

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
PAULA REGINA DA SILVA FERREIRA

VIA CRUCIS CINEMATOGRAFICA:
A Construção narrativa, estética e discursiva de A Paixão de Cristo de
Mel Gibson

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
PAULA REGINA DA SILVA FERREIRA

VIA CRUCIS CINEMATOGRAFICA:
A Construção narrativa, estética e discursiva de A Paixão de Cristo de
Mel Gibson

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Doutorado em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loquercio Cánepa.

São Paulo

2021

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)

F383vv Ferreira, Paula Regina da Silva
Via Crucis Cinematográfica. A construção narrativa,
estética e discursiva de A Paixão de Cristo de Mel Gibson /
Paula Regina da Silva Ferreira. - 2021.
173f. : il.; 30cm.

Orientador: Dra. Laura Loguercio Cánepa.
Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, 2021.
Bibliografia: f.169-173

1. Cinema. 2. Análise fílmica. 3. Filmes de Cristo. 4.
Efeitos Visuais. 5. A Paixão de Cristo.

CDD 302.2

Aline Ferreira de Oliveira - CRB 8/9601

PAULA REGINA DA SILVA FERREIRA

VIA CRUCIS CINEMATOGRAFICA:

**A Construção narrativa, estética e discursiva de A Paixão de Cristo de
Mel Gibson**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Doutorado em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loquercio Cánepa.

Aprovado em _05_/05 __/2021 __

Profª. Dra. Laura Loquercio Cánepa
Presidente/ Orientadora

Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho
Membro Titular

Prof. Dr. Rogério Ferraraz
Membro Titular

Profª. Dra. Sheila Schvarzman
Membro Titular

Prof. Dr. José Augusto Mendes Lobato
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida e pela graça de ter tido a oportunidade de estudar até o grau de doutoramento. Passei a maior parte da minha vida na escola, desde os três anos de idade quando entrei no antigo “prézinho”. Foram 45 anos de “escola”. Acho que não conseguirei parar por aqui...rs. Talvez alguns cursos livres me esperem em um futuro próximo. Fiz três pós-graduações na Universidade Anhembi Morumbi (Especialização, Mestrado e Doutorado), nas quais tive a oportunidade de ter excelentes professores, aprender muitas coisas importantes e fazer boas amizades. Confesso que meu vínculo com esta Universidade é quase afetivo...rs. Afinal, foram nove anos frequentando o Campus Vila Olímpia e na companhia de gente incrível, inteligente, amigável, entusiasmada. Boa parte deste tempo na UAM passei na companhia do querido professor Luiz Vadico que me orientou no Mestrado e até a qualificação do Doutorado. Meu carinho pelo Vadico e agradecimentos serão sempre eternos. Agradeço também ao professor Renato Pucci que me orientou após o desligamento do professor Vadico da UAM. Foram poucas conversas, mas muito proveitosas devido a cativante inteligência deste mestre. Quando me sentia praticamente órfã...rs, tive a alegria de poder escolher a professora Laura Cánepa como orientadora. Uma mulher brilhante e animada que cativa a todos. Bom, como se pode ver estive sempre em boa companhia na Universidade contando com a amizade de gente boa como os queridos colegas Guilherme Castro e Asdrubal Savioli, entre outros parceiros. Uma das coisas que mais me agradava na UAM era o clima fraterno e de união. Que acredito tenha sido “implantado” pela queridíssima professora e criadora do programa Bernadette Lyra. Agradeço também a Universidade Anhembi Morumbi pela concessão da bolsa de estudos integral. Sem esse apoio, confesso que a conclusão deste doutorado não teria sido provavelmente viável. Bom, chega de confetes! Fica registrado aqui o meu abraço fraterno a todos os professores e colegas da UAM.

*O povo que andava nas trevas viu uma grande luz;
sobre aqueles que habitavam uma região tenebrosa
resplandeceu uma luz.
Vós suscitais um grande regozijo, provocais
uma imensa alegria;
rejubilam-se diante de vós como na alegria da colheita,
como exultam na partilha dos despojos.
Porque o jugo que pesava sobre ele, a coleira
de seu ombro e a vara do seu feitor,
vós os quebrastes, como no dia de Madiã.
Porque todo calçado que se traz na batalha,
e todo manto manchado de sangue
serão lançados ao fogo e se tornarão presa das chamas;
porque um menino nos nasceu, e um filho nos foi dado;
a soberana repousa sobre seus ombros,
e ele se chama:
Conselheiro admirável, Deus forte, Pai eterno,
Príncipe da Paz.
Seu império será grande e a paz sem fim
sobre o trono de Davi e em seu reino.
Ele o firmará e o manterá pelo direito e pela justiça,
desde agora e para sempre.
Eis o que fará o zelo do Senhor dos exércitos.
(Isaías 9, 1-6)*

RESUMO

Nesta tese abordamos as inovações estéticas, narrativas e discursivas, a partir da observação do uso dos efeitos visuais em *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004), um dos mais conhecidos, comentados e discutidos representantes da "nova" safra de filmes religiosos surgidos a partir da década de 2000, na qual se observa diversas características que denotam qualidades híbridas a essas produções. Primeiramente, em relação aos gêneros cinematográficos, pois há uma tendência em agregar diversos formatos nestas obras. Depois, em relação à introdução de uma estética e uma narrativa permeadas por hibridismos de referências. Também se observa o surgimento de uma arte mais tecnológica devido ao uso dos recursos proporcionados pelos efeitos visuais. Além de um discurso cinematográfico que apresenta novas proposições teológicas para a relação Cinema e Teologia.

A pesquisa se direciona a observar as diversas formas de *hibridização*, quer seja de gêneros cinematográficos (Horror, Ação, Religioso), quer seja de fontes textuais (harmonizações de textos, uso de informações históricas, das tradições, da literatura), quer seja de referências imagéticas (Arte Sacra, por exemplo) na totalidade da produção da obra. Além disso, pontuar o trajeto narrativo e estético percorrido pelos efeitos visuais em *A Paixão de Cristo*.

Palavras-chave: Cinema. Análise filmica. Filmes de Cristo. Campo do Filme Religioso. Efeitos Visuais. *A Paixão de Cristo*.

ABSTRACT

In this doctoral thesis we approach aesthetic, narrative and discursive innovations, based on the observation of the use of visual effects in *The Passion of Christ* (Mel Gibson, 2004), one of the best known, commented and discussed representatives of the "new" crop of religious films from the 2000's onwards, in which there are several characteristics that denote hybrid qualities to these productions. Firstly, in relation to cinematographic genres, as there is a tendency to aggregate different formats in these works. Then, in relation to the introduction of an aesthetic and a narrative permeated by hybridities of references. There is also the emergence of a more technological art due to the use of resources provided by visual effects. In addition to a cinematographic discourse that presents new theological propositions for the relationship between Cinema and Theology.

The research aims to observe the various forms of *hybridization* whether from cinematographic genres (Horror, Action, Religious), or from textual sources (harmonization of texts, use of historical information, traditions, literature), or from imagery references (Sacred Art, for example) throughout the production of the art work. In addition, punctuate the narrative and aesthetic path taken by the visual effects at *Passion of the Christ*.

Keywords: Cinema. Film Analysis. Jesus Film. Religious Film Field. Visual Effects. *The Passion of Christ*.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Cartaz do filme.....	118
Fig. 2 – O flashback da Santa Ceia e a iluminação clara.....	127
Fig. 3 – Flashback de Jesus escrevendo no chão.....	127
Fig. 4 – O efeito especial de maquiagem	130
Fig. 5 – Tela de Caravaggio.....	134
Fig. 6 – Tela de Caravaggio.....	134
Fig. 7 – A captura de Cristo.....	134
Fig. 8 – A captura de Cristo.....	134
Fig. 9 – Pietá de Boticelli.....	134
Fig. 10 – A Ressureição de Lázaro.....	134
Fig. 11 – Pietá de Michelangelo.....	134
Fig. 12 – Pietá de W. Bourguereau.....	138
Fig. 13 – A Pietá de Gibson.....	138
Fig. 14 – Flagelador de ganchos.....	143
Fig. 15 – Isenheim Altarpiece.....	146
Fig. 16 – A cruz de A Paixão de Cristo.....	147
Fig. 17 – Flashback da Santa Ceia.....	149
Fig. 18 – A lágrima de Deus.....	158

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
1.1 Apresentação	09
1.2 A Paixão	11
1.3 Metodologia e Corpus	18
2. Cap. 1 – PANORAMA DO ATUAL CAMPO DO FILME RELIGIOSO	21
2.1 Cinema Religioso e Teologia	21
2.2 Efeitos visuais digitais e os <i>efeitos</i> causados no espectador	28
2.3 Sensações estéticas	30
2.4 O Campo do Filme Religioso	31
2.5 Estudos culturais e da recepção	34
2.6 Teologia da Imagem	35
2.7 O Campo do Filme Religioso e a Fé	40
2.8 O Campo do Filme Religioso e as inovações tecnológicas e estéticas	42
2.9 A nova safra de filmes religiosos e a mídia	45
3. Cap. 2 – A PAIXÃO DE CRISTO – INOVAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS	52
3.1 Harmonizações e hibridismos	52
3.2 Os Filme de Cristo	62
4. Cap. 3 – HARMONIZAÇÕES DE TEXTOS BÍBLICOS	70
4.1 O Jesus de Gibson: entre o bíblico e o histórico	75
4.2 Harmonizações: fontes arqueológicas, escritos apócrifos e literatura	81
4.3 Estética e Milagres	89
5. Cap. 4 – A PERSONAGEM PRINCIPAL: A VIDA DE JESUS SEGUNDO OS EVANGELHOS	92
6. Cap. 5 – TECNOLOGIAS DA TRANSCENDÊNCIA NARRATIVA E ESTÉTICA: ANÁLISE DOS EFEITOS VISUAIS EM A PAIXÃO DE CRISTO	108
6.1 Sinopse	108
6.11 Hibridação de gêneros e subgêneros em A Paixão de Cristo	110
6.2 A Polêmica Produção de A Paixão de Cristo	113
6.3 Sobre a análise de A Paixão de Cristo	119

6.4 Tópico 1: Os idiomas arcaicos.....	122
6.5 Tópico 2: Os Flashbacks.....	125
6.6 Tópico 3: O Efeito Especial de Maquiagem do corpo de Jesus.....	128
6.7 Tópico 4: O diálogo entre os diversos elementos da Arte do Filme.....	11
6.8 Tópico 5: O Efeito Visual A flagelação da pele e da carne.....	139
6.9 Tópico 6: O Efeito Visual Cravo nas mãos.....	146
6.10 Tópico 7: O Efeito Visual A Lágrima de Deus.....	152
6.11 Tópico 8: O Efeito Visual O terremoto que rasga o véu do Tempo.....	158
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
8. REFERÊNCIAS.....	169

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

Nesta tese abordaremos as inovações estéticas, narrativas e discursivas, a partir da observação do uso dos efeitos visuais em *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004)¹, um dos mais conhecidos, comentados e discutidos representantes da "nova" safra de filmes religiosos surgidos a partir da década de 2000, na qual se observa diversas características que denotam qualidades híbridas a essas produções. Primeiramente, em relação aos gêneros cinematográficos, pois há uma tendência em agregar diversos formatos nestas obras, como ação, fantasia e horror. Depois, em relação à introdução de uma estética e uma narrativa permeadas por hibridismos de referências. Também se observa o surgimento de uma arte mais tecnológica devido ao uso dos recursos proporcionados pelos efeitos visuais. Além de um discurso cinematográfico que apresenta novas proposições teológicas para a relação Cinema e Teologia.

A Paixão de Cristo, produção norte-americana, lançada em 2004, dirigida pelo também ator Mel Gibson abre a década de 2000 sugerindo novos caminhos para o cinema religioso, como ficará evidente no transcorrer desta tese, e também como foi observado por outros autores como Wright (2007) e Mitchel e Plate (2007). A produção suscitou muitas controvérsias e discussões a respeito de seus significados e até das intenções de seu diretor. Álias como afirma Mark Kermode na matéria intitulada *Drenched in the blood of Christ*² publicada no jornal *The Guardian* em 2004, até na época da pré-produção, o filme já era objeto de comentários, sendo na ocasião inclusive motivo de zombarias, pois poucos davam algum crédito ao projeto de Gibson. O jornalista pontua que no ano anterior ao lançamento do filme, ele participou da realização de um documentário sobre Mel Gibson para o *Channel 4* e naquela época o projeto de *A Paixão* era simplesmente considerado uma piada nos bastidores hollywoodianos. O incrível para o jornalista foi observar que um ano depois, o que antes era motivo de zombarias, havia se tornado um grande sucesso de público e bilheteria, pois dentre as quinze maiores bilheterias do ano de 2004, o filme ficou na quarta posição (faturando cerca de 611, 3 milhões de dólares), abaixo apenas de sucessos como *Shrek 2* (Vernom, Adamson,

¹ Partindo da observação de que os filmes religiosos fazem parte de um *Campo* mais amplo que a ordinária noção de gêneros

² Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2004/feb/28/melgibson.markkermode>.

Asbury) *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (Alfonson Cuarón) e *Homem-aranha 2* (Sam Raimi).

Não só esse filme, mas outras obras de Gibson e até sua vida pessoal são cercadas de polêmicas, mas provavelmente com *A Paixão de Cristo*, as especulações em torno da obra e da vida do ator e diretor se intensificaram. Álias existe uma associação entre as obras do diretor e a violência desde os lançamentos de *Coração Valente* (1995) e da série *Máquina Mortífera/ Lethal Weapon* (1987, 1989, 1993, 1998), e principalmente devido a sua participação como o personagem Max na série *Mad Max* (1979, 1981, 1985). Interessante notar que em sua extensa filmografia na qual ele trabalhou em diversas funções: diretor, ator, produtor, roteirista, etc, há desde melodramas como o primeiro longa em que ele atuou, *Summer City* (1977, Christopher Fraser, Australia) até filmes de guerra, como o último filme dirigido por ele até o momento (*Até o Último Homem /Hacksaw Ridge*, 2016). Dos filmes dirigidos por Gibson, além do religioso *A Paixão de Cristo*, dois abordam o tema da guerra (*Coração Valente*, 1995 e *Até o Último Homem*, 2016), *O Homem sem face* (1993) é um drama e *Apocalypto* (2006) um filme de ação e aventura. Existe a tendência em associar os trabalhos de um artista com obras anteriores e esse hábito provavelmente influencia nos comentários sobre os novos projetos.

A Paixão de Cristo pode até ser considerada como um “divisor de águas” na carreira do ator e diretor Gibson, não só por se tratar de uma temática ainda não explorada pelo artista, mas também por ainda vincular sua obra à questão da violência, mesmo que um outro tipo de violência, talvez Sagrada, talvez Transcendental, mesmo que julgada pela crítica como proposital. O filme mostra apenas a paixão de Cristo em si nas suas últimas doze horas decisivas mesmo que intercaladas com alguns *flashbacks*, a Paixão é retratada conforme a sua pregada natureza violenta, atrelada a ideia de evento extremamente doloroso, impactante, emotivo e até causador de horror para os espectadores do fato na época. Em termos estéticos é uma violência menos baseada nas ações das cenas e mais gráfica, realçada pela plasticidade das mesmas. Diferente das obras anteriores nas quais Gibson participou e se observa uma violência atrelada mais as construções das ações das cenas, como *Coração Valente* dirigida por ele em 1995, e considerada bastante violenta. Até posteriormente à *Paixão de Cristo*, o lançamento de *Apocalypto* (2007), que também foi cercado de críticas que apontavam o excesso de violência da obra, pois apresenta cenas de estupros, assassinatos, sacrifícios humanos e corações sendo arracados de corpos vivos.

A questão da violência em si apresentada nas cenas de *A Paixão de Cristo* foi bastante explorada pelos estudiosos e poucos se atentaram para a questão do gênero, ou

melhor, do *hibridismo de gêneros* que é uma das características da obra que exploramos nesta tese. Interessante que um dos poucos textos encontrados que citam essa possibilidade de hibridismo de gênero venha de um crítico de cinema, Kermode, citado acima, que observa o seguinte sobre o filme:

(...)Em última análise, com toda a fanfarronice teológica e intensos argumentos inter-religiosos que provocou, *A Paixão* me parece um filme de terror por excelência, um ataque cinematográfico visceral que não é nem mais nem menos "cristão" do que *The Devils*, de Ken Russell, ou *Bad Lieutenant* do Abel Ferrara. Todos são exemplos de filmes radicais de cineastas extravagantes que são apaixonadamente obcecados pelos mistérios do catolicismo. Mas todos também estão enraizados na estética vendável do espetáculo secundário de carnaval; prometendo ao público um espetáculo revelador de proporções grotescas (KERMODE, 2004).

Independentemente do tom áspero da crítica do jornalista do *The Guardian*, fica evidenciado que existem vários aspectos do filme para serem observados, bem além da questão da violência apresentada nas cenas. Assim, nosso trabalho pautou-se por analisar as referências textuais ou imagéticas utilizadas na obra (harmonizações), a questão do gênero (hibridismo de gêneros) e os recursos estéticos (o uso dos efeitos visuais, principalmente) para ao menos traçar um perfil da complexidade narrativa e estética de *A Paixão de Cristo*.

1.2 A Paixão

Segundo Wright (2007) a cena mais emblemática de *A Paixão de Cristo* aparece quando:

A tela é dominada por um close do rosto de Jesus (Jim Caviezel), sua carne entrecruzada por lacerações. Um olho está inchado e fechado, e o outro, injetado de sangue após várias surras. Jesus está deitado no chão. Sobre ele, uma multidão se enfurece. Com uma respiração áspera, ele alcança a cruz, que está perto. Seu toque carinhoso sugere que um prazer tátil pode ser encontrado em sua superfície. Seu sangue se mistura com a poeira do solo e com os veios da madeira. Jesus avança e abraça a cruz: é um momento de sensualidade e intimidade, antes que a jornada para a morte recomece (WRIGHT, 2007, p.166)³.

³ Tradução nossa de: "The screen is dominated by a close up of Jesus' (Jim Caviezel's) face, its flesh criss-crossed with lacerations. One eye is swollen shut, and the other bloodshot after numerous beatings. Jesus is lying on the ground. About him, a mob rages. With a rasping breath, he reaches out towards the cross, which lies close by. His cherishing touch suggest a tactile pleasure is to be found in its surface. His blood mingles with the dust on the ground and the grain of the wood. Jesus strains forward and embraces the cross: it is a moment of sensuality and intimacy, before the deathwards journey resumes".

Nota-se que a autora do texto⁴ descreve a cena levando em consideração as *sensações* que o personagem passa para ela, e também expressando sua própria percepção da cena, ou seja, exprimindo as respostas oriundas das suas próprias emoções e sensações, ao utilizar, por exemplo, na descrição da cena as palavras *sensualidade* e *intimidade*. Ou ao afirmar que o personagem expressa *um toque carinhoso*, e que esse gesto sugere *um prazer tátil*. Esse tipo de descrição da cena só é possível se deixarmos aflorar as percepções de plasticidade /visualidade do filme apreciado. E mostra o quanto a estética (forma) se sobressai na percepção do espectador em relação à narrativa. Mesmo que a cena não tenha diálogos, álias o filme como um todo é comedido em relação a quantidade de falas, o *efeito* plástico dos detalhes da cena incitam essa espectadora a inclusive desenvolver toda uma reflexão sobre o filme a partir daí. Percebe-se também que a descrição da autora do texto/ espectadora não cita nenhuma palavra que denota ou faz qualquer alusão à violência. Dado o fato que em muitos artigos a violência apresentada nas cenas é apontada como sendo o "grande defeito" do filme, interessante observar que Wright tece seus comentários de um modo mais teológico/ religioso, pois fica evidente que sua descrição (teológica) leva mais em conta o sofrimento de Cristo do que a violência expressada na cena, refletindo, assim a nosso ver, os conceitos/ dogmas da "economia da salvação". Já que segundo o teólogo Bordignon-Meira (2019):

A economia da salvação manifesta que o Filho eterno, em sua mesma vida, assume o acontecimento kenótico⁵ do nascimento, da vida humana e da morte de cruz. Dessa forma, Deus se comunica no Filho e no Espírito Santo, enquanto o Filho assume estes acontecimentos do Reino de Deus na história. A realidade do Reino afeta o próprio Deus Pai, que não pode deixar de viver com o Filho e o Espírito Santo, os acontecimentos do seu Filho encarnado (BORDIGNON-MEIRA, 2019).

Além disso Wright aponta para uma importante questão sobre o filme em si, pois para ela:

O filme convida o espectador a abraçar visual e emocionalmente o horror das horas finais de Jesus de uma forma que talvez seja mais parecida com os dias do cinema mudo do que as posições intelectualizantes de filmes recentes de Jesus, como *A Última Tentação de Cristo* (Martin Scorsese,

⁴ Trata-se das Conclusões do livro *Religion and Film: An Introduction*. WRIGHT, Melanie J., 2007.

⁵ Kenótico: relativo ao ato de kenosis, ou seja, ato de esvaziar-se de si mesmo; não obstante, conservando a própria identidade. Para através deste movimento da alma se encontrar no outro.

1988) ou *Jesus of Montreal* (Denys Arcand, 1989) (...) (WRIGHT, 2007, p. 166)⁶.

