema.

No decorrer da análise observamos que o silêncio é um importante recurso expressivo e constatamos que compreende funções específicas nas sequências de violência contra o personagem Jesus. Sendo uma escolha de produção, o silêncio pode contribuir de forma substancial com a proposta narrativa. No que tange às especificidades do gênero, observou-se que o silêncio pode ser construído de forma reverente frente ao suplício de Cristo – ele pode se manifestar em concomitância com aquilo que é representado na imagem (compaixão, respeito, empatia etc.), quanto através de manipulações técnicas (ao substituir sonoridades que indicariam hostilidade, violência, escárnio etc.), resultando também em uma representação respeitosa através de um assincronismo entre imagem e som. O recurso através desta utilização contribui de forma fundamental com a questão do antissemitismo, problemática recorrente no decorrer da história do gênero. Isto é, se um produtor desejar que o filme amenize esse assunto, além de outras soluções narrativas, o silêncio pode ser utilizado como um rico recurso sonoro reverente.

Vimos que através da organização dinâmica entre movimento e repouso, isto é, o contraste da massa sonora que pontua a ação violenta interrompida pelo fundo sonoro silencioso, o silêncio pode ser utilizado como um recurso fundamental para a apreensão da violência, tornando-a simultaneamente absorvida e sentida pelo espectador através da reverberação da dor do personagem. É neste silêncio fundante, nas pausas necessárias (assim como na música e na linguagem verbal), que o silêncio adquire significado e é incorporado pelo público. Sem estes momentos, o conteúdo seria apresentado em um fluxo contínuo de imagens e sons, sem tempo de ser absorvido e partilhado pelo público. O público religioso vai ao cinema esperando por esses momentos de sofrimento, e é o silêncio que permite a assimilação, absorção e identificação desta dor.

O silêncio também permite uma maior intensidade aos momentos vividos pelos personagens, amplificando a relação de suspensão temporal. Através deste uso, determinadas situações podem ser evidenciadas: destacar elementos sonoros e visuais (a cruz chocando-se ao chão, os flagelos cortando o ar e rasgando a pele de Jesus etc.); ilustrar a imersão de personagens em seus aspectos psicológicos e emocionais, sobretudo Jesus e Maria; evidenciar as relações de poder entre os Romanos (ou Judeus, dependendo da escolha pela desculpabilização ou pelo antissemitismo) e Jesus. No geral, o silêncio articulado com os recursos e elementos visuais contribui para que o público compartilhe das mesmas emoções e sensações que os personagens, como a agonia, medo, aflição, tensão, tristeza, sofrimento, compaixão etc.

O recurso também é utilizado para enfatizar simbologias, como a hipersensibilização da Cruz de Jesus em suas quedas durante a Via Crucis. Vimos que estas sonoridades percebidas através de um pano de fundo silencioso podem configurar *leitmotivs* – termo emprestado aqui com ressalvas, para determinar relações específicas entre uma sonoridade específica e um objeto dentro de uma determinada situação –, e são exploradas de forma sutil, ganhando importante relevância, que sem o silêncio, possivelmente não seriam notadas com tamanha significação.

Outra especificidade do silêncio no gênero é sua característica de assinalar o momento entre o contato com o Sagrado. Vimos que nos momentos de interiorização e de contato de Jesus com Deus o silêncio se faz essencial, e estas situações podem ser exploradas de diversas formas. Por caracterizar a relação com o divino em determinadas sequências, vimos que inclusive outras formas de manifestação (como as demonofanias e o falso sagrado) podem utilizar o recurso para manipular o sentido da cena.

Quanto à morte de Cristo, observamos que o silêncio é fundamental para proporcionar ao espectador um momento de reflexão e de absorção. É no silêncio que a morte de Cristo é anunciada, aguardada e sentida. É o momento que marca o fim do suplício e eterniza seu sacrifício. Este silêncio é, sobretudo, religioso. É o espaço destinado a intensificar a fé do espectador.