Nessa segunda observação da autora, outras questões nos chamam a atenção, pois com alguns termos Wright sintetiza os elementos que ao longo desta tese serão apresentados para descrever a complexidade estética, narrativa e discursiva de *A Paixão de Cristo*. Primeiramente a capacidade do filme de "visual" e "emocionalmente" fazer o espectador mergulhar nessas *sensações* ou *percepções*: estéticas, narrativas e discursivas. Segundo, quando a autora compara *A Paixão de Cristo* com os filmes do cinema mudo ou cinema de atrações e faz essa associação ligada ao fato do filme ter sido falado em latim e aramaico e legendado para a compreensão do público (passim p.166). Fato que para ela remete a própria intenção do diretor que afirma ter desejado fazer com que o filme: "contasse a história com a prevaência de imagens puras e carregadas de expressividade do que qualquer outra coisa"⁷ (GIBSON, 2004 *apud* WRIGHT, 2007). Além disso, a nosso ver, porque essa maneira de retratar os acontecimentos remete à contemplação e à adoração. O filme visivelmente tem uma certa aura do catolicismo, provavelmente em função do próprio *background* do diretor. Essa percepção de contemplação nessa cena remete a certas práticas católicas como a *Lectio Divina*, a Via Sacra, a Adoração ao Santíssimo Sacramento⁸. (O filme tem também algumas sequências de *flashbacks* do passado de Jesus, cenas que também são contemplativas.) Portanto, observa-se aqui a presença da influência da Religião na construção da cena, no direcionamento do diretor do filme e na percepção do espectador do mesmo. Como afirma o pesquisador Vadico (2015) não é viável dissociar o filme religioso dos campos da teologia e da religião, e também da sociedade/ cultura da qual ele faz parte.

Não obstante, Wright afirma que o filme perpassa da imagem bíblica do Jesus "mestre" e "curador" dos Evangelhos Sinópticos para o impacto da cena da flagelação na qual misturam-se as imagens *dos terríveis golpes executados por objetos de tortura, o prazer doentio* dos soldados e as reações *disparas* do público presente. Esse contraponto entre essas

⁶ Tradução nossa de: "The film invites viewers to embrace, visually and emotionally, the horror of Jesus's final hours in a way that is perhaps more akin to the days of silent cinema than the intellectualising positions of recent Jesus films such as *The Last Temptations of Christ* (Martin Scorsese, 1988) or *Jesus of Montreal* (Denys Arcand, 1989)".

⁷ Tradução nossa de: "to telling the story with pure imagery and expressiveness as much as anything else".

⁸ *Lectio Divina* ou *Leitura Orante da Palavra de Deus* é uma prática e método de oração, reflexão e contemplação utilizada pelos cristãos católicos desde tempos muito antigos, sendo apreciada principalmente nos mosteiros. Consiste na prática orante da oração e da leitura e contemplação das Escrituras com o intuito de fomentar a comunhão com Deus e o desenvolvimento do conhecimento da Palavra.

cenar do filme, faz com que a autora se faça a seguinte pergunta: “O que há em *A Paixão de Cristo* que atraiu os espectadores?” (“What is about *Passion* that appealed to viewers?”). Dada as ponderações dela de que a) a tradicional análise de filmes levando em conta a relação cinema e religião não seria suficiente para este caso específico, pois para ela “o filme não garantiu o público baseado em um enredo cristão apenas” (“the film did not secure the audiences on the basis of a Christian storyline”) e, além do mais, b) a obra “não se caracterizou pela fidelidade aos relatos dos textos evangélicos do julgamento e morte de Jesus, nem aos ensinamentos da variedade dos movimentos religiosos” (“was not characterised by fidelity to the gospel texts’accounts of Jesus’trial and death, nor to the teachings of a large religious movement”) (passim p. 166-167). Não foi baseado apenas no Novo Testamento, mas ainda assim fez sucesso entre os católicos, protestantes e outros cristãos tradicionais. E mesmo o diretor tendo aproveitado as repercussões polêmicas sobre o filme como estratégia de marketing. Para Wright esse apanhado de motivos/ fatos ainda não justificam a repercussão e sucesso do filme por si só, mas a verificação do seguinte conceito que permeia a relação cinema/ teologia/religião: “uma consciência de que a experiência e a identidade são constituídas com e não fora das imagens, o que nos leva ao cerne das relações entre o filme e a religião” (“an awareness that experience and identity is constituted with and not outside imagery, and one that takes us to the heart of religion film relationships”) (passim p. 169), o que faz com que possamos compreender o sucesso do filme mesmo com tantas controvérsias e reclamações sobre o suposto excesso de violência das cenas do mesmo.

Seguindo o texto de Wright, publicado no livro *Religion and the Film: An Introduction*, outras importantes questões sobre o filme são levantadas pela autora: a) “que memórias, emoções, projetos, arrependimentos estão em jogo no sucesso da *Paixão*?” (“what memories, emotions, projects and regrets are at play in *The Passion*’s success?”) ou ainda: b) “o que sobre o filme repercutiu no público?” (“what is about the film that resonated for audiences?”) (passim p. 172). Para ela somente podemos entender essa relação do público com o filme se levarmos em conta o contexto cristão vigente e também perceber que a polêmica iniciada ainda na pré-produção do filme “ironicamente” contribuiu para o retorno positivo do público. Tudo isso ajudou para algo muito importante nessa relação filme e religião, ou seja, o fortalecimento da “identidade religiosa” do público. Wright (2007) nos explica esse fenômeno:

No início do século XXI, muitos cristãos (americanos) sentiam-se ameaçados sob a ameaça internacional e nacional de terroristas com

motivações ideológicas e da esquerda liberal. Nesse contexto, o Jesus da *Paixão* - figura forte e heróica que suporta sofrimentos extremos, mas acaba por sair triunfante, promete muito(...). As campanhas para ter o filme modificado ou boicotado serviram para estabelecer sua credencial para algumas audiências cristãs, descontentes com as incursões do criticismo histórico na fé evangélica, e com a censura da ala liberal sobre a convicção de pregar as boas novas às nações e estabelecer um papel mais seguramente definido para os valores cristãos na vida cívica. *A Paixão de Cristo* tornou-se ao mesmo tempo um criador da identidade cristã, um meio pelo qual o público poderia proclamar e marcar sua filiação (WRIGHT, 2007, p. 172)⁹.

Essa possibilidade de criação de uma identidade e/ou experiência religiosa através do filme religioso é observada por outros autores também, como CLOETE (2017), por exemplo, e pontua um dos caminhos para se entender a complexa relação entre Cinema e Teologia/Religião. No primeiro capítulo desta tese abordamos alguns conceitos da relação Cinema e Teologia de maneira mais pormenorizada e ao longo da tese iremos discutir mais possibilidades neste sentido.

Assim, a pesquisa é permeada por esse conceito de que o filme religioso está em constante diálogo com outras áreas do conhecimento. Tentando desvendar o que está no coração, no centro da relação cinema e religião. Essa é a direção que a tese segue, portanto.

Nossa argumentação sobre o filme não segue diretamente as mesmas ideias dos autores expostos até aqui, mas dialoga com os diversos autores citados ao longo do trabalho como Cloete (2019), Eichenberg (2000), Johnston (2007), Lindvall (2005), Marsh (2004), Plate e Mitchell (2007), Wright (2007), entre outros.

Diversas cenas de *A Paixão de Cristo*, principalmente as cenas nas quais são utilizados efeitos visuais como a cena da flagelação, por exemplo, foram objeto das análises do leigos e acadêmicos desde o lançamento da obra em 2004. A revista acadêmica *Religion and Film* foi provavelmente o periódico que publicou o maior número de artigos sobre *A Paixão de Cristo* de Mel Gibson, tanto que a compilação de parte destes artigos rendeu o livro *Mel Gibson's Passion: The Reader* (2007). Interessante notar a diversidade de enfoques abordados pelos artigos publicados por esta revista logo após o lançamento do filme e posteriormente. Temas, como: o anti-semitismo, questões de gênero (por causa da suposta imagem andrógina do

⁹ Tradução nossa de: "In the early twenty-first century many (American) Christians feel themselves to be embattled underthreat internationally and at home, from ideologically motivated terrorists and the liberal left. In such a contexto, The Passion's Jesus, a Strong heroic figure who endures extreme suffering but ultimately emerges triumphant, promises much (...). the campaigns to have the film modified, or boycotted, served to establish its credential for some Christian audiences, unhappy with historical criticism's inroads into gospel Faith and with liberal censoring of the conviction to preach the good news to the nations, and to establish a more securely defined role for Christian values in civic life. *The Passion of the Christ* became at once a marker of Christian identity, a medium through which audience could proclaim and mark their affiliation".

personagem Satanás e da caracterização do personagem supostamente efeminado de Herodes), as personagens femininas do filme, questões de produção de teologia na obra, etc.

Autores que citaram diretamente umas das sequências selecionadas para ser analisada nesta tese, foram Plate e Mitchel no artigo *Viewing and writing on The Passion of the Christ* (2007), no qual tecem algumas observações sobre a cena da flagelação. No último capítulo desta tese apresentamos a análise filmica das sequências que foram realizadas com o uso dos efeitos visuais (especiais e/ou digitais). São elas: A flagelação da pele e da carne; O efeito visual cravos nas mãos; A lágrima de Deus e o terremoto que rasga o véu do Templo.

Plate e Mitchel (2007) elencam alguns pontos de controvérsias que eles observaram em *A Paixão de Cristo*, apesar de afirmarem que o filme oferece ricos detalhes visuais nas cenas (p. 344). A primeira questão para eles é que a obra proporcionou diversas respostas do público, o que provavelmente significa que houve uma discrepância entre as intenções do diretor e a recepção do público. Além do mais repercutiu em inúmeros debates “negativos” para a “reputação” do filme, principalmente com relação ao anti-semitismo observado na obra por diversos críticos e acadêmicos.

A segunda problemática em termos de controvérsias, segundo os autores, diz respeito à violência, tanto que eles fazem uma observação interessante para nossa discussão, pois se referem a uma das sequências que analisaremos:

A violência foi implacável e, em particular, a cena de açoite não deixa nada para a imaginação. Parcialmente criado por CGI (Computer Generated Imagery), ela mostrou camadas da pele de Jesus sendo retiradas de uma maneira brutal e sádica por vários soldados romanos. Alguns espectadores viram essa representação como "pornográfica" (MITCHEL & PLATE, 2007, p. 344)¹⁰.

Interessante notar que os autores percebem que o uso do efeito visual faz com que a realidade da cena ou verossimilhança seja amplificada, não dando margem a imaginação dos espectadores. De fato, o efeito visual tem essa capacidade mesmo, isso necessariamente não tornou a cena mais violenta, mas indiscutivelmente a tornou “hiper-realista”. Até porque:

A formação do universo diegético de um filme não se baseia na realidade do ambiente afilmico (...). Depende é da proposta narrativa da obra, que delimitará, através dos recursos que dispõe, os elementos para construir este cenário. Os efeitos visuais como ferramentas que podem alicerçar essa

¹⁰ Tradução nossa de: “the violence was unforgiving and in particular the scourging scene leaves nothing to imagination. Partly created by CGI (Computer Generates Imagery) it showed layers` s of Jesus` skin being taken off a brutal and sadistic flaying by several Roman soldiers. Some viewers saw this depiction as ‘pornographic’”.

construção narrativa ou compor “quadros visuais” estéticos para o filme se apoia na verossimilhança que está imbricada na própria história que o filme conta (FERREIRA, 2015, p. 144-145).

Terceiro ponto de controvérsia apontado pelos autores é a que a Teologia do diretor é expressada cinematicamente e faz parte de uma longa tradição cristã de expressar a Teologia visualmente. Essa observação de fato não nos parece um sinal de controvérsia, mas no entanto, uma característica do filme religioso em geral e mais precisamente dos Filmes de Cristo. Usando uma expressão colocada por Wright (2007, p. 170), fica fácil entender o porque dessa “maneira visual” de expressar a Teologia no Campo do Filme Religioso, é uma questão de “colocar sacralidade em um filme” (“imputed sacredness to a film”). Toda arte que envolve a Sacralidade tem por primícia criar uma aura mística, contemplativa, sobrenatural... mesmo ao expressar conceitos, crenças, dogmas religiosos.

Para finalizar, Mitchel e Plate, citam suas observações sobre as reações da comunidade acadêmica com relação ao filme. Segundo eles há ao menos oito coletâneas de artigos discutindo o filme, fora os artigos publicados nas diversas revistas acadêmicas (principalmente naquelas que discutem a relação Cinema e Teologia), entrevistas, publicações citando o filme como material para a evangelização, etc. Por outro lado, houve também um lado estritamente comercial sobre o filme com o lançamento de diversos produtos como camisetas, livros, canecas, etc. Não obstante, para os autores, existe uma consequência importante surgida após as diversas repercussões sobre o filme: o diálogo inter-religioso. Para eles:

Enquanto alguns temiam que o filme perturbasse a conversa em curso entre muitos judeus e cristãos, vários desses relatos acadêmicos indicam que a ameaça foi superada por discussões sobre o filme, em igrejas, sinagogas, em espaços cívicos e nas colunas dos jornais. Essas conversas, que vão além dos enclaves usuais da academia, destacam pelo menos uma contribuição positiva que os estudiosos da religião e do cinema, bem como outros acadêmicos, podem fazer em um mundo cada vez mais fragmentado em termos religiosos (MITCHEL & PLATE, 2007, 346)¹¹.

Como veremos no transcorrer desta tese, várias discussões com relação à narrativa e à estética do filme podem ser fomentadas a partir de um filme do Campo do Filme Religioso

¹¹ Tradução nossa de: “While some feared the film would upset the ongoing conversation between many Jews and Christian, a number of these academic accounts indicate that threat was overcome by discussions about the film, at churches, synagogues, in civic spaces, and in the columns of newspapers. Such conversations, which go beyond the usual enclaves of academia, highlight at least one positive contribution scholars of religion and film, as well as other academics, can make in an increasingly religiously fragmented world”.

devido a fato que essas obras fazem parte de “um processo” de construção, como pontuado por Wright (2007):

O fator determinante para o que torna um filme religioso não depende, portanto, dos elementos narrativos ou estilísticos do próprio texto do filme. Em vez disso, "filme religioso" é melhor compreendido como um processo, em função de uma troca dinâmica entre as imagens da tela e o som, e a atividade e percepção do espectador. Assim como a identidade é constituída com a representação, e não fora dela, o filme às vezes não pode ser simplesmente um descritor ou um veículo para a experiência religiosa, mas a própria religião (WRIGHT, 2007, p. 173)¹².

1.3 Metodologia e Corpus

Esta pesquisa procurou selecionar um filme que representasse a nova safra de filmes e demais produtos de temática religiosa produzidos a partir da década de 2000 pertencentes ao Campo do Filme Religioso ou que faz alusão explícita a esse Campo, que além de apresentar inovações narrativas, estéticas e discursivas, se utiliza explicitamente de efeitos visuais de modo perceptível e impactante. Trazendo inovações e efeitos visuais que chamaram a atenção não somente dos espectadores, mas, principalmente, da mídia. Assim, sendo parte de um grupo de filmes específicos, inclusive, considerados polêmicos devido às novidades em diversos sentidos; mas, principalmente, em relação às suas propostas teológicas. Ou, como lemos em inúmeros textos espalhados pelas diversas plataformas de mídia, *A Paixão de Cristo* faz parte de um apanhado de filmes religiosos atípicos devido às suas licenças poéticas ou às suas liberdades de expressões. Deste grupo que inclui filmes como: os *Épicos Bíblicos Hollywoodianos: Noé* (Darren Aronofsky, 2016) e *Êxodo: Deuses e Reis* (Ridley Scott, 2014); a produção religiosa brasileira: *Os Dez Mandamentos, o filme* (Alexandre Avancini, 2016); a Hagiografia Fílmica: *O 13º Dia* (Ian Higgins e Dominic Higgins, 2009); o filme que faz alusão ao Campo do Filme Religioso: *Ressurreição* (Kevin Reynolds, 2016) e a "biografia bíblica": *Paulo, o Apóstolo de Cristo* (Andrew Hyatt, 2018). Alguns fizeram sucesso e, outros, nem tanto; mas, todos eles tiveram repercussão positiva ou negativa e trouxeram novas diretrizes para a produção dos filmes de assunto religioso. Todos esses filmes

¹² Tradução nossa de: “The determining factor in what makes a religious film does not, the, rest with narrative or stylistic elements of the film text itself. Rather, ‘religious film’ is better understood as a process, a function of a dynamics exchange between screen images and sound, and viewer activity and perception. Just as identity is constituted with, and not outside, representation, so film can t times be not simply a descriptor of, or a vehicle for religious experience, but religion itself”.

apresentam inovações em diversos quesitos e refletem um panorama geral da nova safra de filmes religiosos.

Ademais, levamos em consideração principalmente as características apresentadas em *A Paixão de Cristo* que dialogam com as questões sobre as inovações narrativas, estéticas e discursivas em voga a partir da década de 2000, atreladas aos hibridismos de gêneros, de fontes textuais, de referências estéticas, de propostas teológicas, entre outros. Por isso, escolhemos o Filme de Cristo: *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004)

Para a análise da obra escolhida usaremos como elementos/critérios de análise: 1- a observação das referências apresentadas, quer sejam textuais, quer sejam imagéticas (artes plásticas, por exemplo), quer sejam elementos da Tradição (como a Via Crucis, no caso dos Filmes de Cristo, por exemplo) para determinar as bases textuais e compreender os hibridismos oriundos dessas fontes; 2- A contextualização histórica, social e cultural, incluindo a história que nos é contada pela personagem principal, pois muitas vezes no Campo do Filme Religioso se tratam de personalidades históricas, além de personagens bíblicas ou místicas (como, por exemplo, os perfis de Jesus ou Moisés); 3- As informações sobre a produção do filme e a recepção junto ao público e imprensa; 4- As questões sobre o gênero: se há características que não são tradicionais nos filmes do Campo do Filme Religioso e, por isso, remetem aos outros gêneros, como da ação ou do horror, 5 - a análise das questões narrativas, estéticas e discursivas apresentadas no filme, dando enfoque não somente às inovações cinematográficas, mas levando em conta as questões de produção de Teologia e o resultado na percepção de fé dos espectadores e 6- Os indícios apresentados na composição estética do filme que apontam para a intenção de provocar *sensações estéticas* (OSBORNE, 1968) nos espectadores.

As inovações as quais nos referimos estão atreladas principalmente às questões que envolvem o que chamamos de *hibridismos*, pois observamos que surgem, a partir do lançamento de *A Paixão de Cristo* (2004) de Mel Gibson, diversos tipos de representações híbridas no sentido estético, narrativo, discursivo e da determinação dos gêneros nos novos filmes de temática religiosa. Esses elementos híbridos encontrados nessa "nova safra de filmes religiosos, a nosso ver, podem contribuir para a construção de filmes voltados a incitar as *sensações estéticas* dos espectadores, contribuindo com o afloramento da fé, através do uso dos efeitos visuais nas cenas de maior apelo emocional e estético.

À começar pelo hibridismo de gêneros, como percebemos em *A Paixão de Cristo* que mistura características dos gêneros ação e horror à tradicional história da Paixão. Apesar do uso de referências "clássicas" como os Evangelhos canônicos, o Antigo Testamento, o Livro

do Apocalipse, as tradicionais Peças da Paixão, o Devocionário do Rosário, as artes pictóricas de cunho sagrado, etc., o filme conta com referências textuais e imagéticas inusitadas como o livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* da beata Anna Catharina Emmerich e as telas realistas de William Bouguereau (1825-1905), principalmente a *Pietà*. E, por isso, construiu uma representação da Paixão diferenciada por mesclar diversos elementos tradicionais às referências de cunho realistas ou místicas, que colocaram o filme em um novo parâmetro cristológico. O Jesus de Gibson é o narrador (narra através de seu próprio olhar) de um filme com duas personagens principais: Ele e Maria; de uma narrativa que contém uma subtrama: a ação de Satanás "no mundo" e de uma história que parte do religioso para apresentar as nuances do horror - do horror sobre a vida do Filho de Deus e do horror enquanto modo psicológico de contar histórias.

2. CAPÍTULO 1: PANORAMA ATUAL DO CAMPO DO FILME RELIGIOSO

No primeiro capítulo desta tese abordamos os diversos aspectos que englobam o assunto filme religioso, como a relação do cinema religioso e a Teologia. Este tópico inicial, álias, é a relação mais importante e profunda desta cinematografia. Poderíamos dizer até que o filme religioso não “funciona” sem o diálogo com a disciplina Teologia. Além de existir uma interdependência entre essas áreas para a produção de filmes religiosos, há uma retroalimentação entre ambas. Afinal, o mais comum após o lançamento de um filme com características religiosas são as discussões que colocam em pauta os significados teológicos, tanto dos textos sagrados que deram origem ou inspiraram o filme direta ou indiretamente, quanto dos filmes deste campo *per se*.

Outro tópico comentado aqui é sobre o uso dos efeitos visuais neste tipo de filme e sua importância não só para a realização das cenas, mas para a delimitação de suas características estéticas principalmente. Fora a função de suporte como construtor narrativo das histórias contadas pelos filmes de temática religiosa. Essa argumentação ficará mais exposta no último capítulo deste trabalho quando apresentaremos uma análise fílmica das cenas selecionadas.

Neste início da pesquisa apresentamos também as definições das características do Campo do Filme Religioso para contextualizarmos de que tipo específico de cinema indagamos e analisamos neste trabalho. Para tal, nos embasaremos teoricamente em diversos especialistas no assunto, como CLOETE (2017), VADICO (2005, 2009, 2015, 2016,), MARSH (2004, 2007), WRIGT (2007), PLATE & MITCHEL (2007), JOHNSTON (2007), BABINGTON & EVANS (1993), EICHENBERG (2000), entre outros. A partir da leitura das obras destes autores indicamos alguns conceitos que pretendemos utilizar no desenvolvimento desta análise da obra *A Paixão de Cristo* (2004) do diretor Mel Gibson.

2.1 Cinema Religioso e Teologia

O cinema *per se* é uma expressão artística e um meio de comunicação que tem a capacidade de provocar explicitamente as emoções dos espectadores, e com isso proporcionar reflexões acerca da complexidade das experiências humanas, propondo modos de contextualizar e ressignificar as emoções que os espectadores trazem consigo. Além disso, é sabido que o cinema é um meio que condensa os valores, as crenças e os saberes da sociedade contemporânea. Em se tratando do chamado "cinema religioso", ainda há a possibilidade

deste tornar-se uma ferramenta capaz de fomentar significativo discurso teológico e também incitar inúmeras respostas no âmbito da espiritualidade por parte dos espectadores.

Outros aspectos importantes do cinema, segundo a teóloga Anitta Cloete (2017), são sua capacidade de contribuir para a formação da "identidade religiosa" e de proporcionar uma "experiência religiosa" para os espectadores. Apesar de não corroborarmos com a ideia de que o cinema em geral teria essa capacidade de atingir quesitos religiosos no sentido de reforçar determinadas práticas e/ ou identidades religiosas, nos parece pertinente crer que em relação ao "cinema religioso" estes expedientes são possíveis e, aliás, fazem parte de uma de suas características, aquela que se refere à incitar respostas por parte dos espectadores.

Além disso, Cloete (2017), no artigo *Film as medium for meaning making: practical theological reflection*, ao partir de uma visão cognitivista para analisar a relação entre cinema e religião, argumenta que o cinema pode ser um local também de construção de sentido a partir da estrutura da cultura popular e da religião vivenciada pelo espectador, sendo capaz de servir como fonte religiosa e de atuar como parte na construção de significados e de identidades religiosas. Assim, o filme além de ter a capacidade de criar uma experiência religiosa, pode também ser local para a prática da "lived religion" (religião vivida), ou seja, fomentar uma prática religiosa *alternativa* desvinculada da prática religiosa oficial. Portanto, é importante levar em consideração o que o espectador pode fazer com o conteúdo apresentado nos filmes e, ainda, observar que existe a possibilidade de um engajamento teológico fruto dessa interação.

Além disso Cloete observa algo importante sobre o diálogo teológico em si, que não diz respeito à religião de um modo geral. Esse mesmo “diálogo teológico contextual” ao nosso ver pode transparecer nos filmes religiosos: “(...) a reflexão teológica sobre a religião é sempre contextual. Embora a teologia preste atenção a autoridade interna da religião, ela não se limita a expor as ideias religiosas, mas se concentra em provocar essas ideias e crenças da tradição e práticas religiosas¹³”. (CLOETE, 2007). Em *A Paixão de Cristo* percebemos este tipo de construção quando são usadas referências advindas da tradição cristã, como imagéticas e narrativas que remetem à Santa Ceia, ao Rosário ou a Via Crucis. Há uma apropriação desse tipo de referência, mas não é algo contextualizado explicitamente em uma determinada prática religiosa. Observa-se a partir desse exemplo que o diálogo teológico nos

¹³ Tradução nossa de: “Therefore, theological reflection on religion is always contextual. Although theology pays attention to internal authority of religion, it does not simply expound religious ideas, but focuses on teasing out these ideas and beliefs from religious tradition and practices”.

filmes parte de algo externo ao filme (referências de práticas religiosas neste caso), mas no entanto, sempre se volta para o interno (a ficção cinematográfica)

Dado o fato que a construção da identidade religiosa e a experiência religiosa não são fenômenos isolados (já que há indícios que é a partir das experiências e vivências religiosas que a identidade religiosa é formada), e que podem ocorrer fora do âmbito das instituições religiosas, observa-se a importância do "cinema religioso" como ambiente capaz de agir como elo com a religião seguida pelo espectador e, além disso, como espaço de questionamentos e aquisição de conhecimentos religiosos. Local também onde a fé pode ser incitada e desenvolvida.

Com relação a experiência religiosa através da relação com o "cinema religioso", interessante notar que esta pode se desenrolar além do momento de fruição do filme, transformando-se em experiência *paralela* que pode ocorrer no local de exibição do filme, como relatado por Wright (2007, p. 4), que nos conta o curioso caso da exibição na Índia do filme *Jai Santoshi Maa* (Vijay Sharma, 1975), que foi transformada em momento de devoção, pois vários espectadores entravam na sala de cinema descalços e jogavam na tela pétalas de flores, moedas, arroz, etc. Segundo a autora essa é uma prova da capacidade do filme religioso espelhar os sentimentos e desejos expressados pelos fiéis. Além disso, Wright observa, que esta reação a esse filme, "ilustra a capacidade dos adeptos religiosos experimentarem imagens como encarnações do divino, e até mesmo do filme 'criar' ou 'manifestar' uma divindade"¹⁴.

Além disso, acrescentamos, como observado pelo teólogo Clive Marsh (2007), que cada gênero cinematográfico possui uma maneira específica de estimular não apenas determinados gostos dos espectadores, mas também respostas a determinadas emoções. Tanto que Marsh comenta que "(...) a influência do ato de assistir filmes de acordo com o gênero sobre a formação da experiência do espectador é altamente significativa. Algumas formas de impacto emocional dos filmes permanece constante em todos os gêneros"¹⁵ (MARSH, 2007, p. 323). Assim, o espectador do filme de horror, por exemplo, procura lidar com o medo e o terror; o espectador da comédia, deseja divertimento e riso, o espectador do drama, refletir sobre as suas experiências de vida e, assim sucessivamente, conforme o gênero do filme. Enquanto o espectador do filme religioso, a nosso ver, almeja refletir sobre suas crenças e estimular sua fé.

¹⁴ Tradução nossa de: "illustrates the capacity for religious adherents to experience images as embodiments of the divine, and even for film to 'create' or 'manifest' a deity".

¹⁵ Tradução nossa de: "(...) the influence of film watching according to genre upon the shaping of a viewer's experience is highly significant. Some form of emotional impact of films remains constant across the genres".

Na obra *Cinema & Sentiments: film's challenge to theology*, Marsh (2004) ao argumentar que o Cinema e a Teologia estão em constante diálogo e que uma disciplina pode aprender com a outra, propõe explorar "o que os filmes fazem para as pessoas e o que as pessoas fazem com os filmes"¹⁶ (p. IX). Assim, já no primeiro capítulo, o autor compara a ida ao cinema como similar a ida à Igreja/ Catedral/ Templo, ou ainda, como um tipo de prática religiosa. A partir de quatro parâmetros de comparação, ele articula algumas características em comum entre a experiência religiosa e a filmica: padrão; conhecimento da necessidade de relaxamento/ descanso; experiência compartilhada e arquitetura (p. 1 - 4). Partindo dessas similaridades, o autor questiona se o cinema não poderia estar agindo como uma espécie de substituto da religião na cultura ocidental e, se de fato, poderia tornar-se um substituto à altura, mas constata que o cinema não pode satisfatoriamente substituir a religião e a Teologia. E, assim, o mais interessante, então, seria entender como a Teologia é produzida neste meio de comunicação, pois para ele até o supostamente não religioso pode ter um papel importante enquanto produtor de Teologia nos filmes (p. 9 - 12).

Para Marsh (2004), ademais, são importantes também os aspectos sobre a experiência do espectador ao assistir filmes, que ele classifica como momentos de ilusão, emoção, incorporação, visualização e atenção (p. 83-103). O autor percebe que as experiências filmicas e religiosas são análogas nesse sentido e, portanto, "a teologia é um importante parceiro de conversação na tarefa de estruturar as respostas emocionais dos espectadores em relação ao filme"¹⁷ (p. 94). Além disso, o autor advoga que a Teologia enquanto disciplina pode contribuir para o entendimento dos filmes, pois é capaz de abranger questões "estéticas, afetivas, cognitivas e éticas" (p. 118).

Marsh não é o único autor que compara a experiência cinematográfica com a experiência religiosa e acha similaridades até comportamentais entre essas práticas. Aliás, segundo Wright (2007, p. 3) essa é uma tendência bem antiga, provavelmente devido à ideia de que os filmes podem proporcionar algum tipo de reflexão ou experiência parecida com aquela obtida nos ambientes religiosos. Tanto que ela explica que:

Há também uma longa história de comunidades e indivíduos pensando religiosamente sobre o filme - ou sobre o cinema - sendo percebidos e usados como um meio de reflexão e experiência espiritual. Aqueles que ocupam posições de liderança ou autoridade, por vezes, encorajam tal

¹⁶ Tradução nossa de: "what films do to people and what people do with films".

¹⁷ Tradução nossa de: "theology is one important conversation partner in the task of structuring emotion responses by viewers to film".

atividade, identificando e promovendo filmes que são considerados para acomodar sensibilidades religiosas específicas (WRIGHT, 2007, p. 3).¹⁸

Independentemente de não concordarmos com a ideia de que todos os filmes podem ser absorvidos como algum tipo de experiência religiosa. Mas, no entanto, percebermos que o "cinema religioso", por outro lado, pode facilmente incorporar esse *efeito* no que diz respeito ao recebimento de seus conteúdos pelos espectadores. Os estudos realizados pelos teólogos se utilizados com critério podem ser interessantes para auxiliar no entendimento das características, do alcance junto ao público, da narrativa, da estética e dos discursos apresentados, entre outros elementos, relativos aos filmes religiosos.

A possibilidade de usarmos a Teologia como embasamento teórico para compreender o cinema religioso e as reações que os espectadores têm ao se depararem com suas histórias, mensagens e intenções, portanto, será útil para esta tese. Apesar de defendermos que abordar o cinema religioso estritamente do ponto de vista da Teologia seria um recurso equivocado, pois como observado por Vadico (2015, p. 19), esse protocolo "não permite um aprofundamento maior relativamente aos avanços estéticos e narrativos explorados pelo tema religião no cinema". Mas, por outro lado, nos parece que a disciplina Teologia pode nos ajudar não somente a interpretar as questões religiosas que esses filmes discutem, mas também nos auxiliar a compreender as dimensões que envolvem o uso de determinadas ferramentas cinematográficas no filme estritamente religioso e quais impactos/resultados estas podem causar no espectador.

Dado o fato que a ferramenta cinematográfica que nos interessa compreender o seu uso em termos de suporte para a construção da narrativa, da estética e do discurso fílmico apresentado no cinema religioso é o efeito visual digital, e que este recurso aparece em cenas de forte apelo e impacto para o público-alvo do cinema religioso, devido a sua importância, ou até necessidade, nas cenas que tratam das hierofanias ou "manifestações do sagrado" (milagres, acontecimentos sobrenaturais, acontecimentos místicos) e podem sensibilizar ainda mais o espectador no que tange sua experiência religiosa com os filmes deste "gênero", a Teologia será relevante enquanto ponto de partida para fomentar certos diálogos e discussões sobre o uso do efeito visual digital no filme analisado nesta tese (*A Paixão de Cristo*, 2004).

Autores como Wright (2007) e Vadico (2015) sustentam a ideia que analisar o cinema religioso apenas a partir do ponto de vista da Teologia não é o caminho mais acertado, pois há

¹⁸ Tradução nossa de: " There is also a long history of communities and individuals thinking religiously about and around film - or film being perceived and used as a means to reflection and spiritual experience. Those occupying positions of leadership or authority sometimes encourage such activity, identifying and promoting films that are considered to accommodate particular religious sensibilities".

também sempre a necessidade de conhecimento dos campos cinematográfico e da comunicação para um resultado realmente satisfatório no que tange a compreensão da totalidade do cinema religioso, tanto que Vadico observa que:

O desconhecimento das necessidades relativas às técnicas, estética e narrativas Cinematográficas, prejudica sobremaneira a qualidade de uma análise filmica, isto no que respeita qualquer tema investigado. Sendo comum que aconteça o mesmo que nos bancos escolares do ensino fundamental ou médio, os filmes são utilizados como ilustração ou como exemplos - o que não permite um aprofundamento maior relativamente aos avanços estéticos e narrativos possibilitados pela específica exploração do tema religião pelo Cinema (VADICO, 2015, p. 19).

Por outro lado, também não resulta em avanços, qualquer análise filmica focada apenas em um "esforço de interpretação hermenêutico das metáforas e símbolos visuais empregados por diretores" (VADICO, 2015, p. 19). Reside aí uma linha tênue, portanto, de quais parâmetros devem ser seguidos para a obtenção de um bom resultado quando nos debruçamos sobre a análise de um filme religioso. Nos parece que o mais acertado é uma conversão de propósitos e o acréscimo de novos enfoques, aproveitando tanto os conhecimentos sobre Cinema, quanto os conceitos da Teologia, dos Estudos Bíblicos e da Ciência da Religião. Além disso, adicionar outras temáticas relacionadas às questões culturais e ao comportamento do espectador.

Além do mais, como afirma Vadico (2015), é importante refletirmos "sobre a representação de hierofanias nos filmes de assunto religioso e o papel dos efeitos especiais na sua elaboração" (p. 199). O autor ainda complementa ponderando:

Tendo em vista que o 'milagre', a manifestação do sagrado no profano, neste tipo de filme é uma necessidade de sua estrutura narrativa e dos seus elementos e efeitos estéticos, importa saber como se organizam as estratégias de produtores e diretores para construir a representação visual e sonora de hierofanias; notando a função e o papel do cinema nessa experiência místico/religiosa e o seu poder de estabelecer uma imagem/representação que afeta e influencia a crença de seus espectadores (VADICO, 2015, p. 199).

Portanto, surge aqui a importância de refletirmos acerca do filme religioso de modo mais abrangente, levando em consideração não somente sua especificidade em termos de linguagem e produção audiovisual, ou ainda, apenas questões puramente teológicas/ religiosas contidas nessas obras, mas considerando um espectro mais amplo no qual leva-se em conta

também o impacto/resultado que esses filmes geram no espectador e os aspectos culturais que o permeiam. Ou como observa Vadico (2015):

O efeito emocional ou estético que uma determinada tecnologia possibilitada pelo cinema, causa no espectador, levando-o a um estado propício para as relações com o sagrado, não é determinada por um tipo de estética ou ideologia, mas pelo efeito alcançado na sua utilização (VADICO, 2015, p. 266).

Esse efeito obtido na sua utilização, portanto, não diz respeito apenas ao tipo de estética que está sendo apresentada nos filmes ou aos conteúdos das ideias que estão sendo discutidas nesses filmes; mas, principalmente, na compreensão sobre os resultados que os espectadores experimentam nos seus modos de absorver aquilo que é religioso ou sagrado e faz parte de um contexto mais amplo no ambiente afilmico deles. Obviamente que dependendo do tipo de experiência ou prática religiosa que este espectador vivenciou durante a vida, esses *efeitos* estarão também vinculados a um contexto individual, a um contexto que depende do tipo de religião que ele segue e acredita e, também, à ideia de manifestação de religiosidade que é produzida na cultura da qual ele faz parte.

Neste sentido, um filme como *Jai Santoshi Maa* (Vijay Sharma, 1975), provavelmente só consegue despertar uma reação devocional em uma plateia praticante do hinduísmo. Do mesmo modo que *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004) só deve conseguir suscitar reações emocionais mais complexas por parte dos cristãos. Um outro exemplo seria um filme como *O pequeno Buda* (Bernardo Bertolucci, 1993) que pode ser entendido como uma biografia ou um drama do ponto de vista de um cristão, por exemplo, mas para os budistas pode facilmente ser recebido como um filme religioso.

Os filmes que narram a vida dos Santos (Hagiografia Fílmica), também são um exemplo interessante, se colocarmos sob essa perspectiva do que é recebido como religioso por uns e, por outros, não o é, pois para um católico com certeza um filme como *Padre Pio - O Santo de Pietrelcina* (Carlo Carlei, 2000) tem um apelo explicitamente religioso, no entanto, até para outros cristãos, como os protestantes, por exemplo, pode trata-se apenas de uma biografia ou ficção. Ou ainda, uma produção como *Maria mãe do filho de Deus* (Moacyr Góes, 2003) que obviamente gera todo um interesse dos católicos em geral, mas provavelmente também traz um apelo religioso mais forte ainda para os adeptos da Renovação Carismática Católica Brasileira devido à presença no elenco do Padre Marcelo Rossi, que é um dos expoentes do movimento carismático e de todo o apelo mariano que os próprios carismáticos costumam expressar e está visivelmente latente nesta obra.

Portanto, até o que pode ser considerado religioso é uma questão complexa, mas geralmente os filmes e outros produtos audiovisuais que são classificados como religiosos e estão dentro do escopo das discussões promovidas pelos teóricos e estudiosos da relação entre cinema e religião são comumente produções judaico-cristãs. A própria história do desenvolvimento deste tipo de cinema está tremendamente vinculada às produções norte-americanas, principalmente do chamado Épico Bíblico Hollywoodiano e dos Filmes de Cristo.

2.2 Efeitos visuais digitais e os *efeitos* causados no espectador

Apesar de não ser o foco principal deste trabalho, as questões que envolvem diretamente os estudos da recepção e da espectralidade, ainda assim, nos parece relevante levar em consideração também os efeitos que os filmes religiosos causam nos espectadores e o quanto o uso de ferramentas de manipulação de imagens (efeitos visuais digitais) podem contribuir com essas sensações/ impressões e impactar as preferências da audiência, principalmente no quesito aumento ou desenvolvimento da fé.

As imagens geradas através dos efeitos visuais digitais, por exemplo, podem criar universos filmicos que trazem mais realidade às cenas nas quais aparecem fenômenos sobrenaturais, como em cenas de milagres, sonhos, transfigurações, ou seja, nas quais aparecem as hierofanias ou "o ato de manifestação do sagrado", que segundo Eliade (1957) podem ser compreendidas como "a manifestação de algo de uma ordem totalmente diferente, uma realidade que não pertence ao nosso mundo, em objetos que são parte integrante do nosso mundo 'profano' natural"¹⁹ (ELIADE, 1957, p. 11). Toda a carga de simbolismo que há nessas hierofanias podem ser objetos de contemplação, capazes, a nosso ver, de incitarem ou aumentarem a fé do espectador.

Portanto, o efeito visual digital utilizado nessas cenas tem uma importante significação na construção de um universo próprio do filme religioso, que é aquele que procura levar o espectador a transcender através das imagens cinematográficas. Aqui não trata-se apenas da estética do filme, pois sabemos de antemão (em pesquisa realizada anteriormente na dissertação: *Uma estética da tecnologia: Matrix e seus efeitos visuais*, 2015) o quanto o efeito visual digital também pode contribuir com a formação narrativa e discursiva do filme.

¹⁹ Tradução nossa de: "the manifestation of something of a wholly different order, a reality that does not belong to our world, in objects that are integral part of our natural 'profane' world".

Este conceito sobre a capacidade do efeito visual ser uma ferramenta importante na construção narrativa, estética e discursiva surgiu a partir da leitura do trabalho da pesquisadora americana Shilo McClean, que na obra: *Digital Storytelling: the Narrative Power of Visual Effects in Film* (2007), aponta os efeitos visuais e, mais especificamente, os efeitos visuais digitais como uma importante ferramenta para fornecer suporte para a construção narrativa do filme. E, por outro lado, como fruto das análises realizadas com algumas cenas da *Trilogia Matrix* (Os irmãos Wachowski, 1999 - 2003) (na referida dissertação de mestrado acima), nas quais os efeitos visuais apareciam de maneira sobressalente e ajudavam a contar a história, por vezes, sublimando a necessidade do uso de outras ferramentas cinematográficas como o diálogo, por exemplo.

Além disso, McClean observa que principalmente após o advento do *CGI*, é perceptível uma convivência de propósitos narrativos entre enredo e efeitos visuais no cinema. Como consequência desse fenômeno, esses efeitos visuais oferecem novas técnicas que funcionam como um tipo de suporte para a narrativa fílmica. Surgindo assim, na visão dessa autora, uma nova categoria de cinema, na qual os efeitos visuais se tornam parte integrante da narrativa apresentada. Partindo dessas constatações, ela advoga que a adição dos efeitos visuais digitais contribui sobremaneira, portanto, para expandir o repertório dos efeitos visuais como um todo e, ao mesmo tempo, para ampliar as ferramentas representacionais disponíveis para a totalidade da produção fílmica. (MCCLEAN, 2007, p. 14-44). (Cf. FERREIRA, P. R. S., 2015, p. 24).

Partindo destas reflexões, intentamos compreender como as ferramentas cinematográficas atreladas às inovações tecnológicas (os efeitos visuais digitais) podem contribuir neste processo de formação narrativa, estética e discursiva (e, conseqüentemente, fomentador de *sensações estéticas*) no "Campo do Filme Religioso" (VADICO, 2015), no qual Teologia e Cinema estão intimamente imbricados e produzem respostas que ambos os campos costumam lidar de maneira separada. Ora, temos teólogos que analisam filmes sem levar em consideração os pormenores da linguagem e da indústria cinematográfica; ora, temos análises que primam apenas por compreender o cinema religioso enquanto mais um "gênero" cinematográfico e desvinculado, portanto, das influências dos campos da Teologia, da Ciência da Religião e dos Estudos Bíblicos.