Através das tabelas desenvolvidas (Apêndice), observa-se de forma mais objetiva a relação entre o silêncio, suas durações, funções e utilizações conforme o ano da produção. Quanto às durações, apesar de Rodriguez sugerir uma duração entre três e dez segundos para que o silêncio seja identificado pelo espectador (e mais que isso seja interpretado como uma falha técnica), encontramos períodos maiores em determinadas sequências, chegando a durações de até um minuto de silêncio construído através da supressão total de todos os

elementos da banda sonora¹¹⁶ (uso dramático e metadieético), e mais de quatro minutos de silêncio naturalista pontuado por algumas falas¹¹⁷. Constatamos que o silêncio “absoluto” em maiores durações foi mais utilizado nas sequências de crucificação e morte. Isto é, o silêncio pontua de forma mais densa o prenúncio da morte e sua efetivação.

No que tange a relação entre o silêncio e a época dos filmes, observamos nas propostas de classificação que as funções e utilizações são semelhantes nas produções realizadas em períodos próximos. Em síntese, as produções das décadas de 1960 e 1970 exploram mais o silêncio naturalista, com mais pausas entre as sonoridades, mais contrastes entre movimento e repouso, maior quietude nas sequências, durações mais longas do efeito silêncio, maior sutileza na hipersensibilização de ruídos símbolos e metáforas, e a caracterização sonora na representação da hierofania ao dar espaço ao silêncio como o lugar da onipotência e onipresença de Deus.

Já nos filmes posteriores prevalece o dinamismo narrativo, sendo mais explorados os efeitos sonoros, com níveis de volume elevados e sonoridades mais potentes. No que tange à morte de Jesus, os filmes analisados anteriores à década de 1980 trabalham o silêncio para dar espaço à reflexão e emocionar o espectador, enquanto os filmes posteriores utilizam-se de músicas ou ruídos pontuais com este mesmo objetivo. Estes optaram por trabalhar as hierofanias após a morte de Jesus, com sonoridades mais contrastantes, sugerindo um caráter mais épico e destrutivo, transformando o som no lugar da manifestação da onipotência de Deus e ressaltando a figura de Satanás em suas narrativas através do recurso expressivo do silêncio. Nítida é a escolha recorrente do uso de *slow motion* nos filmes de Cristo a partir de 1988, sugerindo a este um local fixo para o silêncio dramático e dando espaço aos ruídos símbolos e metáforas de maneira expressiva.

A escolha para estes pontuais momentos criados para o silêncio nos filmes mais recentes (sem minimizar seu forte poder expressivo) em relação às produções anteriores está intimamente relacionada à exigência de dinamismo, rapidez e fluidez das narrativas do cinema contemporâneo. Como pudemos observar a partir dos capítulos sobre o silêncio, através das propostas de Inês Gil, Eni Orlandi, Jean Baudrillard, Tito Cardoso e Cunha, entre outros autores, os meios de comunicação contemporâneos têm certa dificuldade de representar o silêncio. Boa parte da audiência está pouco habituada a se deixar levar pelo tempo da imagem e do silêncio, sentindo-o de forma entediante (e esta relação está intimamente ligada a forma que vivemos na era do ruído, onde nos utilizamos de sonoridades o tempo inteiro para

¹¹⁶ Na sequência de crucificação de *A última tentação de Cristo* (Scorsese, 1988).

¹¹⁷ Na sequência de crucificação de *A maior história de todos os tempos* (Stevens, 1965).

preencher um “vazio existencial”). Em razão disso, muitos filmes criam um fluxo contínuo de imagens e sons, que, como no nosso cotidiano, acabam por gerar expectativa e tensão.

No entanto, vimos que o silêncio não é sinônimo de tempo morto e, se usado de forma inteligente, a contribuir com a narrativa, pode ser um recurso rico e expressivo – sem fazer com que se perca o dinamismo cinematográfico. Assim, o silêncio é fundamental como gerador de sentido na linguagem audiovisual.

Embora as produções do gênero Filmes de Cristo explorem suas narrativas a partir da estória da vida e/ou paixão de Jesus Cristo e tenham em comum sequências que abordam a violência referente ao suplício do personagem, as manifestações examinadas não representam apenas o sofrimento de Jesus, como era cogitado no início deste estudo, mas exploram diversas situações e sugerem diferentes sensações, às vezes a partir de utilizações e construções semelhantes, outrora distintas, em diferentes períodos da história do gênero cinematográfico. Assumindo que cada gênero possui relações particulares com o silêncio audiovisual, não poderíamos deixar de constatar, através das classificações apresentadas, que os Filmes de Cristo têm suas próprias qualidades associadas aos diferentes usos do silêncio, e que este pode ser um intensificador ou atenuador da violência representada.