2.3 Sensações estéticas

Se levarmos em consideração as principais "teorias da arte"²⁰ que nos induzem a refletir sobre qual é a função da arte e que tipo de respostas a arte provoca no público (geralmente em relação às emoções), podemos nos questionar sobre quais *sensações estéticas* essa confluência de elementos encontrados no atual cinema religioso pretendem provocar no espectador. E, além disso, nos questionarmos se essas *sensações estéticas* podem influenciar em uma das principais características do cinema religioso que é a capacidade de incrementar ou despertar a fé de seus espectadores. Partindo do pressuposto que o principal recurso utilizado nesses filmes para provocar *sensações estéticas* é o efeito visual, o presente trabalho, portanto, pretende investigar quais indícios nos levariam a refutar ou corroborar com a hipótese de que os efeitos visuais cooperam para o incremento ou despertar da fé do espectador do cinema religioso.

O que conceituamos como *sensação estética* se refere a sensação que a obra de arte provoca no espectador, não diz respeito diretamente, portanto, às reações emocionais que a arte poderia incitar. Apesar de boa parte das teorias da arte citarem a questão das respostas emocionais provocadas pela fruição das obras de arte e também diversos estudiosos da relação cinema e religião citarem a possibilidade da existência de respostas emocionais provocadas pelo cinema religioso, como este trabalho não se trata primeiramente de pesquisa multidisciplinar e nem tampouco envolve a pesquisa de campo, nos limitaremos em colocar nossas observações a partir apenas da ideia das *sensações estéticas*.

Para tal recorreremos a análise fílmica denominada *poética* (Gomes, 2004) que é aquela que interpreta o filme como "uma programação/criação de efeitos" e pressupõe como observado por Penafria (2009) duas metodologias: a) enumerar e identificar os efeitos da experiência fílmica em relação aos sentimentos, sensações, sentidos produzidos pelo filme e b) a partir da observação desses efeitos investigar como eles foram construídos no filme. É a partir deste levantamento que podemos verificar como as *matérias expressivas cinematográficas* (GAULDREULT & JOST, 2009) foram organizadas para produzir certo(s) efeito(s). Assim, no nosso caso, teríamos como analisar/perceber as *sensações estéticas* proporcionadas pelos efeitos visuais.

²⁰ Os conceitos referentes as teorias da arte ao qual nos referimos foram embasados na obra *Estética e Teoria da Arte* (1993) de Harold Osborne que apresenta um panorama das principais teorias da arte desenvolvidas ao longo dos séculos que pretendem apontar a função, a importância, os valores e os critérios de julgamentos das mesmas diante das sociedades onde se estabeleceram. O autor esmiúça desde os conceitos clássicos até os contemporâneos nos mostrando a evolução do pensamento e percepção acerca das Belas-Artes.

Ainda segundo a autora para podermos identificar como certos elementos foram utilizados para produzir determinados efeitos, podemos nos valer (do ponto de vista da estratégia filmica) do entendimento do filme enquanto uma composição comunicacional ou uma composição poética ou ainda uma composição estética. Enquanto a composição comunicacional privilegia os efeitos direcionados a provocar o sentido e a composição poética visa incitar as emoções e sentimentos, a composição estética apresenta efeitos da esfera da sensação. Portanto, nesta tese, a análise filmica através da observação principalmente da composição estética dos filmes pretende apontar os indícios que apontam para a construção de filmes voltados ou não a provocar as *sensações estéticas* de seus espectadores.

2.4 O Campo do Filme Religioso

Sobre o filme dito religioso: o primeiro mal entendido, provavelmente, encontra-se na ideia de filme religioso visto enquanto apenas um gênero, pois como observado por Vadico (2015), não podemos falar em gênero religioso propriamente dito, mas, no entanto, em "Campo do Filme Religioso", pois o mesmo abarca diversos gêneros dentro do mesmo gênero (p. 97) e surge a partir da relação entre o campo religioso e o campo filmico/ midiático (p. 26). De fato, o Campo do Filme Religioso, vai do "épico ao melodrama" (p. 9), englobando, portanto, os chamados Filmes de Cristo, o Épico Bíblico Hollywoodiano, a Hagiografia Fílmica (vida dos Santos), etc.

Também segundo Vadico (2015) o que necessita ficar bem evidente sobre o Campo do Filme Religioso é que ele é quase uma categoria à parte dentro do universo dos gêneros e produções cinematográficas, pois conforme o autor explica sobre os resultados da investigação que realiza há décadas e culminou, dentre outros trabalhos, com a obra *O Campo do Filme Religioso - Cinema, Religião e Sociedade* (2015):

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 dialogar com estas (VADICO, 2015, p. 24).

Além do mais, incorpora outras produções audiovisuais como telenovelas, documentários, séries para TV, etc. Alguns autores ainda acrescentam a esse campo, diversos filmes que não são necessariamente religiosos, mas que remetem ao religioso e/ ou sagrado

devido às referências, citações, simbolismos ou alusões religiosas que apresentam. Nesse quesito inclusive *filmes de autor*, como os filmes *O rosto* (1957) e *O sétimo selo* (1956) de Ingmar Bergman, por exemplo, por vezes, são analisados como religiosos, por apresentarem elementos considerados religiosos ou sagrados. Ou ainda, produções como *Dogma* (Kevin Smith, 1999) e *O Exorcista* (William Friedkin, 1973) que absorvem alguns elementos relacionados ao religioso, mas entram em outras dimensões, como a da espiritualidade ou da demonologia. No entanto, segundo Vadico (2015, p. 37), esses filmes devem ser pensados atrelados a uma outra concepção de cinema, pois não apresentam as mesmas características das produções do Campo do Filme Religioso, apenas dialogam com o campo do filme religioso e/ ou com o campo religioso.

Atualmente também encontramos uma significativa produção rotulada como *filmes Gospels*, que geralmente são dramas que contam histórias de superação através da fé, quer seja de leigos, quer seja de religiosos. Um interessante exemplo dessa leva de filmes *gospels* é o filme *Quarto de guerra* (Alex Kendrick, 2015). O filme é sobre o poder da oração e conta a história do casal Elisabeth e Tony que estão em crise no relacionamento. Tudo leva a crer que os dois acabarão se divorciando, mas Elisabeth conhece uma senhora que a ensina a orar para resolver seus problemas a partir da aproximação com Deus e suas promessas no Evangelho. O filme apesar de não poder ser considerado de fato como pertencente ao Campo do Filme Religioso, mas de fato do gênero drama, faz uma alusão explícita a passagem da Bíblia que diz:

Pedi e vos será dado! Procurai e encontrareis! Batei e a porta vos será aberta! Pois todo aquele que pede recebe, quem procura encontra, e a quem bate, a porta será aberta. Quem de vós dá ao filho uma pedra, quando ele pede um pão? Ou lhe dá uma cobra, quando ele pede um peixe? Ora, se vós, que sois maus, sabeis dar coisas boas aos vossos filhos, quanto mais vosso Pai que está nos céus dará coisas boas aos que lhe pedirem! Tudo, portanto, quanto desejais que os outros vos façam, fazei-o, vós também, a eles. Isto é a Lei e os Profetas (Mt 7,7-12).

Alguns autores como Telford (1997), por exemplo, fizeram esforços para elencar as características dos filmes religiosos, ou ainda, para classificar seus supostos subgêneros, como Babington & Evans (1993) que dividiram, na obra *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, o Campo do Filme Religioso em *Filmes do Antigo Testamento*, *Filmes de Cristo* e *Épicos Romanos Cristãos*.

Nesta tese, além de nos atermos ao conceito de que não há um gênero que possa ser chamado de filme religioso em si, mas, no entanto, um "campo de atuação e expressão do religioso" (VADICO, 2015, p. 31), partiremos do seguinte levantamento de características propostas pelo pesquisador Vadico (2015) para delimitar e esclarecer de que tipo de filme tratamos nesta tese, ou quiçá, de filmes que ao menos possam dialogar com a nossa proposta de análise fílmica. Portanto, encontraremos citados nesta tese, filmes que em menor ou maior grau apresentam as características abaixo:

1. Tema ou assunto religioso, socialmente reconhecido como tal;
 2. A busca de despertar as emoções especificamente ligadas ao mundo religioso; desejam também fortalecer a fé de seus seguidores ou, até mesmo despertá-la;
 3. Toda essa produção possui alguma forma de Teologia a ela vinculada, seja através de intenções claras, seja através dos pressupostos teológicos dos seus produtores;
 4. A participação de consultores religiosos em sua produção ou veiculação a instituições de origem religiosa;
 5. A 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 de qualidade moral do conteúdo do filme;
 8. São militantes.
- (VADICO, 2015, p. 32 - 34).

Segundo Vadico (2015), outra questão importante que devemos considerar sobre o Campo do Filme Religioso, é que apesar de todos nós por "experiência cultural" sabermos identificar um filme religioso (p. 13), é importante atentarmos ao fato que ao "nos aproximarmos desta produção, percebemos que ela não se limita a determinadas regras relativas à produção dos gêneros. Não conseguimos impor uma categoria única de estética, narratividade e formatação" (p. 13). Assim, faz-se necessário adentrar no Campo do Filme Religioso, levando-se em consideração a dimensão de todos os supostos "subgêneros" que o delimitam e, principalmente, as consequências no âmbito da linguagem cinematográfica, ou seja, no que diz respeito à estética, narrativa e formatação que se constroem nessa intersecção. Além de atentarmos para o discurso fílmico pautado pela Teologia, pela Ciência da Religião e pelos Estudos Bíblicos que circundam as questões geralmente abordadas nessa cinematografia e estão relacionadas majoritariamente aos assuntos que dizem respeito também ao convívio em sociedade, como a moral, os bons costumes, as crenças e a fé.

O Campo do Filme Religioso tem também importância em relação às questões culturais não somente no que tange nosso entendimento desta cinematografia por uma questão

de assimilação cultural sobre aquilo que é ou pode vir a ser interpretado como religioso, mas concomitantemente com relação aos reflexos culturais e na sociedade alcançados por este campo cinematográfico. Como observado por Vadico (2015) não é possível dissociar estes três elementos neste caso: cinema, religião e sociedade.

2. 5 Estudos culturais e da recepção

Dada a relevância do impacto cultural do Campo do Filme Religioso e do fato que a cultura vigente também pode influenciar o filme religioso, os Estudos Culturais serão uma outra interessante fonte de embasamento teórico para esta tese, principalmente os estudos *culturalistas* da audiência, como, por exemplo, o trabalho do teórico Stuart Hall (1980), que no ensaio *Enconding/ deconding*, apresenta um modelo estrutural de comunicação baseado na ideia de que as mensagens mostradas na TV e, também, em outras mídias são decodificadas ou interpretadas de maneiras diferenciadas, dependendo do *background* cultural, do *status* econômico e das experiências pessoais dos espectadores, propondo, assim, que os membros da audiência são capazes de desempenhar um papel ativo na decodificação dessas mensagens, pois este fenômeno depende exclusivamente de seus próprios contextos sociais.

Além disso, ele afirma que esse público pode ser capaz de alterar essas mensagens por meio da ação coletiva. Mesmo que a escolha de um tema e como desenvolvê-lo no filme seja *a priori* uma decisão do diretor do filme e, provavelmente, esteja também vinculada às suas próprias crenças religiosas, não podemos descartar a importância de como o espectador irá receber esse filme, pois o filme precisa obviamente ter impacto enquanto produto religioso junto ao seu público-alvo e às Instituições Religiosas.

Os estudos culturais, segundo Stam (2003), "investigam a cultura como um domínio no qual a subjetividade é construída. Para os estudos culturais, a subjetividade contemporânea está inextricavelmente entrelaçada com as representações midiáticas de todas as espécies" (p. 250). O autor também observa que apesar de seu objeto de estudo não estar diretamente voltado para a "especificidade da mídia" ou para a "linguagem cinematográfica", há uma preocupação com a disseminação cultural que ocorre nesses meios através dos discursos neles produzidos, "no qual os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem consequências sobre o mundo". (p. 250).

Assim, por chamarem a atenção para as questões sociais e institucionais no âmbito da produção de sentido e recebimento dos discursos apresentados, acabam por fomentar além do interesse pela instância geradora dos textos, ademais, há nesses estudos "um interesse pelos

processos de interação entre textos, espectadores, instituições e o ambiente cultural". É esse processo de interação descrito por Stam que de fato nos interessa para compreender as questões culturais que permeiam o Campo do Filme Religioso, pois, como já dito anteriormente, não podemos desvincular o cinema religioso de suas relações com a sociedade e a cultura.

Além do mais, a religião é um desses campos que são influenciados pela cultura ou vice-versa. Um aspecto também interessante sobre o uso dos estudos culturais, observado por Wright (2007, p. 441), refere-se ao fato que os "os estudos culturais fornecem uma maneira de examinar filmes que em certas ocasiões professam uma ligação com os estudos acadêmicos das religiões"²¹.

Sendo a cultura o local onde a religião e o cinema podem entrelaçar seus significados e também dialogar entre si, é importante refletir não apenas sobre as dimensões religiosas dos filmes da cultura popular; mas, entretanto, sobre os impactos que esses filmes exercem na cultura vigente e o que absorvem dessa mesma cultura para seu campo de domínio. Os diálogos entre cinema, cultura e religião são constantes e podem repercutir na sociedade. A sociedade, por outro lado, influencia e é influenciada por esses três campos.

No Campo do Filme Religioso, como atesta Vadico (2015), sempre houve "o diálogo da produção com a sociedade" (p. 95), sendo que os produtos lançados são também o resultado deste embate. As Instituições fazem parte desta história de maneira bem ativa, pois desde o início do cinema já declaravam suas posições sobre o assunto cinema. A Igreja Católica é uma dessas instituições que participou de forma bem explícita desse processo, pois ao visarem o aconselhamento dos fiéis e a manutenção da qualidade moral dos filmes, criaram diversas publicações que acabaram por incentivar mais do que denegrir a arte cinematográfica. O papel da Igreja, portanto, não foi o de censurar irrestritamente a nova arte, mas o de fomentar um diálogo com ela, para, inclusive fazer posteriormente uso desta arte nos seus materiais para a Catequese (VADICO, 2015).

2.6 Teologia da Imagem

A partir de diversas perspectivas é possível pensar a relação entre cinema e religião/teologia, dentre as quais citamos: a influência que o cinema pode exercer na vida

²¹ Tradução nossa de: "cultural studies provides a way of examining film that on occasions professes a link to the academic studies of the religions".

espiritual; o despertar de uma consciência religiosa; o desenvolvimento de valores e crenças religiosas; a dimensão afetiva afetada ao assistirmos filmes; a formação de uma mente religiosa contemporânea; a formação de uma identidade religiosa; a capacidade de levar o espectador a transcender ao sagrado; a construção de um universo religioso; a capacidade de atuar como ponto de transcendência ou revelação; a função pedagógica de ensinar sobre valores religiosos; o uso dos filmes como material para a catequese; seu impacto ético e moral; a intertextualidade; os estudos culturais relacionados ao cinema e a religião; a análise da audiência; a etnografia; a midiaticização; a semiótica; entre outros.

Inclusive algumas perspectivas estão relacionadas mais diretamente com os Estudos ou Ciência da Religião, como observamos no levantamento realizado pelo professor de Estudos Religiosos, Terry Lindvall (2005), da Universidade Virginia Wesleyan, no ensaio denominado *Religion and Film*, no qual ele faz um apanhado dos atuais temas abordados pelos pesquisadores ao analisarem a relação cinema e religião e divide os principais estudos nos seguintes eixos temáticos: religião/ teologia narrativa; religião mítica; o fantástico; a transcendência no cinema; a baixa transcendência e o demoníaco; os usos educacionais da religião e do cinema; o uso de filmes na catequese; o uso homilético do filme e o uso devocional do filme.

A lista de temas abordados nas discussões que versam sobre o diálogo travado entre o campo cinematográfico e os campos da Teologia e da Religião é extensa, e de fato não caberia aqui elencá-la de maneira mais aprofundada. Apenas esboçamos um panorama geral para deixar evidente que o assunto cinema e religião/ teologia, além de ser discutido desde o início do cinema, na última década essa discussão tem se ampliado e ganhado novos contornos, dado o aumento significativo do número de publicações sobre o tema (mesmo que muitos destes textos não sejam produzidos por especialistas no assunto e diversos autores tenham publicado apenas um artigo sobre o tema), tanto que Plate e Mitchell (2007) observam que: "não só o cinema esteve entrelaçado com a religião desde sua concepção, mas esse inter-relacionamento tornou-se um fenômeno global"²² (p. 2).

O fenômeno do aumento das publicações sobre o tema cinema e religião obviamente maximiza a necessidade de não esgotarmos o tema e, além disso, de tentarmos acrescentar um enfoque mais pormenorizado, por isso a escolha de analisar os impactos/resultados estéticos, narrativos e discursivos do uso dos efeitos visuais digitais no Campo do Filme Religioso, pois é uma inovação tecnológica/ estética que com certeza acrescenta uma nova nuance ao cenário

²² Tradução nossa de: "not only has cinema been intertwined with religion from its conception, but this interwinning has become a global phenomenon".

das produções religiosas, trazendo provavelmente diferenciações no tipo de público que hodiernamente consegue atingir.

Dado o fato observado por Plate e Mitchell (2007) que existem diversos exemplos do quanto a religiosidade de muitas pessoas ao redor do mundo tem se refletido e talvez sido modelada através dos filmes religiosos (p. 2). E, ademais, que com o advento das mudanças sociais das últimas décadas, na qual a secularização do mundo se tornou mais intensa, e com isso o público do filme religioso parece estar menos preocupado com a fidelidade aos textos de origem (os Evangelhos, por exemplo) - uma outra questão relativa às inovações no Campo do Filme Religioso e que diz respeito a parte de um tipo de produção que ocorre a partir dos anos 2000 - também nos chama a atenção, pois trazem mudanças na elaboração do discurso fílmico e teológico. Como exemplo citamos, além de *A Paixão de Cristo*, o filme *Noé* (Russell Crowe, 2014) que além de utilizar diversos efeitos visuais digitais, não se prende a nenhuma obrigação de contar a história de Noé e do Dilúvio como sustentada pelas tradições orais e textuais, além de apresentar elementos de outros gêneros cinematográfico, como o fantástico e a ação.

Segundo Johnston (2007) desde o início do cinema é possível observar cinco padrões de respostas teológicas que a Igreja expressou em relação ao Campo do Filme Religioso no âmbito das produções hollywoodianas: "evitação, precaução, diálogo, apropriação e encontro divino". Para o autor, esse padrão de respostas também pode ser observado nas análises feitas na atualidade, apesar das múltiplas perspectivas que geralmente são abordadas. E, além disso, acontecem independentemente se a análise parte do filme (Estética) ou de uma visão teológica (Ética).

A partir desta constatação, ele observa que os analistas que têm uma visão mais próxima da "evitação", posicionam suas análises partindo das questões morais e éticas dos filmes. Enquanto aqueles que têm um posicionamento voltado a explorar os aspectos sobre o "encontro divino" nos filmes, começam suas análises partindo do filme em si, só para depois, adicionarem os aspectos teológicos. Fruto dessas maneiras análogas de analisar o filme religioso, surgem três outras posturas que acabam caracterizando as análises dos filmes religiosos em geral:

Os que expressam cautela levam o filme mais a sério, mas ainda focam suas respostas na postura ética do filme, iniciando suas deliberações a partir de uma postura bíblica / teológica. Aqueles que desejam um diálogo teológico querem que a teologia informe sobre a exibição de filmes e os filmes exibidos para informar sua teologia em uma animada conversa de mão dupla que é ética e estética por natureza. Aqueles que querem se apropriar do

significado do filme começam em suas deliberações com o filme em si, mas trazem sua perspectiva teológica externa mais fortemente para a conversa do que aqueles que exploram encontros divinos (JOHNSTON, 2007, 314).²³

A nosso ver, a opção de iniciar a análise a partir do filme em si, e a medida que a análise evoluir trazer elementos religiosos/ teológicos externos para o diálogo entre os campos do cinema e da religião/teologia, nos parece a mais acertada, pois pode abranger as noções necessárias sobre o campo cinematográfico, ou seja, privilegia abarcar os elementos denominados por Gaudreault e Jost (2009, p. 14) como as "matérias de expressão" específicas do cinema: imagens, diálogos, menções textuais, música e ruídos que são o alicerce da narrativa cinematográfica. Essa tática, portanto, será o método que utilizaremos para analisar o filmes selecionado. Primeiramente, por se tratar de filme que utiliza os efeitos visuais digitais como ferramenta para auxiliar na construção da narrativa cinematográfica. Segundo, porque se trata de filme realizado a partir dos anos 2000 e apresenta não apenas inovações estéticas, mas também inovações narrativas e discursivas na maneira em que utilizam os saberes teológicos, religiosos e bíblicos.