Embora verifiquemos a impossibilidade de se estabelecer um único padrão de utilização do efeito silêncio no gênero, visto que seu aspecto múltiplo o torna um recurso repleto de possibilidades discursivas – e que cada produtor ou diretor utiliza-o para veicular sua mensagem ou provocar uma reação determinada à cada momento narrativo –, concluímos que o silêncio é um recurso expressivo essencial nestas produções, devido a carga simbólica que se deseja representar, as diversas impressões sutis que se pretende sugerir, além de participar de uma escolha narrativa que influencia diretamente o impacto das sensações e emoções que propõe ao seu público.

Visto que tanto o campo do filme religioso quanto o silêncio audiovisual são áreas que ainda possuem uma vasta possibilidade de exploração, esta pesquisa é apenas o início de uma investigação acerca das múltiplas possibilidades que o silêncio audiovisual pode oferecer. Através do suporte reunido e apresentado ao longo da pesquisa – as profundas análises de Luiz Vadico e os pressupostos teóricos que englobam diversos pesquisadores sobre o silêncio e o som audiovisual –, este trabalho abre caminho e propõe novas investigações e novas metodologias de análise, tanto do silêncio audiovisual, quanto da exploração de novas possibilidades dentro do campo do filme religioso, escasso de pesquisas relacionadas ao som.

REFERÊNCIAS

- ADELMO, Luiz. **Som-Imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- AUMONT, Jaques e MARRIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BABINGTON, B.; EVANS, P. W. **Biblical Epics: Sacred narrative in the Hollywood Cinema**. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- BARTHES, Roland. A escuta. *In*: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- BAUGHT, Lloyd. **Imaging the Divine: Jesus and Christ-figures in film**. Franklin: Sheed & Ward, 2000.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14., 2005, Niterói. **Anais [...]**. Brasília: Compós, 2005. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_693.pdf. Acesso em: 03 abr. 2019.
- CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.
- CATANI, Afrânio. Pierre Bourdieu: um estudo da noção de campo e de suas apropriações brasileiras nas produções educacionais. *In*: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 5., 2004. **Actas [...]**. Disponível em: https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR4628ba6c00014_1.pdf. Acesso em: 07 ago. 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHINMOY, Sri. **O ensinamento silencioso**. São Paulo: Sri Chinmoy Centre Brasil, 2018.
- CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. 3.ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

COSTA, Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?. **Gragoatá**, Niterói, n. 16, p. 105-115, 1. sem. 2004. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33341>. Acesso em: out. 2018.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CUNHA, Tito Cardoso e. O silêncio na Comunicação. **Biblioteca online de Ciências da Comunicação (BOCC)**. Universidade Nova de Lisboa, 2001. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=35>. Acesso em: jun. 2019.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2003. p. 457-475.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERNANDES, Jaqueline Martins. **O silêncio**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

GALVÃO, Antônio Mesquita. O silêncio de Maria. **Recanto das Letras**, 2011. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos/2954714>. Acesso em: nov. 2019.

GIL, Inês. O som do silêncio no cinema e na fotografia. **Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, Lisboa, n. 10-11, 2011, p. 177-185. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/3028>. Acesso em: 10 maio 2018.

GOMES, Delson de Matos. **O silêncio nos westerns dos diretores Sergio Leone e Clint Eastwood**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2016.

GRACE, Pamela. **The Religious Film**: the hagiopic. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a Poética do Silêncio**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC: 2008.

HINNELLS, John R. **Dicionário das Religiões**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

KAGGE, Erling. **Silêncio**: na era do ruído. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

KINNARD, Roy; DAVIS, Tim. **Divine images**: a history of Jesus on the Screen. New York: Citadel Press – Carol Pushing Group, 1992.

MARSH, Clive. **Theology goes to the movies**: an introduction to critical Christian thinking. London/New York: Routledge, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MIRANDA, Suzana Reck. A clássica música das telas: o uso e a formação do tradicional estilo sinfônico. **Ciberlegenda**, Niterói, v. 1, n. 24, p. 19-28, dez. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36851>. Acesso em: out. 2019.