Esta escolha do modo como abordar e analisar o filme selecionado nesta tese, também se refere ao conceito de "Teologia da Imagem", proposto por Eichenberg (2000), que acredita que ainda não há o que poderíamos considerar uma "teoria" realmente elaborada de abordagem teológica ou religiosa para a interpretação de filmes, apesar das inúmeras formas encontradas pelos estudiosos para abordar o assunto. Tanto que o autor apresenta o seguinte panorama para explicitar essa situação:

A lacuna entre considerações teológicas, incluindo as pastorais em si, e a arte contemporânea, a cultura e o cinema ainda é formidável, embora se possa observar uma crescente consciência do fato de que ambos os "mundos", por mais diferentes que funcionem, podem aprender substancialmente uns dos outros. Tradições teológicas e espirituais têm algo a oferecer ao mundo do cinema na medida em que elas estão preocupadas com a busca por um significado profundo, verdade e sabedoria sobre a vida humana, a história e o destino. Por outro lado, não há dúvida de que muitos filmes, passados e presentes, podem fornecer um estímulo e um desafio às disciplinas teológicas e aos teólogos para aprender sobre a "jornada humana"

²³ Tradução nossa de: "Those expressing caution take the film as film more seriously but still focus their responses on the film's ethical stance, beginning their deliberations from a biblical/theological posture. Those wishing for theological dialogue want theology to inform their filmviewing and filmviewing to inform their theology in a lively two-way conversation that is *both ethical and aesthetic* in nature. Those wanting to appropriate the movie's meaning start in their deliberations with the movie itself but bring their outside theological perspective more strongly into the conversation than those who would explore divine encounters".

e a luta individual ou coletiva pela sobrevivência - fenômenos que são espelhados em tantos filmes²⁴ (EICHENBERGER, 2000, p. 8 - 9).

Partindo desse ponto de vista, o autor propõe que a Teologia seja reformulada para poder analisar os filmes, acompanhando o desenvolvimento da indústria cinematográfica e prestando atenção especialmente aos elementos, as perspectivas, aos conceitos, as preocupações, aos conteúdos e aos questionamentos não explícitos vistos nos filmes. Assim, ele propõe algumas categorias a serem levadas em consideração nas análises fílmicas que dialogam com a Teologia. Primeiramente: observar as questões antropológicas; a necessidade de uma teologia da imagem e levar em conta os fatores subjetivos da percepção. Em um segundo momento: levar em consideração a procura por uma identidade, observar as temáticas sobre a necessidade de redenção dos seres humanos e observar também o universo sacramental apresentado nesses filmes.

A proposta que Eichenberger apresenta no conceito "Teologia da Imagem" é a que nos interessa, pois o autor insiste na ideia de fomentar o desenvolvimento e promoção de uma cultura visual para a Teologia/ teólogos (p. 11) em acréscimo a existente Teologia que se volta mais para as questões dos discursos apresentados nos filmes. Assim, os analistas dos filmes poderiam observar de maneira mais aprofundada também a estrutura estética e a qualidade artística dos filmes, desviando-se do foco dos circuitos que vigoram no meio educacional. Com essa nova postura, portanto, seria viável que "mitos, símbolos, metáforas, parábolas e outros aspectos relevantes das artes visuais e literárias têm que ser redescobertos e reavaliados na medida em que revelem imagens ocultas e 'mensagens' sobre o homem e sua busca por Deus"²⁵(p. 11).

Como nosso objeto de estudo é o efeito visual digital utilizado no Campo do Filme Religioso (representado pela obra *A Paixão de Cristo*) enquanto ferramenta capaz de agir como suporte às construções narrativas, estéticas e discursivas e, em decorrência, provocar *sensações estéticas* no espectador - propor o uso da Teologia voltada à observação de que há

²⁴ Tradução nossa de: "The gap between theological considerations, including pastoral ones, and contemporary art, culture and film is still formidable, although one can observe a growing awareness of the fact that both 'worlds', however differently they function, can learn substantially from one another. Theological and spiritual traditions have something to offer the film world insofar as they are concerned with the quest for deep meaning, truth, and wisdom about human life, history and destiny. On the other hand, there is no doubt that many films, past and present, can provide a stimulus and a challenge to theological disciplines and to theologians to learn about 'human journey' and the individual or collective struggle for survival - phenomena that are mirrored in so many films".

²⁵ Tradução nossa de: "myths, symbols, metaphors, parables and other relevant aspects of the visual and literary arts have to be rediscovered and reevaluated insofar as they may reveal hidden pictures and 'messages' about man and his search for God".

todo um universo visual/ estético nesses filmes é importante, já que proporciona que possamos usar essa disciplina em comum acordo com a disciplina Cinema. Também se torna viável levarmos em consideração as teorias da arte que citam a capacidade da arte em provocar respostas relacionadas às emoções, sensações, percepções, etc. dos espectadores. Assim, subjetivamente essas *sensações* propõem que os espectadores lidem com suas respostas particulares aos filmes religiosos de modo a criarem seus próprios *universos paralelos* que vão provavelmente estarem relacionados as suas identidades e experiências religiosas; saberes e práticas culturais; capacidades de desenvolverem ou ampliarem a fé, etc.

2.7 O Campo do Filme Religioso e a Fé

Uma das características dos produtos do Campo do Filme Religioso é a de propiciar o florescimento, desenvolvimento ou aumento da fé. O público-alvo desses produtos é constantemente incitado a dar uma resposta, a ter uma postura e até uma atitude militante. Tanto que Vadico (2015, p. 289) comenta que sobre esses filmes um aspecto importante é o comportamental, "percebemos o quanto a produção de filmes religiosos afeta e provoca comportamentos em todos os envolvidos". Além disso, esclarece:

(...) É o quesito teologia o principal para defini-la dos produtos profanos, pois mesmo quando os filmes religiosos desejam ser *entretenimento*, eles ainda querem confirmar a fé do espectador, levá-la a quem não tem, informar sobre ela, posicionar-se diante dos valores do *mundo*, instigar o comportamento adequado dos fiéis em relação a este *mundo* e determinarem seu espaço de crença em relação a outras confissões religiosas (VADICO, 2015, p. 37 - 38).

Sendo a fé aquilo que não podemos explicar cientificamente; mas, no entanto, podemos compreender a partir da nossa aptidão de não necessitar de provas para senti-la, simboliza-la, contextualiza-la, ressignifica-la ou incorpora-la. Tanto que São Tomás de Aquino (1225) afirma: "para alguém que tenha fé nenhuma explicação é necessária. Para aquele sem fé nenhuma explicação é possível". Ou ainda, pela perspectiva da Bíblia:

Ora, a fé é o firme fundamento das coisas que se esperam, e a prova das coisas que se não veem.
Porque por ela os antigos alcançaram testemunho.
Pela fé entendemos que os mundos pela palavra de Deus foram criados; de maneira que aquilo que se vê não foi feito do que é aparente.
(Heb 11, 1-3).

Percebemos que devido a evidente potencialidade do cinema em transmitir através de imagens, sons, paisagens sonoras, músicas, efeitos visuais, textos, etc. toda uma extensa gama de vieses que podem esmiuçar as questões relativas a complexidade da natureza humana, relacionadas as suas crenças, valores, aptidões, maneiras de se portar no mundo, etc. A fé como elemento intrínseco da formação do homem através da história propriamente dita e também da história da religião não poderia ter encontrado *habitat* mais propício para sua exegese.

Portanto, não há história contada de temática religiosa que passará despercebida pelas *sensações estéticas*, pelas emoções e pelas percepções de fé dos espectadores quando fruídas na tela do cinema. Essas histórias estarão constantemente exigindo que o espectador leve o conteúdo apresentado para a sua vivência no ambiente afílmico, influenciando provavelmente a posição desses espectadores com relação à religiosidade/ espiritualidade. Além do mais, provavelmente o espectador trará do seu próprio universo - crenças, dúvidas, dogmas, experiências e vivências relacionados a suas práticas religiosas ou espirituais que irão dialogar diretamente com o conteúdo do filme assistido por ele.

Essa relação do espectador do filme religioso com a fé nos chama a atenção, pois nos parece que deve haver uma maneira mais pontual de intensificar essa relação a partir da utilização das matérias de expressão cinematográficas. Sendo o efeito visual digital, uma dessas matérias de expressão do cinema, e que nos filmes religiosos aparece mais frequentemente nas cenas nas quais há eventos sobrenaturais, milagres, prodígios, etc., situações que dada as suas características de não serem racionais e estarem, portanto, vinculadas ao conceito da fé, nos parece viável que o uso dos recursos digitais resulte em um elemento fomentador desta fé.

Portanto, nossa hipótese versará sobre a verificação do impacto/resultado do uso do efeito digital enquanto recurso capaz de fomentar a construção narrativa, estética e discursiva dos filmes religiosos, argumentando, de antemão, que esses efeitos visuais digitais através das *sensações estéticas* que provocam contribuem para intensificar o despertar, desenvolvimento ou aumento da fé do espectador do Campo do Filme Religioso.

2.8 O Campo do Filme Religioso e as inovações tecnológicas e estéticas

Apesar da diversidade de crenças religiosas que a história da religião apresenta, desde as ditas religiões primitivas, das crenças pagãs, perpassando o fenômeno judaico-cristão até a atual "dessacralização do mundo" contemporâneo (ELIADE, 2010) e da "[...] diferença de experiência religiosa que se explica pelas diferenças de economia, cultura e organização social - numa palavra, pela história" (ELIADE, 2010, p. 22), o Sagrado e as suas manifestações, ou seja, tudo aquilo que se relaciona à fé, configura-se como parte integrante do ser humano, objeto de contemplação desde os tempos mais remotos e, também, objeto de manifestação artística.

A arte de temática religiosa (aquela que reflete a vida religiosa do artista), por exemplo, aparece provavelmente desde a Pré-história, pois no Paleolítico (cerca 30.000 a.c.) já haviam grutas (ou santuários) e nas suas proximidades existiam pinturas e estatuetas de silhuetas femininas que parecem evidenciar características sagradas e/ou rituais. Especialistas, como André Leroi-Gourhan (2007), acreditam que essas estatuetas representam algum tipo de culto à fertilidade feminina e que há a possibilidade de que a arte criada nessa época já manifeste indícios de alguma religião inicial centrada nas figuras e símbolos da mulher (BEZERRA, 2012)²⁶. O exemplo mais conhecido desse tipo de arte é a *Vênus* de Willendorf (30.000 e 25.000 a.c.) que segundo Hart (1993):

É uma das primeiras representações conhecidas. Por mais grotesco que possa parecer à primeira vista, a "Vênus" de Willendorf é, sob análises cuidadosas, uma excelente obra de arte. A falta de qualquer delineação da face, os braços rudimentares cruzados sobre o enorme colo e a barriga e os genitais quase igualmente amplos indicam que a estatueta não se destinava a ser uma representação naturalista, mas sim um símbolo de fertilidade; como tal, é atraente (HART, 1993, p. 37)²⁷.

Já a arte sacra (aquela feita diretamente para a religião e que se destina à liturgia, ou seja, ao culto divino) conforme explica o doutor em História da Igreja, Monsenhor Rafael

²⁶Fonte: Artigo: *História geral das religiões*. Bezerra, Karina Oliveira. Disponível em: www.unicamp.br/observatorio2/wp-content/uploads/2011/101/HISTORIA-GERAL-DAS-RELIGIOES-Karina-Bezerra.pdf. Acesso em: 10 jun. de 2018.

²⁷ Tradução nossa de: "It is one of the earliest know representations. Grotesque as it may at first time appear, the `Venus' of Willendorf is, on careful analyses, a superb work of art. The lack of any delieation of the face, the rudimentary arms crossed on the enormous bosom, and the almost equally enlarged belly and genitals indicate that the statuette was not intended as a naturalistic representation but as a fertility symbol; as such, it is compelling".

Capelato (2018)²⁸, desponta entre os séculos I e II, apesar da proibição mosaica e da perseguição aos cristãos. Portanto, no início do cristianismo já havia uma variedade de imagens sacras, como pinturas e afrescos retratados nas paredes de catacumbas. As catacumbas, por exemplo, retratavam símbolos crísticos como: a pomba com o ramo de oliveira, a arca de Noé, o monograma de Cristo, a âncora, os peixes, entre outros. São as imagens como "mediação catequética e pedagógica para o mistério".

Na sequência, evoluem da simbologia crística para a representação das passagens do Evangelho ao mostrar imagens focadas nos milagres de Cristo, como por exemplo, a transformação da água em vinho nas Bodas de Caná, Jesus curando o paralítico, Jesus multiplicando os pães e os peixes, etc. De fato, as primeiras representações de Cristo pela Arte Sacra o colocam na figura do Bom Pastor. Por volta do século XV e XVI observa-se que "a devocional moderna nos coloca diretamente em contato com o mistério de Cristo" (CAPELATO, 2018) e, assim, exprime uma experiência de fé. Essa arte era produzida até o início do Renascimento por membros internos da Igreja. Para a partir daí ocorrer um distanciamento do artista sacro em relação à Igreja, mas isso não diminuiu a relevância dessa arte como instrumento da catequese e da Liturgia (CAPELATO, 2018).

O cinema desde o seu início também incorpora elementos da arte com características ou fins religiosos, devido provavelmente a influência do teatro, pois na época eram encenadas peças da Paixão de Cristo. Essas peças da Paixão de Cristo, além do mais, exerceram influência no Campo do Filme Religioso - nos chamados Filmes de Cristo, que são a base de toda a produção de filmes religiosos e são "provavelmente o gênero a partir do qual todo o campo do filme religioso se desdobra em diversos gêneros, subgêneros e outros produtos" (VADICO, 2015, p. 172).

A arte pictórica, por sua vez, influenciou de maneira significativa o Campo do Filme Religioso, imprimindo características estéticas e de estilo para os filmes religiosos, principalmente nos chamados Filmes de Cristo. Em entrevista concedida ao site *IHU online*, o pesquisador Vadico (2009) comenta sobre os elementos da arte pictórica que foram incorporados pelos filmes religiosos e quais consequências podemos observar:

Quando os cineastas recorrem à utilização de recursos, citações, ou até mesmo absorção da obra pictórica inteira de um determinado artista, estão sobretudo buscando encontrar no espectador a familiaridade necessária para uma boa recepção da sua obra. No quesito Paixão de Cristo, grandes mestres

²⁸ Conforme transcrição de entrevista concedida ao Diácono Eric Mosolo no Canal Rede Século 21 pelo dr. em História da Igreja, Monsenhor Rafael Capelato. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UUpQ1PgVUc4. Acesso em: 21 set. de 2018.

da pintura deram a sua contribuição ao longo da história. E o público em geral está bastante familiarizado com estas imagens que advém da arte sacra. Ver um filme que se parece com elas, de acordo com os diretores e alguns teóricos, permite que o espectador se sinta mais confortável diante daquilo que já é conhecido (VADICO, 2009).

Desde o Primeiro Cinema (COSTA, 2005), os filmes com temática religiosa atraem o grande público para as salas escuras e, hoje em dia, para as diversas plataformas de distribuição via Internet, como a rede Netflix, por exemplo. Apesar de ser uma cinematografia que poderíamos considerar mais "tradicional" e afeita a não se desviar de certos "padrões", o "cinema religioso" é, desde o seu início, vinculado às inovações tecnológicas/ estéticas, inclusive na atualidade em relação ao uso dos efeitos visuais digitais.

Tanto que no Campo do Filme Religioso, observamos que a introdução de diversas inovações tecnológicas foram incorporadas desde o seu início, como, por exemplo, a introdução das técnicas de colorização a mão (*Paixão da Pathé*, 1903), do Technicolor (*O Rei dos Reis*, 1927), da sonorização e do Cinemascope (*O Manto Sagrado*, 1953), entre outras. Além disso, o uso dos efeitos especiais/ visuais sempre foi amplamente aplicado neste tipo de filme, aparecendo majoritariamente nas representações das hierofanias ou manifestações do sagrado, geralmente apresentando os milagres ou experiências sobrenaturais que são vinculadas à Jesus Cristo, aos Santos ou aos personagens bíblicos, como Moisés, por exemplo.

A partir dos anos de 1970 com o advento dos chamados efeitos visuais digitais (*CGI*) e, principalmente, depois dos anos 90 quando ocorre uma grande inovação na área da tecnologia atrelada à criação de efeitos de pós-produção para as mídias audiovisuais (e o início do que poderíamos entender como o *boom* do uso e do sucesso entre os espectadores desses recursos), o cinema de temática religiosa apropria-se de maneira explícita e relevante desta ferramenta de apoio para a construção narrativa, estética e discursiva da dimensão cinematográfica.

Esta tese cita além de *A Paixão de Cristo*, outras produções do Campo do Filme Religioso realizadas a partir da década de 2000, onde aparecem filmes de temática religiosa direcionados pela indústria cinematográfica para atrair o público ávido por novidades narrativas no que tange as novas tecnologias de manipulações de imagens (*CGI*, *3D*, etc.) e filmes que dialogam com os gêneros da ação, do horror e do fantástico, entre outros.

2.9 A nova safra de filmes religiosos e a mídia

Até a imprensa (imprensa e sites) noticiou (a partir do lançamento do filme *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004)) uma suposta volta dos Épicos Bíblicos Hollywoodianos permeada pela necessidade da indústria cinematográfica reaproveitar grandes temas de sucesso e trazer novidades, pois os filmes de ação e heróis supostamente pareciam começar a ser desinteressantes para o público. E, além disso, aproveitar de uma tendência contemporânea de interesse em assuntos espirituais.

Mesmo com manchetes em alguns casos chamativas, como "O cinema e a Bíblia: de Noé a Golias, filmes religiosos tomam conta de Hollywood" (site: o Último Segundo), "Heróis bíblicos protagonizam nova safra cinematográfica" (Correio.rac.com), "Êxodo: Deuses e Reis: tentativa de resgate aos épicos bíblicos" (SRZD), "Hollywood investe em produções bíblicas" (Assembléia de Deus), "A Bíblia seduz Hollywood" (espacolagos.blogspot.com), "A Bíblia nas telas" (Revista Isto é), etc., houve certo exagero por parte dos jornalistas, blogueiros e afins em pregar uma volta grandiosa do filme religioso, como se este fosse substituir o prestígio dos filmes de ação ou do subgênero "filmes do jogo de vídeo"²⁹ (DUFOUR, 2012).

Alguns comentários realizados pelos jornalistas são inclusive interessantes no sentido de tentarem trazer uma ambiência sensacionalista para chamar a atenção do público para essa leva de produções, como, por exemplo, o de Luiza Pécora para o site IG: "nova onda do gênero quer pegar carona no sucesso de filmes de ação, com ênfase nos efeitos especiais"³⁰, ou de Ivan Claudio para o site da revista Isto é: "como hoje a fúria da natureza e as reconstituições históricas são facilmente criadas pela computação gráfica, Hollywood mira o passado e tenta dar nova vida aos espetaculares filmes religiosos - vem aí um delírio de histórias sagradas"³¹, ou ainda, a matéria publicada pelo blogueiro André Lago no Blog Espaço Lago que colocou no ar a seguinte "hipótese":

Não obstante, ao contrário dos clássicos que se preocupam em ser mais fiéis à narrativa bíblica, os novos filmes pretendem fazer releituras, baseadas em visões históricas ou pessoais, o que por um lado pode ser uma novidade, mas

²⁹ Este termo refere-se a filmes de ação, ficção científica, etc. que apresentam características narrativas influenciadas pela linguagem dos videogames.

³⁰ Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-09-04/o-cinema-e-a-biblia-de-noe-a-golias-filmes-religiosos-tomam-conta-de-hollywood.html>. Acesso em: 10 jan. de 2018.

³¹ Disponível em: https://istoe.com.br/242995_A+BIBLIA+NAS+TELAS/. Acesso em: 10 jan. de 2018.

por outro lado, pode acender a antipatia de radicais e conservadores (LAGOS, 2012)³².

De qualquer maneira, por parte da imprensa houve um prognóstico positivo sobre o lançamento de novas produções com temáticas religiosas, principalmente sobre aquelas que fazem uma certa "releitura" dos Épicos Bíblicos Hollywoodianos, pois os épicos tiveram duas fases de ouro, sendo a década de 1950 extremamente frutífera com o lançamento das obras: *Sansão e Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949) e os *10 Mandamentos* (Cecil B. DeMille, 1956), *Davi e Betsabá* (Henry King, 1951), *Quo Vadis?* (Le Roy, 1952), *O Manto Sagrado* (Henry Coster, 1953), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), entre outros. Confirmando, assim, o *status* de que os filmes com temática religiosa podem ser produtos aptos a fazerem sucesso junto ao público e renderem, conseqüentemente, boas bilheterias.

Tanto a imprensa quanto a indústria cinematográfica não só reconhecem o mérito em termos de sucesso dos filmes religiosos, mas também explicitam um certo saudosismo ao anunciarem uma volta pomposa e espetacular do "gênero". O certo é que o filme religioso nunca esteve fora de circulação, apenas se adaptou as novas plataformas de veiculação, e criou além disso produtos derivados como séries televisivas, telenovelas, documentários e diversos tipos de peças audiovisuais em vídeo que circulam pela Internet e servem de material para a catequese da Igreja Católica, por exemplo. Essas produções paralelas em vídeo, muitas vezes com uma aparência artesanal ou caseira, aliás devido ao seu uso tão difundido nas esferas das Instituições religiosas deveriam ser também objeto de pesquisa. Aqueles que frequentam missas e cultos sabem bem do alcance destas produções audiovisuais não oficiais no âmbito artístico, mas significativas em produção de Teologia.

Mas, por outro viés, a imprensa não se enganou em prever que surgiriam novas produções do Campo do Filme Religioso mais *modernizadas* no sentido narrativo e estético, devido principalmente ao uso de efeitos visuais digitais mais sofisticados e ao incorporar as mudanças culturais e da sociedade das quais o espectador do filme religioso está inserido. Observa-se que esse espectador hodiernamente não se preocupa tanto com a fidelidade (como dito anteriormente) aos textos de origem do qual são adaptadas essas histórias (normalmente Os Evangelhos), pois estão mais abertos à ideia de uma espiritualidade e uma fé participativa, na qual a religião/ religiosidade pode ser adaptada às realidades e necessidades do dia a dia dos fiéis, servindo como modo de introduzir ensinamentos que poderão ajudar os fiéis a resolverem seus problemas e conflitos.