MOURÃO, José Antônio. Os rostos do silêncio: para uma semiótica do silêncio. Cartografias do silêncio. **Didaskalia**, n. 39, fasc. 1, p. 113-125, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/9863>. Acesso em: out. 2019.

MUSSER, Charles. **The emergence of cinema: the American screen to 1907**. California: University of California Press, 1994.

NOVAES, Adauto (org.). **Mutações: o silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

O'RAWE, Des. The great secret: silence, cinema and modernism. **Screen**, v. 47, n. 4, p. 395-405, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/hjl031>. Acesso em: 04 abr. 2019.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RAEYMAEKERS, Sven A. F. **Filmic silence: an analytic framework**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Utrecht University. Utrecht (Países Baixos), 2014. Disponível em: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/298027>. Acesso em: 04 abr. 2019.

RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Trad. Rosângela Dantas; revisão técnica Simone Alcantara Freitas. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

ROEDERER, Juan. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

RUSCHEL, Magda e MORAES, Cybeli. Breve ensaio sobre os constructos do silêncio no audiovisual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3505-1.pdf>. Acesso em: 16 maio 2018.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SOLOMON, Jon. **The ancient world in the cinema**. London/New Haven: Yale University Press, 2001.

SONNENSCHNEIDER, David. **Sound Design**: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2001.

TATUM, Barnes. **Jesus at the movies**: guide to the first hundred years. Santa Rosa: Polebridge Press, 1997.

TELFORD, William R. Jesus Christ Movie Star: the depiction of Jesus in the Cinema. *In*: MARSH, Clive; ORTIZ, Gaye. (org.). **Explorations in Theology and film**. Massachusetts: Blakwell Publishers Ltd., 1997.

TOLLE, Eckhart. **O poder do silêncio**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

VADICO, Luiz Antonio. **A imagem do ícone** – Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n], 2005.

VADICO, Luiz Antonio. “Um filme ou dois?” A Paixão de Cristo de Lumière. **INTERIN**, v. 3 n. 1, maio 2007. Disponível em <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/41>. Acesso em: 21 ago. 2019.

VADICO, Luiz Antonio. Cristologia fílmica: subsídios teórico metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV. **Estudos de Religião**, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, ano 22, n. 34, p. 126-144, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15603/2176-1078/er.v22n34p126-144>. Acesso em: 20 jun. 2018.

VADICO, Luiz Antonio. **Filmes de Cristo**: oito aproximações. São Paulo: a lápis, 2009.

VADICO, Luiz Antonio. “Limpei as veredas!” Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. **Estudos de Religião**, Universidad de la Rioja, v. 24, n. 39, p. 197-212, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6342695>. Acesso em: 22 ago. 2019.

VADICO, Luiz Antonio. O épico bíblico hollywoodiano: o espetáculo como estética da salvação. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 1, n. 2, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v1n2.42>. Acesso em: 18 jun. 2018.

VADICO, Luiz Antonio. **O campo do filme religioso**: cinema, religião e sociedade. Jundiaí: Paco, 2015.

VANOY, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VILELA, Diogo de Oliveira. **Os sentidos do silêncio**: formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. Brasília: 2016.

VOGT, Carlos. O silêncio, o som e o sentido. **ComCiência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, Set/2013. Disponível em:

<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=91>. Acesso em: out. 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WOLFF, Francis. O silêncio é a ausência de quê?. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações**: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014.

WRIGHT, Melanie J. **Religion and Film**: an introduction. London/New York: I. B. Tauris, 2007.

Filmografia

A maior história de todos os tempos (*The Greatest Story Ever Told*). Direção: George Stevens. EUA. 1965. Colorido. 65mm. 199 min.

A paixão de Cristo (*The Passion of the Christ*). Direção: Mel Gibson. EUA. 2004. Color. 35mm. 127 min.

A última tentação de Cristo (*The Last Temptation of Christ*). Direção: Martin Scorsese. Canadá/EUA. 1988. Colorido. 35mm. 164 min.

Jesus Cristo superstar (*Jesus Christ Superstar*). Direção: Norman Jewison. EUA. 1973. Colorido. 35mm. 108 min.