³² Disponível em: <http://espacolagos.blogspot.com>. Acesso em: 10 jan. de 2018.

Um exemplo interessante de filme importante dessa "nova safra" e que também acrescenta novidades em relação ao hibridismo de gêneros é *Noé* (Darren Aronofsky, 2016), obra que claramente acrescenta elementos dos gêneros fantástico e ação à história bíblica do patriarca Noé, narrada no Livro do Gênesis. Aliás, um dos elementos fantasiosos são os Guardiões ou "criaturas de pedras" que ajudam Noé em sua defesa pessoal contra Tubalcaim e a construir a arca do Dilúvio. Esses seres não fazem parte literalmente da história narrada no Livro do Gênesis, pelo menos não no sentido de serem "monstros" como aparecem no filme.

No Gênesis há uma citação a respeito de certos "anjos caídos"³³, "descendentes da linhagem dos homens de Seth que teriam se casado com as mulheres da linhagem de Caim"³⁴. A passagem na qual eles aparecem pode ter sido a referência para a criação dos "estranhos" e "artificiais" seres que auxiliam Noé em sua empreitada para construir a arca, mas ela de fato não apresenta nenhuma das descrições que vemos no filme: "*Naquele tempo viviam gigantes na terra, como também daí por diante, quando os filhos de Deus se uniram às filhas dos homens e elas geravam filhos. Estes são os heróis, tão afamados dos tempos antigos* (Gen. 6,4)".

Esses seres chamados gigantes eram considerados moralmente decaídos, mas a Bíblia não diz que teriam uma aparência sobrenatural. Tanto que no original hebraico são chamados de "nephilim" - o termo "nephilim" deriva do hebraico "naphal" que significa seres caídos ou que propiciam a queda de outros³⁵. Eles também aparecem em Números 13,33, e no Livro de Enoque (escrito apócrifo), onde eles são descritos como seres de tamanho anormal e força descomunal.

Como foram realizados por efeitos visuais, portanto, além de serem um acréscimo narrativo à tradicional história do Dilúvio, são também um interessante recurso estético. Obviamente que também acrescentam elementos ao discurso filmico apresentado na obra em relação às percepções teológicas que construíram *a priori* ou *a posteriori*.

Outro filme que podemos citar é *Êxodo: Deuses e Reis* (Ridley Scott, 2014), que pode ser considerado um tipo de releitura da história bíblica do êxodo dos hebreus do Egito, tendo à frente o patriarca Moisés. O filme também conta com referências textuais e imagéticas

³³ Existem diversas interpretações sobre essa passagem da Bíblia, esta é uma das quais observamos certa correlação com essas personagens "fictícias" apresentadas na trama.

³⁴ Fonte: Site Aleteia. Matéria: *Os gigantes de Noé*. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2014/04/02/os-gigantes-de-noe/>. Acesso em 15 fev. de 2019.

³⁵ Fonte: Site Aleteia. Matéria: *Os gigantes de Noé*. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2014/04/02/os-gigantes-de-noe/>. Acesso em 15 fev. de 2019.

inusitadas, pois não se baseia apenas no Livro do Êxodo, mas utiliza elementos encontrados na *Torá*³⁶ e nas *Midraxes*³⁷.

Além disso, faz um interessante hibridismo de gêneros ao adicionar elementos de ação a uma conhecida história épica. Fora o fato que utilizou aproximadamente 1500 efeitos visuais. Parte deles são os chamados efeitos visuais invisíveis (que não são perceptíveis ao espectador comum) nas cenas onde há multidões, por exemplo. Diversos elementos do filme foram criados a partir de efeitos visuais, como as pragas que foram lançadas no Egito: dos gafanhotos, dos granizos e dos sapos. Esse é um filme que em termos estéticos acrescenta diversas inovações para o Campo do Filme religioso por causa da profusão de interessantes e impactantes efeitos visuais.

A produção brasileira *Os Dez Mandamentos, o filme* (Alexandre Avancini, 2016) também dialoga com as produções estrangeiras acima, pois também faz parte dessa nova "onda" de filmes religiosos com características híbridas, evidenciando assim, que a "tendência" não se reflete apenas ao mercado cinematográfico americano. Em relação às referências textuais, a obra tentou se manter próxima aos escritos do Livro do Êxodo, do Levítico, de Números e do Deuteronômios; mas, por outro lado, acrescentou diversos elementos do gênero ação em suas sequências. Além disso, utilizou de diversos recursos digitais para representar os eventos sobrenaturais da vida do patriarca Moisés.

O filme abarca cerca de 100 anos de história e, é fruto das adaptações da telenovela homônima apresentada na TV Record em 2015. Narra a história de Moisés desde seu nascimento até a infância, dando destaque aos eventos mais importantes de sua vida, como o encontro dele com Deus no Monte Sinai, a fuga dos hebreus do Egito, a abertura do Mar Morto e a revelação dos Dez Mandamentos por Deus. Apesar de ter recebido duras críticas em relação a sua qualidade cinematográfica, o filme recebeu um alto investimento em efeitos visuais, e é uma das produções brasileiras atuais mais interessantes neste quesito. Ademais é uma produção cristã voltada ao público protestante; então, também, apresenta uma perspectiva teológica singular, o que repercutiu nos comentários vindo dos telespectadores e da crítica especializada.

Ressurreição (Kevin Reynolds, 2016) é outro excelente exemplo das mudanças que podemos observar no vigente Campo do Filme Religioso. Neste caso trata-se de filme que

³⁶ *Torá* é o livro que contem as leis mosaicas ou escritos religiosos judaicos, também chamados de Pentateuco.

³⁷ O termo *Midrash* deriva etimologicamente do hebraico *mi* (quem) e *darash* (pergunta), e é um tipo de narrativa oral judaica que narra de modo atualizado e mais detalhado histórias do passado. Geralmente se divide em dois tipos: *halecá* (explicações e comentários judaicos) e *hagadá* (histórias bíblicas acrescentadas de dados extras: verdadeiros, legendários ou fantasiosos). Os midraxes ou midraxim surgiram no século I a.C. na Palestina em sua forma oral. A primeira compilação escrita dessas narrativas ocorreu em 500 d.C. com a obra *Midrash Rabbah*.

remete ao Campo, portanto não sendo explicitamente religioso, podendo até ser classificado como apenas uma ficção. Mas, não obstante, também é uma produção híbrida que acrescenta diversas nuances do gênero ação em suas sequências, tanto que é qualificada como "épico de ação" em algumas resenhas de filmes. Depois, é uma história que narra um fictício desdobramento sobre a ressurreição de Jesus Cristo, trazendo assim algumas interessantes polêmicas dogmáticas para as telas de cinema. Apesar de não ser um filme que poderíamos classificar como militante, ele ainda assim incita certas reflexões teológicas. Conta a história de Clavius (Joseph Fiennes), tribuno militar romano que, após a morte de Jesus, fica encarregado por Pilatos a encontrar o corpo supostamente furtado de Jesus, na intenção de evitar que o povo o considere o Messias e o cultue, ou pior ainda que haja uma revolta em Jerusalém. É um *remake* da obra italiana *A investigação* (Damiano Damiani, 1986).

O filme contou com um orçamento enxuto para os padrões hollywoodianos e foi criticado em relação a qualidade, principalmente, dos efeitos visuais; mas independente disso, trouxe interessantes inovações tanto narrativas quanto estéticas. Fora que dividiu opiniões sobre a sua importância "bíblica", pois apesar de ter referências evangélicas, não pode ser considerado de fato bíblico. Esse é um filme que apenas remete ao Campo do Filme Religioso se formos levar em conta as características comuns do Campo; no entanto, para o público e crítica foi recebido como bíblico, não foi considerado um épico, mas mesmo assim vigora na lista dos filmes religiosos. Portanto, é uma obra que deixa margem para diversas discussões e dialoga explicitamente com o Campo do Filme Religioso.

Já *13º Dia* lançado em 2009, outro exemplo, agora na categoria Hagiografia Fílmica, narra a história de um dos eventos marianos mais conhecidos mundialmente: a aparição de Nossa Senhora de Fátima aos três pastorinhos portugueses Lúcia dos Santos, Jacinta e Francisco Marto em 1917. A história é narrada pela voz de Lúcia e faz referências aos diversos acontecimentos históricos, como a I Guerra Mundial e as perseguições religiosas ocorridas na Primeira República Portuguesa. Foi rodado majoritariamente em preto e branco, mas insere cenas em cores e realizadas por efeitos visuais quando representa o Milagre do Sol e a Aparição da Virgem Maria. Era para ser apenas um curta-metragem inicialmente, mas os diretores Ian e Dominic Higgins resolveram o transformar em um longa de ficção. A história traz interessantes inovações estéticas devido ao uso do preto e branco intercalado com as cenas de milagres em cores, além de apresentar dois efeitos visuais digitais impactantes. Também acrescenta novas proposições teológicas aos acontecimentos sobre a aparição de Nossa Senhora em Portugal. Segundo a sinopse oficial, a proposta da obra é:

Num mundo dividido por perseguições, guerra e opressão, três crianças foram escolhidas para anunciar uma mensagem de esperança. Baseado nas memórias da irmã Lúcia e nas memórias de muitas testemunhas, “O 13.º Dia” dramatiza a incrível e verdadeira história dos três pastorinhos de Fátima, que presenciaram seis aparições da ‘Senhora do Céu’ entre Maio e Outubro de 1917, e que culminou num milagre final visto por milhares de pessoas³⁸.

As produções hagiográficas costumam ser direcionadas a um público muito mais específico do que os Filmes de Cristo ou os Épicos Bíblicos, e por isso, são mais discretas e comedidas quanto as novidades apresentadas. Mas, em função das representações das manifestações do Sagrado que elas geralmente costumam construir em suas histórias, diversos recursos de efeitos visuais são explorados nessas obras. Além de agregarem interessantes perspectivas teológicas ao tocarem em temas que até as Instituições religiosas lidam com bastante cautela.

Para finalizarmos o breve panorama desta "nova" safra de produções religiosas, citamos *Paulo, o Apóstolo de Cristo* (Andrew Hyatt, 2018) filme classificado como um drama épico, mas que apresenta algumas características de biografia, é baseado no livro *Atos dos Apóstolos* e narra a trajetória do Apóstolo Paulo em seus últimos dias de vida preso, após ser acusado por Nero de incendiar Roma, no ano de 64 a.C. Na prisão ele recebe a visita do Apóstolo Lucas e eles fazem diversas reflexões sobre os caminhos que os cristãos devem seguir, pois na época eram brutalmente perseguidos pelos romanos. Dessas conversas, Lucas recolhe materiais para a escritura do Livro dos Apóstolos. Além disso, Paulo interage com Maurício, um oficial encarregado de zelar pelo cárcere no qual ele estava preso.

O filme apresenta interessantes diálogos baseados nas epístolas paulinas que refletem uma construção teológica importante para a obra, apesar de alguns equívocos de exegese. O filme ainda apresenta alguns acontecimentos fictícios como essa relação com Maurício e acrescenta alguns elementos do gênero ação para a obra. Apesar dos poucos efeitos visuais que apresenta, é um filme interessante em termos de produção de Teologia, pois traz o pensamento de um dos mais importantes propagadores do Cristianismo no mundo, tanto que o professor Carlos Caldas do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Minas, no artigo *Paulo, o apóstolo de Cristo: um dos melhores filmes bíblicos dos últimos anos* publicado na *Revista Ultimato On Line*³⁹, observa sobre a figura de Paulo que:

³⁸ Fonte: Site Santuário de Fátima. Disponível em: <https://www.fatima.pt/pt/news/o-13-dia-esta-chegar-fatima>. Acesso em: 20 fev. de 2019.

³⁹ Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/579324-paulo-apostolo-de-cristo-um-dos-melhores-filmes-biblicos-dos-ultimos-anos>. Acesso em: 20 fev. de 2019.

Paulo tornou-se o maior e mais famoso pregador e pensador do cristianismo. Mas ao contrário do que se diz no nível do senso comum, ele não sistematizou os ensinamentos de Jesus. Em Paulo, há qualquer coisa, menos sistematização. Seu pensamento, bastante complexo e denso, é livre, quase selvagem. Há um consenso entre os biblistas, de todas as tendências, que Paulo traduz a mensagem de Jesus para leitores e ouvintes do mundo greco-romano. Há 71 anos C. S. Lewis criticou a ideia de que Paulo teria distorcido o ensino de Jesus. Fato é que Paulo, pela mencionada amplitude e profundidade de seu pensamento, nos últimos anos tem sido objeto da atenção de filósofos contemporâneos como o francês Alan Badiou, o italiano Giorgio Agamben e o esloveno Slavoj Žižek, para citar apenas alguns (CALDAS, 2018).

Assim este pequeno perfil da nova leva de filmes religiosos surgidos a partir da década de 2000 deixa evidente que ao abarcar os diversos gêneros e subgêneros que compõem o Campo do Filme Religioso, torna-se claramente observável que as inovações introduzidas nesta cinematografia não dizem respeito apenas a um determinado filão, como o dos Épicos Bíblicos (como apontado pela crítica), mas repercutiram em todo o Campo e refletem, provavelmente, o perfil do espectador hodierno dos filmes religiosos. Espectadores que seduzidos pelas *sensações estéticas* aceitam com mais empatia as licenças poéticas de diretores como Ridley Scott, Mel Gibson, Darren Aronofsky, etc.

3. CAPÍTULO 2 - A PAIXÃO DE CRISTO: INOVAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS

Neste segundo capítulo da tese apresentamos as questões referentes às harmonizações de textos comumente usadas nos filmes de temática religiosa e o quanto esse elemento é importante na construção tanto narrativa quanto estética dessas obras. Parece-nos que os filmes religiosos estão sempre dialogando com diversos elementos para se construírem apesar de contarem geralmente histórias clássicas e tão conhecidas do público. É uma cinematografia quase antropofágica que vai aproveitando os diversos elementos/ recursos que lhe são próprios desde o seu surgimento para se reconstruir em um novo filme gerado independentemente da época. Atualmente observa-se a tendência de mesclar gêneros e referências mais diversificadas, mais explícitas também, talvez para agradar um público midiático e ávido por novidades como o da atualidade. De qualquer maneira esses fenômenos de harmonizações e até certos hibridismos sempre estiveram presentes no cinema religioso, caracterizando-o até.

Além disso nesta segunda parte da pesquisa esmiuçamos as características dos Filmes de Cristo, gênero ou subgênero no qual *A Paixão de Cristo* está inserida.

3.1 Harmonizações e hibridismos

Jesus Cristo é provavelmente uma das figuras históricas e religiosas mais conhecidas, comentadas e retratadas na sociedade ocidental e, em alguns casos, inclusive nos países orientais que necessariamente não partilham das crenças judaico-cristãs. São cerca de dois mil anos de produção de textos, pinturas, esculturas, músicas, peças de teatro, etc. sobre a vida e as realizações deste que distintamente se caracteriza por sua dupla natureza divina e humana.

Desde o surgimento do cinema há aproximadamente cem anos, Jesus é também uma personagem de destaque nas telas e, por vezes, em produções polêmicas e de grande repercussão na mídia. O filme *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004) é uma dessas obras cinematográficas polêmicas devido as discussões acaloradas que suscitou principalmente por causa da violência exposta em algumas cenas e pela questão do antissemitismo.

A Paixão de Cristo retratou apenas as doze últimas horas da vida de Jesus, mas levantou inúmeras questões teológicas importantes, suscitou testemunhos de fé e de conversão, apresentou inovações estéticas e narrativas interessantes e repercutiu não só na imprensa, mas em termos de bilheteria e exibição ao redor do mundo.

Nos Estados Unidos, o filme em apenas cinco dias de seu lançamento já havia faturado 125, 2 milhões de dólares, superando o recorde do filme *O Senhor dos Anéis - O Retorno do Rei* (Peter Jackson, 2003) no ano anterior. Na época de seu lançamento algumas igrejas americanas inclusive reservaram salas para que seus fiéis pudessem ver o filme logo que ele estreasse, e alguns desses encontros contaram com sessões de perguntas e respostas sobre o filme e momentos de oração.

Além disso, o livro *The Passion: Photography from the movie "The Passion of Christ"* (Mel Gibson & Ken Duncan, 2004) de fotografias do filme e com prefácio escrito por Mel Gibson que foi editado para acompanhar o filme vendeu 150 mil cópias nas primeiras horas de exibição do filme. Nele, Mel Gibson, afirma que: "este é um filme sobre o amor, a esperança, a fé e o perdão. Ele [Jesus] morreu por toda a humanidade, sofreu por todos nós. É hora de voltarmos para a mensagem básica. O mundo ficou maluco. Todos nós poderíamos usar um pouco mais do amor, da fé, da esperança e do perdão"⁴⁰ (p. 4). Alguns livros religiosos também tiveram suas vendas aumentadas por estarem associados ao filme, como, por exemplo, a obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* de Anna Catharina Emmerich (publicado originalmente em 1833)⁴¹.

Em função das polêmicas que o filme despertou por causa das cenas violentas e das acusações de antissemitismo, esse fato, possivelmente, contribuiu para parte de seu sucesso, pois muitos ficaram obviamente curiosos sobre o novo Filme de Cristo. Todo lançamento de um novo filme sobre a vida de Jesus já pressupõe alguma polêmica de antemão e, obviamente, que as produtoras utilizam desse fenômeno como estratégia de marketing. Geralmente já criando espaços de divulgação do filme bem antes de seu lançamento em sites na Internet ou através de propagandas nas diversas plataformas de mídia.

Outra estratégia utilizada é disponibilizar o elenco, principalmente os atores principais, para dar entrevistas na imprensa, nas quais, eles falam sobre o novo papel que acabaram de realizar, as experiências que tiveram no *set* de filmagens, suas impressões sobre o filme, a mensagem que o filme quer passar, etc.

Outro fenômeno que pode ter impulsionado o sucesso do filme foram os testemunhos de conversão e de fé vindos dos membros do elenco e da produção, que obviamente, repercutiram como uma propaganda positiva e minimizaram as críticas em relação a violência

⁴⁰ Tradução nossa de: "This is a movie about love, hope, faith, and forgiveness. He [Jesus] died for all mankind, suffered for all of us. It's time to get back to that basic message. The world has gone nuts. We could all use a little more love, faith, hope, and forgiveness".

⁴¹ Fonte: Site BBC Brasil.com - *Paixão de Cristo bate recorde de O retorno do rei* - Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2004/03/040303_paixaofil.shtml. Acesso em 10 jun. 2019.

do filme ou ao antissemitismo. Além disso, provavelmente, ajudaram a reforçar a opinião dos diversos setores religiosos que recomendavam o filme aos seus fiéis.

Os testemunhos de maior impacto nesse sentido, foram os do ator Jim Caviezel que interpretou Jesus. Em diversos meios de comunicação ele forneceu impressionantes relatos sobre as suas experiências durante as filmagens, e muitos desses relatos foram reproduzidos depois, na tentativa de confirmar a aura de sagrada da obra.

Em uma entrevista, em forma de ministração, realizada na Igreja de Cristo de San Diego, nos Estados Unidos, o ator Jim Caviezel, por exemplo, relatou não só as dificuldades físicas relativas a suportar interpretar uma personagem tão densa como Jesus; mas, também, indicou quais foram os pensamentos e os sentimentos que experimentou durante as filmagens.

Revelou, neste testemunho, dentre outras coisas, que desejava fazer *A Paixão de Cristo* da forma mais verdadeira possível, tanto que afirmou: "eu queria fazer a verdadeira Paixão, que tem amor, mas tem aquela forma real de sofrimento também", "(...) nós queríamos ser os mais reais possíveis, exatamente mostrando luz como dor. O ator ainda disse: "eu então me tornei Jesus, e era uma grande expectativa para mim falar como ele, e pensar no que as pessoas experimentariam me vendo como ele"⁴².

Esse tipo de testemunho, acaba contribuindo com as questões, que citamos na introdução e no primeiro capítulo desta tese, referentes à experiência religiosa na relação cinema e religião; também com as questões relativas à formação de uma identidade religiosa reforçadas pelo cinema; ou ainda às possibilidades de incremento da fé dos espectadores geradas pelos filmes; dentre outras decorrências do diálogo entre cinema e religião.

Ou ainda, relaciona-se, ao que o pesquisador Vadico (2015) denomina como "o processo de sacralização do filme". Segundo este autor esse fenômeno ocorre quando há um "comportamento devocional relativo à sua produção e visionamento" (p. 220). Para ele: "o fato de que tornar um filme sagrado não pareça algo possível, não impede que os produtores nele envolvidos se esforcem por torná-lo sacral" (p. 220-221). Não obstante, ainda segundo Vadico, não são todos os filmes religiosos que acabam passando por esse processo, mas esse fenômeno reflete comportamentos tradicionais antigos relacionados às artes sacras em geral. No cinema pode aparecer principalmente relacionado ao comportamento dos atores. Assim, Vadico observa que: "deseja-se, de alguma forma, que os atos ritualísticos, as intenções relativas ao sagrado, transpareçam no efetivo resultado do objeto midiático final (p. 228)".

⁴² Transcrições traduzidas de trechos da entrevista do ator Jim Caviezel publicada em vídeo na plataforma YouTube. Disponível em: <http://www.youtube.com>. Acesso em: 13 set. de 2018.