Jesus de Nazaré (*Jesus of Nazareth*). Direção: Franco Zeffirelli. Itália/Reino Unido. 1977. Colorido. 35mm. 382 min (4 episódios).

O filho de Deus (*Son of God*). Direção: Christopher Spencer. EUA. 2014. Colorido. 35mm. 138 min.

Rei dos reis (*King of Kings*). Direção: Nicholas Ray. EUA. 1961. Colorido. 35mm. 168 min.

Links consultados

British Board of Film Classification. Disponível em: <https://bbfc.co.uk/>. Acesso em: nov. 2019.

Cristianity Today. Disponível em: <https://www.christianitytoday.com/ct/2004/marchweb-only/040301passion.htm>. Acesso em: nov. 2019.

Dicio: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mutismo/>. Acesso em: nov. 2019.

Dicionário Etimológico. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acesso em: nov. 2019.

Dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sil%C3%A0ncio>. Acesso em: nov. 2019.

Durham University. Disponível em: <https://www.dur.ac.uk/st-johns.college/research/fellows/currentfellows/williamtelford/>. Acesso em: nov. 2019.

IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: nov. 2019.

Melanie Wright. Disponível em: <http://melaniewright.squarespace.com/melanies-publications/>. Acesso em: nov. 2019.

Miranda Prosurs. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prosus.html. Acesso em: nov. 2019.

Vigilanti Cura. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html. Acesso em: nov. 2019.

APÊNDICE: Tabelas sobre açoitamento, Via Crucis, crucificação e morte

Tabela 1: Sequências de açoitamento.

SEQUÊNCIAS DE AÇOITAMENTO									
Função do Silêncio	Filme	Ano	Direção	O que a imagem mostra durante o silêncio	Recursos visuais utilizados durante o silêncio	Elementos sonoros presentes no efeito silêncio	O que o silêncio sugere	Duração total do efeito	
Contraste e repouso: o silêncio na apreensão da violência	<i>Jesus Cristo Superstar</i>	1973	Norman Jewison	PM do romano que açoitou Jesus	-	Sonoridade da respiração do romano. (silêncio naturalista)	Relaxamento e suspensão da violência. Ressalta os romanos.	08"	
	<i>Jesus de Nazaré</i>	1977	Franco Zeffirelli	PG dos romanos rindo e Jesus atrás do pilar	-	Ruídos dos passos dos romanos se movimentando em baixo nível de intensidade (silêncio naturalista)	Relaxamento e suspensão da violência. Ressalta os romanos.	09"	
O silêncio dramático como suspensão temporal	<i>A Paixão de Cristo</i>	2004	Mel Gibson	PP em <i>plongée</i> do rosto de Jesus ensanguentado; PC subjetivo em <i>contra-plongée</i> dos romanos açoitando Jesus;	<i>Slow Motion</i>	Trilha musical em primeiro plano; ruídos abafados dos flagelos cortando o ar; gemidos abafados e reverberantes de Jesus. (silêncio dramático)	Ressalta a violência e o divertimento dos romanos açoitando Jesus; Evidência a dor, o sofrimento e a exaustão de Jesus.	57"	
	<i>O Filho de Deus</i>	2014	Christopher Spencer	Troca de olhares entre Jesus e Maria; Flagelos rasgando o ar e rasgando as costas de Jesus.	<i>Slow Motion</i>	Ruídos dos flagelos cortando o ar; gritos abafados e reverberados de Jesus; choro de maria; trilha musical (uso dramático)	Sofrimento de Jesus e tristeza de Maria.	1'12"	
Manifestações silenciosas	<i>A Paixão de Cristo</i>	2004	Mel Gibson	Planos de Satanás e bebê monstro	<i>Slow Motion</i>	Trilha musical (silêncio dramático)	Demonofania: tensão, medo, expectativa.	21"	

Fonte: Elaboração da autora.

Tabela 2: Sequências de Via Crucis (1).