Pietro Sarubbi, ator que interpretou a personagem Barrabás em *A Paixão de Cristo*, também relatou experiências parecidas com as do ator Caviezel, principalmente em relação a fé despertada nele após ter realizado o filme. Assim, afirmando em diversas entrevistas que acabou se convertendo ao Cristianismo devido ao impacto que o olhar do ator que interpretou Jesus causou nele, e por ter sentido a misericórdia de Cristo ao representar Barrabás⁴³. O resultado desta experiência de Sarubbi culminou com a publicação, em 2011, do livro *Da Barabba a Gesù: Convertito da uno sguardo (De Barrabás a Jesus: convertido por um olhar)*.

Portanto, outra questão interessante sobre esses tipos de testemunhos diz respeito a produção de Teologia que ocorre a partir da repercussão do filme; no caso, a partir das percepções sobre Jesus que se formaram depois do lançamento da obra. Aqui caberia o conceito de Teologia proposto por Clive Marsh (2007) que aponta que ao falarmos sobre Deus já estamos fazendo Teologia.

Assim, com um investimento de apenas 30 milhões de dólares⁴⁴, o filme acabou faturando mais de 600 milhões mundialmente, superando a expectativa inclusive do próprio diretor Mel Gibson. Foi uma produção independente financiada por ele, através de sua produtora, a *Icon Productions*, pois os grandes estúdios não se interessaram pelo projeto. Nos Estados Unidos, surpreendentemente, foi a quarta maior bilheteria do ano de 2004⁴⁵, faturando 370,3 milhões, ficando curiosamente apenas abaixo de filmes voltados ao público infantojuvenil, como da animação - *Shrek 2* (Andrew Adanson) (896, 5 milhões), do filme do gênero fantasia *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (Alfonso Cuarón) (798,7 milhões) e do filme do gênero ação *Homem-Aranha 2* (Sam Raimi) (784 milhões).

No Brasil, após as três primeiras semanas de seu lançamento, já era o filme mais assistido do período. Durante a Sexta-feira Santa foi visto por mais de 300 mil espectadores nas 425 salas de exibição espalhadas pelo país⁴⁶. O público alcançado no Brasil chegou ao total de 6.883.895 espectadores. Foi o primeiro filme de Cristo do século XXI e um dos filmes religiosos mais bem sucedidos de todos os tempos. Até o ano de 2018 vigorava como a maior bilheteria do "gênero religioso".

⁴³ Conforme matéria publicada no site <http://www.aleteia.com.br>. Acesso: 13 set. de 2018.

⁴⁴ Além do custo do filme, foram gastos mais 15 milhões em propaganda e divulgação. Foi realizada uma peça publicitária para TV e diversas ações de divulgação na Internet.

⁴⁵ Fonte: Site Omelete - *Os 15 maiores filmes de 2004* - Disponível em: <https://www.omelete.com.br/homem-aranha-2/os-15-maiores-filmes-de-2004>. Acesso em: 03 fev. 2019.

⁴⁶ Fonte: Site Folha de Londrina - *A Paixão de Cristo é o filme mais visto do ano* - Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/recordes---a-paixao-de-cristo-e-o-filme-mais-visto-do-ano-485825.html>. Acesso em: 12 mar. de 2019.

Interessante que foi lançado em uma época de preeminência dos filmes de ação repletos de efeitos visuais sofisticados e bem distante das duas grandes épocas de ouro dos grandes épicos hollywoodianos (décadas de 20/30 e 50/60), mas mesmo assim atraiu uma recepção inesperada para aquele momento. *A priori* não existia um nicho de mercado para esse tipo de produção religiosa em Hollywood. Além do mais, os filmes religiosos no início da década de 2000 concentravam sua produção espalhada ao redor do mundo, principalmente com produções na Itália, mas mantendo a característica de filmes mais sóbrios, menos elaborados esteticamente e imagetivamente distantes da fase de maior popularidade do filão religioso com suas caras e luxuosas produções da época de ouro dos grandes épicos dos anos 50/60. *A Paixão de Cristo*, assim, quebra alguns paradigmas da produção dos filmes religiosos de então e retoma o tema em Hollywood.

Portanto, torna-se uma importante produção do gênero Filmes de Cristo⁴⁷ (*Jesus Film*⁴⁸) e, a nosso ver, um divisor de águas para as novas produções do Campo do Filme Religioso que apareceriam posteriormente, vinculadas a ideia de que a espiritualidade pode ser o meio para aprendermos a resolver os problemas que enfrentamos no dia a dia. E, especialmente, em relação às inovações estéticas e narrativas, como pontapé inicial para a abertura para os hibridismos de gêneros e a utilização de efeitos visuais mais impactantes e sofisticados.

Após o lançamento e do sucesso do filme *A Paixão de Cristo*, o Campo do Filme Religioso, principalmente dos filmes produzidos em Hollywood, experimentará o que a imprensa convencionou chamar como "A Volta dos Grandes Épicos Hollywoodianos"⁴⁹ (como já comentamos na introdução desta tese), quando, entre outros fatores, se observa uma tendência a incorporar as novas tecnologias proporcionadas pelos efeitos visuais digitais no intuito estético de proporcionar mais verossimilhança às cenas e atrair a atenção do espectador, e a incorporação de elementos que remetem a outros gêneros.

Além disso, provavelmente para atrair os fãs de filmes de ação, aventura, fantasia, etc., gêneros tão em voga nesta época, mas que já apresentavam sinais de estarem "datados",

⁴⁷ O termo Filmes de Cristo foi cunhado pelo pesquisador Vadico (2005), como uma opção para a tradução do termo *Jesus Film*, pois estamos mais familiarizados com o substantivo Cristo, que significa ungido, consagrado, redentor, etc. Etimologicamente a palavra Cristo deriva do latim *Christu*, que é derivado do grego *Kristós* e liga-se ao termo hebraico *Mashiach* que significa Messias.

⁴⁸ Segundo Vadico (2005, vol. I, p. 22), *Jesus Film* é o termo genérico para "uma infinidade de produções que trazem como tema principal a vida de Cristo, ou que trazem referências à sua vida".

⁴⁹ Citamos como exemplos as seguintes matérias publicadas em sites da Internet: "Heróis bíblicos protagonizam nova safra cinematográfica" (Site Correio Popular); "Hollywood investe em produções bíblicas" (Site Assembleia de Deus); "O cinema e a Bíblia: de Noé a Golias, filmes religiosos tomam conta de Hollywood" (Site Último Segundo) e "Êxodo: Deus e Reis: tentativa de resgate aos épicos bíblicos" (Site SRZD).

principalmente com relação a figura do herói. Assim, o hibridismo de gêneros passou a caracterizar parte dos filmes religiosos hollywoodianos a partir da década de 2000, trazendo interessantes mudanças na percepção de criação para os filmes desta temática.

É a partir daí que surgem produções que classificamos como *híbridas*, assim como *A Paixão de Cristo* que incorpora elementos dos gêneros horror e ação, teremos filmes como *Noé* (Ridley Scott, 2014), que mescla o "gênero religioso" com o gênero fantasia. Fora as produções que apenas remetem ao Campo do Filme Religioso, mas que utilizam do conceito "a espiritualidade como meio para ajudar a resolver as questões da vida", iniciando a era dos chamados *Gospels Films*, como, por exemplo, *Quarto de Guerra* (Alex Kendrick, 2015), e os considerados filmes espirituais/ espiritualistas, como *A Cabana* (Stuart Hazeldine, 2017).

E, ainda, observamos um crescente interesse por filmes que retratam o que entendemos como "histórias apócrifas", com *Maria Madalena* (Garth Davis, 2018) ou como "biografias evangélicas" com *Paulo, o Apóstolo de Cristo* (Andrew Hyatt, 2018). Um outro exemplo de mudança dos paradigmas das produções associadas ao Campo do Filme Religioso ou que fazem alusão a esse "gênero", é o filme *Ressurreição* (Kevin Reynolds, 2016) que cria uma história paralela fictícia sobre o que teria acontecido após a ressurreição de Jesus Cristo.

Uma questão importante aqui é que esses filmes que remetem ao Campo do Filme Religioso não somente são considerados como pertencentes a este Campo ou até rotulados como filmes religiosos por leigos em geral, e até por alguns estudiosos do assunto; mas, também há o fato que eles acabam dialogando com os tradicionais filmes de temática religiosa, assim, influenciando na produção de novos filmes. De fato, há uma linha tênue entre o que pode ser considerado ou não como um produto religioso hoje em dia. E nos parece que os espectadores acabam tendo um poder de decisão neste sentido, pois eles, ao absorverem certas histórias como religiosas, dão o veredito final.

Um exemplo interessante deste fenômeno são os *Gospels Films* que para o público protestante são aceitos e divulgados como filmes religiosos. São inclusive recomendados por diversos pastores como filmes importantes para a compreensão e estudo da espiritualidade. Interessante que esses filmes não narram histórias bíblicas, mas são entendidos como se fossem equivalentes a um Filme de Cristo, por exemplo, no sentido que para seus espectadores eles trazem a Palavra de Deus, devido às alusões feitas com certas passagens bíblicas mesmo que implicitamente.

De fato, as inovações na área dos filmes de assuntos religiosos expandiram de tal maneira a partir da década de 2000, que em 2016 foi lançado o primeiro filme de realidade virtual em 360° sobre a vida de Jesus para ser assistido através de *smartphones*. *Jesus VR The*

Story of Christ (Dave Hansen), da produtora canadense Autumn Productions, filmado na região de Matera na Itália, com produção de Enzo Siste que também trabalhou em *A Paixão de Cristo*, foi captado utilizando entre seis a oito câmeras em cada sequência para dar a impressão de interatividade.

Nele há uma sequência sobre o Sermão da Montanha que dura catorze minutos que minuciosamente foi realizada para que nada tivesse de ser refeito, pois nesse tipo de tecnologia qualquer coisa que saia errada, acarreta na necessidade que o conjunto todo seja refeito. O filme é vendido atualmente em um *box* que contém um par de óculos de realidade virtual e uma senha para se baixar o filme pelas lojas virtuais de aplicativos para iPhone e Android.

A ideia do filme, segundo seus produtores, é a de que ele seja um tipo de viagem no tempo na qual o espectador possa não apenas ver Jesus, mas estar dentro das cenas, como se participasse delas de fato. Além disso, foi escolhida a história de Jesus, pois ele é uma das personalidades que mais despertam o desejo das pessoas em o ter simplesmente conhecido ou ter convivido com ele. Segundo o diretor, em depoimento na aba *Autumn VR* do site da produtora⁵⁰, o filme foi:

Projetado para trazer o espectador mais perto de Cristo do que nunca, esta tecnologia transporta os espectadores de volta no tempo para testemunhar a vida de Cristo. Com vídeos em 360°, o espectador está no centro do filme e escolhe a direção a ser visualizada, tornando-se uma experiência verdadeiramente imersiva e que logo não será esquecida. Uma maneira nova e importante de se aproximar de Cristo (HANSEN, s/d).⁵¹

O que reiteramos, portanto, é que a partir dessa nova safra de filmes de assunto religioso ou vinculados a esse tema, há uma maior abertura para expandir as tradicionais histórias religiosas contadas pelo cinema, na qual o roteiro já não precisa ser no mínimo aparentemente fiel ao que se conhece ou se conta sobre essas histórias. Há, portanto, um novo mercado e público para esses filmes, mais aberto a todo tipo de hibridismos (de gênero, estético, de harmonização de textos, etc.), e totalmente permissivo a qualquer tipo de ficção ou fantasia.

⁵⁰ Site: jesusvr.net.

⁵¹ Tradução nossa de: " Designed to bring the viewer closer to Christ than ever before, this technology transport viewers back in time to witness the life of Christ just hand. With 360° videos, the viewer is at the center of the film and chooses with direction to look, making it a truly immersive experience and one that won't soon be forgotten. A new and important way to get closer to Christ".

Por mais que as histórias religiosas sejam conhecidas por esse público e eles com certeza reconhecem que o que está sendo representado é calcado no fictício⁵², e nem ao menos fruto da Tradição, o que provavelmente os atrai é a certeza de que verão novidades e filmes mais "modernos" e menos monótonos, pois agora até o filme religioso pode apresentar elementos de ação, de fantasia, de aventura, etc., e também apresentar efeitos visuais mais sofisticados e atraentes.

De fato, diversos diálogos surgem a partir da introdução dessas novas características (estéticas, narrativas, de hibridismo de gêneros, etc.) agregadas ao Campo do Filme Religioso, como, por exemplo: a possibilidade de novas perspectivas de exegese bíblica; os direcionamentos que levam a um novo mercado cinematográfico; as novas posturas observadas nos espectadores e o que isso pode modificar na percepção de fé deles; o quanto as mudanças sociais e culturais contribuíram para a nova percepção do espectador e, conseqüentemente, para a abertura de novas perspectivas de criação para os filmes, oriundas provavelmente da secularização cada vez maior da sociedade que se pauta por ideias e comportamentos cada vez mais liberais, principalmente em relação a moral e aos costumes.

No caso específico dos Filmes de Cristo, apesar dessa tendência⁵³ observada no Campo do Filme Religioso em geral de incorporar as novidades em voga na indústria cinematográfica (uso de efeitos visuais cada vez mais sofisticados; preferência pelos gêneros ação, fantasia, aventura, entres outros; cinema 3D, realidade virtual, etc.), ainda persiste uma certa preocupação em retratar a vida de Jesus de modo que não hajam polêmicas quanto a fidelidade sobre quem ele é, foi ou representa, até porque neste caso, existe uma vigilância dos religiosos e fiéis que podem se sentir ofendidos com algum tipo de "exagero".

De fato, a perspectiva que o cinema apresenta em geral sobre a história de vida de Jesus, mesmo que sempre existam harmonizações de textos como fontes para os roteiros (evangélicos ou outros), advém grande parte pelo que foi propagado pelo Cristianismo ao redor do mundo e está descrito principalmente nos Evangelhos canônicos. Até porque, como observado por Babington e Evans (1993, p. 99), no cinema: " para melhor reforço da narrativa de Cristo em Hollywood é requisito, pelo menos formalmente, se aceitar a divindade de

⁵² Ao nos referirmos ao que seria fictício no caso dos filmes religiosos, estamos nos fundamentando na noção de fictício para o Campo do Filme Religioso e, em especial, para os Filmes de Cristo proposta por Vadico (2005, vol. II, p. 293) na qual ele observa que: "fictício, em cinema, tudo é, no entanto tendo em vista um procedimento metodológico chamo de o 'fictício' aqueles fatos e cenas que não encontram paralelo nos textos evangélicos".

⁵³ Segundo Vadico (2015, p. 130), os filmes religiosos em geral e, principalmente, os Filmes de Cristo, desde o primeiro cinema são locais para o lançamento de inovações tecnológicas, ou essas inovações são rapidamente incorporadas. O autor cita como exemplos as imediatas apropriações de novidades como a colorização à mão, o Technicolor, o cinema sonoro e o Cinemascope.

Cristo"⁵⁴. Obviamente que isso se desenvolveu de uma maneira bem variável ao longo da história dos Filmes de Cristo.

Mas, essa "percepção cristã" prevalece até hoje, tanto que Babington e Evans (1993, p. 99), também observam que os Filmes de Cristo precisam significar muitas coisas ao mesmo tempo para diferentes públicos: "crença literal para o crente, uma metáfora da aspiração humana para o incrédulo". Ademais, todo filme sobre a vida de Jesus defende alguma forma de Teologia e esta pode ser tanto aquelas vinculadas às crenças cristãs, como o Catolicismo ou Protestantismo, ou até mesmo, aos preceitos agnósticos (VADICO, 2015).

Para os cristãos⁵⁵ de um modo geral, Jesus Cristo é o Filho Unigênito de Deus, ou seja, procede de Deus e tem a mesma natureza que Ele. Sendo a segunda pessoa da Trindade, é aquele que além de possuir - personificou e encarnou a divindade aqui na Terra. É o Deus Verdadeiro, o Redentor, o Cordeiro de Deus, o Salvador, o Bom Pastor, o Filho do Homem, entre outros títulos. Em Colossenses 1,15, por exemplo, é descrito como: *"Ele é a imagem de Deus invisível, o primogênito de toda criação"*, e em Hebreus 1,3, como o *"Esplendor da glória (de Deus) e imagem do seu ser, sustenta o universo com o poder da sua palavra. Depois de ter realizado a purificação dos pecados, está sentado à direita da Majestade no mais alto dos céus"*.

Assim, ele é aquele que veio pregar a Boa Nova (O Evangelho) e através da misericórdia divina e de seu próprio sacrifício pessoal oferecer a salvação aos homens. Considerado como o conciliador da Nova Aliança entre Deus e a humanidade é, visto, portanto, como o Messias profetizado no Antigo Testamento⁵⁶. É principalmente no livro do profeta Isaías (Is 7,14; 53) (além do livro do Gênesis, de outros profetas como Malaquias,

⁵⁴ Tradução nossa de: "For the greatest constraint of the Hollywood Christ narrative it is requirement at least formally to accept Christ's divinity".

⁵⁵ O Cristianismo é uma crença monoteísta centrada na figura de Jesus Cristo considerado o Filho de Deus e o Deus encarnado. Sendo aquele que ressuscitou dentre os mortos e venceu a morte e o pecado. Hodiernamente é a maior crença do mundo abrangendo 30% da população mundial com mais de 2 bilhões de adeptos espalhados por todos os continentes. Seus principais dogmas são: a fé trinitária (crença na essência trina de Deus: Ele é Pai, Filho e Espírito Santo); a crença na existência do pecado original, sendo Jesus, o Messias, o Salvador, aquele que veio ao mundo para redimir os homens de seus pecados e defende a ideia de que Jesus veio ao mundo para pregar a Boa Nova (Evangelho) e anunciar o Reino dos Céus. Está dividido entre Catolicismo Apostólico Romano, Catolicismo Ortodoxo e Protestantismo (Luteranismo, Calvinismo, Anglicanismo, Evangelicalismo, Pentecostalismo, Neopentecostalismo). Existem diferenças doutrinárias e dogmáticas entre as diversas denominações cristãs, como por exemplo entre os católicos apostólicos romanos e os protestantes. Os protestantes diferentemente dos católicos acreditam na Sola Fide (doutrina da justificação da fé ou crença na redenção humana como uma resposta dada apenas pela fé). Apesar das diferenças de perspectivas teológicas todos os cristãos têm em comum a cristologia, ou seja, a defesa da centralidade de Jesus como razão principal da fé que deve ser seguida e praticada. Assim, esse retrato que apresentamos no texto da visão que se tem da pessoa de Jesus pelos cristãos em geral acaba sendo aquele que o Cinema costuma apresentar de modo mais generalizado.

⁵⁶ No Antigo Testamentos são anunciadas mais de 300 profecias referentes ao Messias, entre elas: ele será descendente da tribo de Judá (Gen 49,10); ele nascerá em Belém (Mq 5,1); ele nascerá de uma virgem (Is 5,1); haverá matança de crianças em Belém (Jr 31,15); a família do Messias fugirá para o Egito (Os 11,1); o Messias pregará na Galileia (Is 8, 23); ele será desprezado pelos judeus (Is 53,3); ele será vendido por 30 moedas (Zc 11,12); quando julgado manterá silêncio (Is 53,12); seu lado será transpassado (Zc 12,10), etc.

Daniel e Jeremias e nos Salmos), que encontramos as mais conhecidas profecias sobre a vinda do Messias que nasceria de uma virgem e realizaria uma grande obra redentora na terra, como, por exemplo: *"Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará à luz um filho, e o chamará 'Deus Conosco'."* (Is 7,14). Já em Jeremias, é dito, entre outros sinais: *"Eis a aliança que, então, farei com a casa de Israel – oráculo do Senhor: Eu lhe incutirei a minha Lei; eu a gravarei em seu coração. Serei o seu Deus e Israel será o meu povo"* (Jr 31,33).

Do mesmo modo que para o Cristianismo, Jesus é o centro de toda a crença, assim também é a figura dele, enquanto o centro da narrativa dos Filmes de Cristo. Ou seja, é preciso destacar a cristocentralidade dos filmes sobre Jesus. Assim como a Cristologia enquanto disciplina teológica engloba os aspectos referentes “ao Jesus histórico e querigmático e ao dogma cristológico⁵⁷”, ou ainda “a Palavra de Deus, a tradição e o Magistério da Igreja”, os filmes de Cristo também podem partir dessas matérias para sua base de construção narrativa e estética. Essas perspectivas são diferentes obviamente dependendo de suas origens de observação, ou seja, se partem da visão do fiel, do historiador ou do teólogo e também de qual denominação cristã se origina. Os filmes sobre Jesus acabam sempre retratando um pouco de cada ponto de vista pelo qual se fundamenta a Cristologia no geral. No caso específico de *A Paixão de Cristo* mesmo sendo um filme realizado por um diretor cristão- católico observa-se, como iremos demonstrar ao longo desta tese, que há a congruência de todas essas visões cristológicas (da personalidade, da história, da doutrina de Cristo, dos elementos da tradição, das Escrituras, etc.) em sua obra.

Além do mais como observa Vadico (2016) ao se referir as questões referentes a imagem de Jesus no Cinema, também precisamos levar em consideração que:

Há um fenômeno bastante interessante que ocorre nos filmes de Cristo. Como a história é conhecida e é basicamente a mesma, em geral os produtores e/ ou diretores conhecem as produções realizadas até o momento em que decidem fazer as suas próprias. Isso faz com que haja um diálogo entre esses diversos filmes, onde ou ocorrem referências ou a experiência dos antecessores é aproveitada (VADICO, 2016, p. 10).