SEQUÊNCIAS DE VIA CRUCIS									
Função do Silêncio	Filme	Ano	Direção	O que a imagem mostra durante o silêncio	Recursos visuais utilizados durante o silêncio	Elementos sonoros presentes no efeito silêncio	O que o silêncio sugere	Duração o total do efeito	
O silêncio através da abstenção vocal	O Rei dos Reis	1961	Nicholas Ray	Jesus carregando sua cruz; personagens como Maria, João, Maria Madalena, Judas e Barrabás; mulheres e crianças observando calados o trajeto de Jesus; queda de Jesus	-	Trilha musical; ruídos pontuais: passos e cruz raspando no chão. Fala do romano (02"); fala de Jesus (02").	Compaixão, tristeza e respeito.	3'00"	
	A maior história de todos os tempos	1965	George Stevens	Povo calado observando o trajeto de Jesus; mulheres chorando; quedas de Jesus; cirineu ajudando Jesus a levantar a cruz;	-	trilha musical; ruídos pontuais: cruz caindo no chão e sons de choro em nível sonoro extremamente baixo. Fala de Jesus (40");	Compaixão, tristeza e respeito.	2'50"	
O silêncio através da supressão vocal	A maior história de todos os tempos	1965	George Stevens	PG pessoas apontando e gritando para Jesus; PC pessoas rindo, gritando e apontando para Jesus; PM de Jesus olhando entristecido para o povo.	-	Trilha musical; ruídos extremamente baixos do povo gritando. (supressão quase total)	Satisfação, euforia, hostilidade, escárnio.	30"	
	A última tentação de Cristo	1988	Martin Scorsese	Planos fechados dos rostos sorridentes do povo presente. PC de Jesus crucificado no meio das pessoas rindo.	Slow Motion	Trilha musical (silêncio dramático)	Alegria, satisfação, escárnio.	63"	
Manifestações silenciosas	A Paixão de Cristo	2004	Mel Gibson	Maria e Satanás se encarando enquanto se movimentam pelo povo.	Slow Motion	Trilha musical (silêncio dramático)	Demonofania vista por Maria: tensão, medo, expectativa.	18"	

Fonte: Elaboração da autora.

Tabela 3: Sequências de Via Crucis (2).

SEQUÊNCIAS DE VIA CRUCIS									
Função do Silêncio	Filme	Ano	Direção	O que a imagem mostra durante o silêncio	Recursos visuais utilizados durante o silêncio	Elementos sonoros presentes no efeito silêncio	O que o silêncio sugere	Duração total do efeito	
O silêncio dramático como suspensão temporal	A última tentação de Cristo	1988	Martin Scorsese	Planos fechados dos rostos sorridentes do povo presente. PC de Jesus crucificado no meio das pessoas rindo.	Slow Motion	Trilha musical (uso dramático)	Alegria, satisfação, escárnio.	1'03"	
	A Paixão de Cristo	2004	Mel Gibson	Analepse de Jesus chegando em Jerusalém; Démonofania; Analepse de Maria; 4 quedas de Jesus; Jesus se reerguendo.	Slow Motion	Trilha musical (uso dramático); Ruídos diégticos (gritos, flagelos) abafados e nível sonoro reduzido.	Violência; tensão; tristeza; emoção.	2'34"	
	O Filho de Deus	2014	Christopher Spencer	Analepse de Jesus chegando em Jerusalém; Quedas de Jesus com a cruz; Leantando a cruz.	Slow Motion	Trilha musical (uso dramático)	Compaixão; memórias de Jesus; tristeza de Maria; sofrimento e força de Jesus.	49"	
Hipersensibilização dos símbolos através do silêncio	O rei dos reis	1961	Nicholas Ray	Jesus caminhando com sua cruz nas costas; Jesus caindo com a cruz.	-	Silêncio naturalista. Trilha música; som da cruz sendo arrastada entre as pedras (grave) e caindo no chão junto a Jesus (estrondo grave e reverberante)	Hipersensibilização da sonoridade da Cruz sendo carregada e caindo (ruído símbolo de peso)	55" (do início do silêncio até a queda)	
	A maior história de todos os tempos	1965	George Stevens	Queda de Jesus com a cruz.	-	Silêncio naturalista. Trilha música em baixo nível de intensidade; som da cruz caindo no chão (grave e seco)	Hipersensibilização da sonoridade da Cruz (ruído símbolo de peso); tristeza e compaixão.	1'17" (do início do silêncio até a queda)	
	A Paixão de Cristo	2004	Mel Gibson	Quedas de Jesus com a cruz.	Slow Motion	Trilha música (uso dramático); som da cruz caindo no chão (som de madeira envergando, estrondo grave e reverberante)	Hipersensibilização da sonoridade da Cruz (ruído símbolo de peso)	24" (do início do silêncio até a queda)	
	O Filho de Deus	2014	Christopher Spencer	Quedas de Jesus com a cruz.	Slow Motion	Som da cruz caindo no chão (sonoridade grave/pesada, abafada e reverberante); trilha música (uso dramático)	Hipersensibilização da sonoridade da Cruz (ruído símbolo de peso)	8" (do início do silêncio até a queda)	

Fonte: Elaboração da autora.

Tabela 4: Sequências de crucificação.

SEQUÊNCIAS DE CRUCIFICAÇÃO									
Função do Silêncio	Filme	Ano	Direção	O que a imagem mostra durante o silêncio	Recursos visuais utilizados durante o silêncio	Elementos sonoros presentes no efeito silêncio	O que o silêncio sugere	Duração total do efeito	
Manifestações silenciosas	O Rei dos Reis	1961	Nicholas Ray	Plano contra-plongée do Céu amarelado; Jesus crucificado olhando para o céu e presenciando a Teofania.	Transição de luz e cor: luz fria (azulada) para luz quente (amarelada).	Trilha musical em baixo nível de intensidade. Sonoridade aguda (sinal da Teofania).	Manifestação de Deus. Expectativa.	14"	
	A maior história de todos os tempos	1965	George Stevens	PG contendo Jesus crucificado, os outros dois ladrões crucificados e muitas pessoas presentes. PM e PP de Jesus falando com Deus.	Transição de luz e cor: céu azul gradativamente fica preto/sombras.	Silêncio absoluto. Algumas falas de Jesus.	Manifestação de Deus. Expectativa.	4'10"	
	A última tentação de Cristo	1988	Martin Scorsese	Plano contra-plongée do Céu amarelado; Jesus crucificado olhando para o céu e presenciando a Teofania. Plano plongée do Anjo no pé da Cruz de Jesus.	Transição de luz e cor: céu escuro/céu se abre, reflexo de luz amarelada no corpo de Jesus.	Silêncio absoluto (2'00"). Algumas falas de Jesus e do Anjo.	Manifestação de um Anjo que veio em nome de Deus / Demonofania.	3'21"	

Fonte: Elaboração da autora.

Tabela 5: Sequências de morte.

SEQUÊNCIAS DE MORTE									
Função do Silêncio	Filme	Ano	Direção	O que a imagem mostra durante o silêncio	Recursos visuais utilizados durante o silêncio	Elementos sonoros presentes no efeito silêncio	O que o silêncio sugere	Duração total do efeito	
"Um minuto de silêncio" pela morte de Cristo	Jesus Cristo <i>Supersar</i>	1973	Norman Jewison	Jesus morto preso à Cruz	Zoom out	Silêncio naturalista (absoluto)	A morte de Cristo	5"	
	Jesus de Nazaré	1977	Franco Zeffirelli	Jesus morto preso à Cruz	Zoom in / Zoom out	Silêncio sintático e naturalista (absoluto)	A morte de Cristo	55"	
	A Paixão de Cristo	2004	Mel Gibson	Plano subetivo do céu em <i>plongée</i> vertical mostrando o calvário;	Slow Motion	Silêncio dramático e naturalista; ruído de vento em baixíssimo nível sonoro;	Calvário visto através dos olhos de Deus	23"	
	O filho de Deus	2014	Christopher Spencer	Jesus morto preso à Cruz; Maria, João e Maria Madalena emocionados ao pé da Cruz	-	Silêncio naturalista; ruído de vento em baixo nível sonoro	A morte de Cristo e a tristeza de Maria, João e Maria Madalena	36"	
Hipersensibilização dos símbolos através do silêncio	A Paixão de Cristo	2004	Mel Gibson	Plano subetivo do céu em <i>plongée</i> vertical mostrando o calvário; gota se forma na lente e cai.	Slow Motion	Som da gota se formando; Silêncio dramático rompido por alta sonoridade de explosão;	Teofania; a potência da lágrima de Deus	23"	

Fonte: Elaboração da autora.