⁵⁷ Querigma deriva da palavra latina *quérrix* e significa no contexto da teologia cristã: o equivalente ao primeiro anúncio das verdades da fé cristã.

3.2 Os Filmes de Cristo

Apesar de encontrarmos o termo filme religioso em diversos meios de comunicação e também ele ser de uso corrente pelo público em geral, existe um grande desconhecimento sobre o que de fato qualifica e quais são as diferenças entre os diversos filmes que são geralmente rotulados dessa maneira.

Já comentamos na introdução desta tese sobre o conceito de Campo do Filme Religioso e os gêneros e subgêneros que o abrangem. Mesmo sendo uma área cinematográfica estudada por um número expressivo de pesquisadores na atualidade ainda há o desconhecimento por parte inclusive dos estudiosos do assunto de que se trata de uma cinematografia complexa em termos de especificidades e características que definem cada componente deste Campo. Assim, até em termos cinematográficos, esses filmes muitas vezes estão classificados entre o que convencionalmente costumou-se denominar como "filmes bíblicos" ou do "gênero religioso" (VADICO, 2018).

Em se tratando dos Filmes de Cristo particularmente, eles são um gênero em si (VADICO, 2015) e, como comprovado pelos trabalhos do pesquisador Vadico (2005, 2009, 2015), são provavelmente o gênero que alicerça e fundamenta todos os outros gêneros e subgêneros do Campo do Filme Religioso (épicos bíblicos hollywoodianos, hagiografia fílmica, documentários, etc.). A falta de conhecimento sobre essa intrinsecabilidade acerca dos Filmes de Cristo é uma questão importante, portanto, pois não podemos simplesmente jogar este gênero específico no "bolo" formado pelo que se convencionou chamar de gênero ou subgênero religioso.

Assim, para Vadico (2015, p. 172), os Filmes de Cristo não podem ser classificados como um subgênero, como alguns autores, como, por exemplo, Babington e Evans (1993) fazem; no entanto, devem ser pensados e analisados enquanto um gênero específico, que guarda características que repercutem em diversas camadas sociais, pois é "provavelmente o gênero a partir do qual o campo do filme religioso se desdobra em diversos gêneros, subgêneros e outros produtos".

Além do mais, como complementa o autor, dado o fato que estamos imersos "numa sociedade de imensa maioria cristã, os filmes que contêm a estória de vida de Jesus Cristo são, sobretudo, a prima-dona do conjunto dos diversos produtos midiáticos de assunto religioso (VADICO, 2015, p. 171)".

Filmes como *A Paixão de Cristo* e tantos outros conhecidos, como, por exemplo, os mais citados pelos pesquisadores: *Paixão de Lear* (Lear, 1896); *Paixão dos Lumière*

(Lumières, 1897); *Paixão de Horitz* (1897); *Paixão de Oberammegau*; *Paixão da Pathé* (Zecca, 1903); *Paixão de Gaumont* (Alice Guy, 1904); *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912); *The King of Kings* (Cecil B. de Mille, 1927); *Golgotha* (Julien Duvivier, 1935); *The Living Christ* (Cathedral, 1953); *I Beheld his Glory* (Cathedral, 1953); *Day of Triumph* (Cathedral, 1954); *King of Kings* (Nicholas Reys, 1961); *Il Vangelo Secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964); *The Greatest History Ever Told* (George Stevens, 1965); *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973); *Godspell* (David Greene, 1973); *Jesus of Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977); *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988)⁵⁸; etc. possuem características peculiares que não são observadas nos outros produtos de temática religiosa.

Dentre as quais citamos as que foram levantadas e discutidas por Vadico (2015, p. 125): primeiramente, esses filmes apresentam uma história própria; ademais, retêm especificidades de produção, apresentam problemas próprios a serem resolvidos, dialogam constantemente com os diversos setores religiosos da sociedade e, por isso, estreitam relações complexas com esses grupos, também estão em constante diálogo com os espectadores independente de suas crenças, e, por fim, apresentam uma bibliografia específica importante, na qual renomados especialistas discutem suas características, seu alcance junto ao público, as questões relacionadas com a Teologia, e tanto outros temas que envolvem os filmes sobre a vida de Jesus.

Dentre esses estudiosos dos Filmes de Cristo, figuram nomes como Barnes Tatum, Roy Kinnard e Tim Davis, Lloyd Baught, Isaac Stern, William Telford, etc. Importantes obras de referência para o estudo dos Filmes de Cristo aparecem nos seguintes trabalhos: *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema* (Babington & Evans, 1993); *Imagine the Divine. Jesus and Christ-figures in Film* (Baugh, 2000); *Divine Images: A History of Jesus on the Screen* (Kinnard & Davis, 1992); *Salvior on the Silver Screen* (Stern, 1999); *Jesus at the Movies. Guide to the First Hundred Years* (Tatum, 1997); *A Imagem do Ícone - Cristologia Através do Cinema* (Vadico, 2015), dentre tantos outros livros e artigos que hoje em dia encontramos publicados por professores e pesquisadores sobre a relação cinema, religião e sociedade.

Não caberia aqui traçarmos um mapeamento completo de tudo que envolve o gênero Filmes de Cristo, mas embasado nas obras *O Campo do Filme Religioso. Cinema, Religião e Sociedade* (Vadico, 2015), *Filmes de Cristo. 8 Aproximações* (Vadico, 2009) e *Cinema e*

⁵⁸ Esta lista foi retirada do livro *O Campo do Filme Religioso: Cinema, Religião e Sociedade* (2015, p. 126).

Religião. Perguntas & Respostas (Vadico, 2016) e *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema* (Babington & Evans, 1993) apresentaremos um apanhado geral dos pormenores que nos interessam para ficar claro a delimitação de *A Paixão de Cristo* dentro deste gênero, até porque nosso trabalho está mais voltado para as questões que envolvem as inovações narrativas e estéticas nesta obra.

Sobre as fontes que são usadas para se compor a história de Jesus nos Filmes de Cristo, é importante frisar que os Evangelhos não são necessariamente a fonte principal de onde surgem as inspirações para os roteiros dos Filmes de Cristo. Como se tratam geralmente de referências, são utilizados de maneira fragmentada, visando a complementação entre suas partes - faltantes, discordantes ou diferentes. Além disso, sabemos que há o uso de diversas outras fontes, desde literatura e elementos da Tradição, até descobertas arqueológicas. Dentre as referências oriundas da Tradição, as mais importantes são a Via Crucis e o Devocionário do Rosário (VADICO, 2015).

Sobre o uso dessas diversas fontes e referências, temos alguns exemplos interessantes de filmes tanto antigos quanto de obras mais recentes. O primeiro deles, é *Rei dos Reis* (Nicholas Ray, 1961) que utilizou uma fonte arqueológica, baseando seu roteiro nos escritos dos *Manuscritos do Mar Morto. A Maior História de Todos os Tempos (The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965), por outro lado, foi inteiramente fundamentada nos Evangelhos. O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo Matteo, Pier Paolo Pasolini, 1964) é outra obra que também tentou fixar-se apenas nos Evangelhos, no caso, o Evangelho de Mateus. *A Última Tentação de Cristo (The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988), já foi um caso de adaptação literária, valendo-se da obra *O Cristo Recrucificado* (Nikos Kazantzakis, 1971) para compor sua história sobre Jesus (VADICO, 2015).

Os musicais, são outros exemplos de como as fontes podem variar de uma maneira complexa, pois como atesta Vadico (2005), nos casos de *Jesus Cristo Superstar (Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973) e *Godspell* (David Greene, 1973) não é nem possível associar estes filmes aos Evangelhos. De fato, parece-nos que eles são tão fictícios e tão cheios de referências dispersas, que mais parecem uma colagem de ideias. Se a inspiração nesses filmes foi a vida de Jesus muitas coisas ficaram apenas na sugestão e foram deixadas para o imaginário dos espectadores as criarem.

No caso de *A Paixão de Cristo*, temos um evidente caso de harmonização de textos utilizada de forma bem explícita, deixando evidente que o Evangelho de João é apenas uma das fontes (e não a principal como alegada pelo diretor do filme), pois há elementos também

dos Evangelhos Sinópticos. Além de inúmeras referências oriundas da obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, para não citar também os detalhes que só se encontram descritos pela Tradição e os vários expedientes narrativos fictícios.

Sobre esse conteúdo que pode ser considerado fictício que o filme narra de modo bem explícito, temos exemplos bem interessantes, como a cena em que Jesus pisa na cabeça da serpente. Apesar de ser inspirado no que é narrado em Gênesis 3,15, onde é dito: "*Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar*" e em Romanos 16,20: "*o Deus da paz em breve não tardará a esmagar Satanás debaixo de vossos pés (...)*" encontra de fato um paralelo no livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (Emmerich, 2004) que é uma referência bem explícita no filme. No entanto, como essa cena é uma novidade para um filme sobre a vida de Jesus e não está na história que tradicionalmente se conta sobre ele, podemos *a priori* considerar este fato como um elemento fictício acrescentado, embora com interessante significado teológico.

Dentre os diversos exemplos de cenas que podem ser também consideradas fictícias no filme, há vários casos de episódios que aparecem narrados na obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (2004) da mística Anna Catharina Emmerich, como, por exemplo, Jesus ter sido jogado da ponte pelos soldados, que foi descrito pela autora do seguinte modo:

Vi o nosso Senhor cair duas vezes antes de chegar à ponte, e essas quedas foram causadas inteiramente pela maneira bárbara em que os soldados o arrastaram; mas quando estavam na metade da ponte, deram vazão às suas inclinações brutais e atingiram Jesus com tanta violência que o lançaram da ponte para a água (EMMERICH, 2004, p. 71).

Portanto, essa relação do que é fictício em *A Paixão de Cristo* é um ponto importante a ser discutido, e que pode ser influenciado pela percepção/ interpretação individual, já que o livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* trata-se de uma referência polêmica de antemão. Pois, esse livro da mística Emmerich não é considerado nem ao menos para a Igreja Católica como uma obra que retrata alguma forma de "realidade" comprovada.

Não obstante, essa mesma Igreja não o condena, apenas sugere que ele seja absorvido conforme a própria fé do leitor. Assim, nos parece, que em um primeiro momento, fica relegado ao espectador julgar o que nesses casos seria ficção ou não. Da parte dos acadêmicos há a tendência, obviamente, de acatar essas cenas como ficção explícita, pois uma fonte de origem ou forma "sobrenatural" *a priori* não poderia ser considerada um documento, um relato, um testemunho, etc.

Um outro aspecto interessante sobre os Filmes de Cristo diz respeito a escolha do ator que fará o papel de Jesus Cristo, além de toda a mística que envolve a personagem em si (VADICO, 2015), há o fato que o ator tem de ter uma imagem pessoal coerente com o papel que atuará, não sendo portanto uma pessoa que conhecidamente esteja comprometida com comportamentos degradantes, como vícios, por exemplo. Geralmente por isso, são escolhidos atores pouco conhecidos do público. Como exemplos citamos Ted Neeley em *Jesus Cristo Superstar* (1973) e Victor Garber em *Godspell* (1973).

Essa é, portanto, uma das questões primárias que envolvem os filmes sobre Jesus. No passado, até meados de 1928, inclusive a face de Cristo era censurada no cinema, devido provavelmente a própria mística envolvida na figura de Jesus por si mesma (VADICO, 2005). Percebemos, então, que tudo que envolve a imagem de Jesus entra em uma área delicada, pois envolve inclusive questões subjetivas relacionadas ao realizador ou ao receptor da obra.

No entanto, como alerta Vadico (2009, p. 12):

O fato dessa imagem ser reconhecidamente construída, dentro de um processo histórico e social bastante complexo, ela parece guardar para o simples espectador a característica de ser insuspeita de manipulações, ou de alterações, no significado que ele espera encontrar. E, neste quesito reside a sua maior importância para as várias denominações religiosas (VADICO, 2009, p. 12).

De qualquer maneira, no caso de *A Paixão de Cristo* podemos dizer que a escolha do ator para o papel de Jesus no filme foi assertiva e correta, pois Jim Caviezel tem uma aparência convincente para o papel, e é um ator sem histórico de escândalos ou fofocas em Hollywood. Fora, que após o filme, seus relatos de fé e conversão trouxeram ainda mais aura mística para essa personagem já tão mistificada, ritualizada e transformada em ícone através da imagem que foi sendo construída sobre ela pelas artes e mídias em geral ao longo do tempo.

Outro ponto importante sobre os Filmes de Cristo diz respeito ao contexto social. Apesar de existir desde o século XX, uma construção imagética sobre a figura de Jesus totalmente já alicerçada e fundamentada (VADICO, 2005), através de toda a arte que já havia sido produzida a partir desta figura, o que ocorre nos momentos históricos, sociais, culturais, religiosos, etc., influencia ou é motivo para influência nos Filmes de Cristo. Assim, segundo VADICO (2016, p. 10), “Atualmente Jesus é uma personagem de Cinema, diferente – e talvez até um pouco distante – do Cristo do universo das Igrejas”.

Outro dado importantíssimo é a questão da vigilância exercida pelas diversas instituições religiosas (católicas, protestantes, judaicas, etc.), o que sempre coloca os Filmes de Cristo em um tipo de berlinda, até porque dependendo das fontes utilizadas, pode-se desagradar algum grupo religioso. O caso do uso dos Evangelhos como fonte exclusiva ou referência mais predominante é um desses exemplos, pois podem quase sempre aportar elementos antissemitas para os filmes (VADICO, 2015).

Sobre a produção de Teologia, o que fica predominante no caso dos Filmes de Cristo, e, de fato, para todo o Campo do Filme Religioso, como observado por Vadico (2018, p. 26), e que é de suma importância levarmos em consideração que: "qualquer discurso narrativo, musical, imagético, etc., sobre Deus, pressupõe necessariamente uma construção teológica a priori - e ou a posteriori, como resultado de uma fusão heterogênea de ideias". De qualquer forma, teremos algum tipo de manifestação de religiosidade advinda desses filmes e isto, como também comprova Vadico (2015), não pode ser jamais negligenciado, nem tampouco a origem desses filmes, quer sejam católicas, protestantes, judaicas, etc. Essas manifestações de religiosidade também confluem para questões sobre a fé no que tange o resultado desses filmes na percepção dos espectadores.

Dentre os quesitos relativos à estética, à forma, às novidades tecnológicas, ou seja, tudo que envolve a arte do filme, e, principalmente, os efeitos visuais, alguns dados são relevantes. Até porque as fontes e referências para os Filmes de Cristo não são somente textuais, mas imagéticas também, incluindo desde slides da lanterna mágica e Peças da Paixão (utilizados no Primeiro Cinema, principalmente) até pinturas renascentistas e barrocas.

A começar sobre a importância das locações, pois neste tipo de obra, há sempre uma expectativa por parte dos espectadores em verem os locais em que Jesus viveu. Obviamente que a região que hoje em dia é equivalente a antiga Palestina não guarda mais as características de outrora; mas, no mínimo, os Filmes de Cristo precisam reproduzir esses ambientes conforme o imaginário coletivo (VADICO, 2015). Um imaginário que, diga-se de passagem, foi criado pelo próprio Cinema. Entra aqui o que o pesquisador Vadico (2015, p. 131) classificou como a "estética da desertificação", por isso já tivemos filmes produzidos em locais como a própria Palestina, a Tunísia, o Marrocos, etc.

Os cenários, os figurinos e todos os diversos elementos estéticos também precisam obedecer a essas imagens mentais que se tem desta época, e a inspiração para estes recursos vem das artes pictóricas, principalmente em obras como a tela Renascentista *Santa Ceia* de Leonardo da Vinci (cerca de 1494-1497), ou ainda, as ilustrações de Gustave Doré e as 700 aquarelas ilustrando a vida de Jesus pintadas por Jacques Tissot, que segundo Babington e

Evans (1993, p. 101) influenciaram sobremaneira a representação da imagem de Jesus no cinema. E, provavelmente todos os outros recursos estéticos, referentes à Direção de Arte ou *Design Production*.

Outras correntes artísticas também são importantes fontes de referências nos Filmes de Cristo, como, por exemplo, a Arte Bizantina e a Renascença Italiana de modo geral. Além disso, segundo Babington e Evans (1993, p. 100), os Filmes de Cristo em geral são marcados pela característica do conservadorismo e, assim, "suas origens visuais são a iconografia Renascentista, fortemente moderada pelas transições da Arte Sacra Vitoriana".⁵⁹

Os efeitos visuais são outro quesito interessante, não só porque esse tipo de produção tem sempre a tendência de incorporar as novidades tecnológicas, mas também, porque é necessário ter em mente qual é o momento tecnológico de feitura desses filmes, pois isso influencia diretamente sobre as escolhas do que dá ou não para ser representado (VADICO, 2018, p. 22).

Em se tratando dos Filmes de Cristo da chamada nova safra, e de todos os filmes do Campo do Filme Religioso mais atuais, os efeitos visuais entram inclusive em outro patamar, pois agora além de contarem com recursos bem mais evoluídos e sofisticados, são uma tendência do próprio mercado cinematográfico. Há pelo menos duas décadas, desde produções extremamente inovadoras nesse quesito, como a *Trilogia Matrix* (Irmãos Wachowski, 1999, 2003), por exemplo, observamos a respeito do uso dos efeitos visuais digitais que:

(...)esse é um recurso que não só veio para ficar. Mas um expediente importante que amplia as possibilidades da formação da representação narrativa e da estética do filme. Desde os efeitos visuais digitais invisíveis, que de um modo geral não serão percebidos pelo espectador do filme, até aqueles *efeitos* considerados "impactantes". Eles estão não só mudando as maneiras de ampliar a representação cinematográfica e a composição estética do filme, mas, também, impondo um modo mais amplo de criação fílmica. Agora não há mais limites para a criação de um universo diegético exigido ou imaginado para qualquer filme. O CGI cria os personagens, os cenários, os objetos, etc., que forem necessários para contar qualquer estória, independente de qualquer realidade externa. Sendo este um trunfo a mais para os cineastas e eles sabem disso. Qualquer roteiro que contenha uma estória com imagens que podem ser consideradas até muito "fantásticas" ou supostamente impossíveis de serem materializadas em uma captação *live action*, hoje em dia, não encontra empecilho para ser realizado. O CGI é

⁵⁹ Tradução nossa de: "It's visual origins are Renaissance iconography, heavily moderates by Victorian sacred art transitions".

praticamente um recurso sem limites para a criação de imagens (FERREIRA, 2015, P. 183).

A Paixão de Cristo apesar de apresentar um número pequeno de cenas que foram realizadas com a ajuda dos efeitos visuais digitais, e essas serem inclusive momentos curtos do filme, há nelas várias técnicas interessantes e inovadoras. E, além disso, características que aportam vários elementos que contribuem para a formação estética, narrativa e discursiva do filme.

A chamada "lágrima de Cristo" ou "Lágrima de Deus" é um desses exemplos, já que, primeiramente, repercutiu junto ao público de uma maneira bem impactante, incitando a curiosidade deles sobre inclusive como a técnica foi desenvolvida. Depois, principalmente sobre o significado ou simbolismo dessa imagem. Muitos comentários foram feitos na época, pois os espectadores queriam saber de quem era aquela lágrima que caia na tela e imprimia beleza e sutileza para a sequência.

Dado o fato que essa imagem surge após um acontecimento triste - a morte de Jesus, a imagem trazia não só alívio para a carga dramática pesada da sequência, mas, também graça e poesia após a tragédia. E são essas pequenas nuances apresentadas pelos efeitos visuais que, geralmente, trazem recursos para a composição de uma determinada narrativa, estética e discurso pedidos pelo filme. Ou seja, ajudam a contar a história apenas com um detalhe imagético, sem a necessidade de outros recursos cinematográficos, como o diálogo, por exemplo.

4. CAPÍTULO 3 - HARMONIZAÇÃO DE TEXTOS BÍBLICOS E O PROFETISMO EM A PAIXÃO DE CRISTO

No filme *A Paixão de Cristo*, o anúncio da vinda do Messias e sua dolorosa paixão profetizada por Isaías está condensadamente compondo o prólogo do filme, onde se lê: "*Ele foi ferido por nossa transgressão, esmagado por nossas iniquidades; por suas feridas fomos curados*" (Isaias 53 - 700 a.C).⁶⁰ Essa forma resumida origina-se da seguinte passagem:

Verdadeiramente ele tomou sobre si as nossas enfermidades, e as nossas dores levou sobre si; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus, e oprimido. Mas ele foi ferido por causa das nossas transgressões, e moído por causa das nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados (Is 53, 3-5).

Partindo deste prólogo já fica evidente que o filme se utilizou da harmonização⁶¹ de textos bíblicos para contar a vida de Jesus, tendência observada por diversos pesquisadores, como Vadico (2005), Kinnard e Davis (1992) e Tatum (1997), principalmente como sendo um fenômeno comum em relação aos Evangelhos canônicos, quando esses são utilizados como textos de base⁶² para os Filmes de Cristo. Além das harmonizações de textos que são feitas entre diversas fontes, incluindo inclusive até romances, por exemplo.

Um autor que deixa bem claro que os Filmes de Cristo necessariamente não são fruto apenas das "visões evangélicas" é o pesquisador Vadico, que nas diversas obras publicadas sobre o Campo do Filme Religioso e sobre os Filmes de Cristo particularmente, explica essa questão da diversidade das fontes e referências utilizadas nesses filmes. Os Evangelhos são de fato apenas uma das fontes que geralmente alicerçam a história ou, às vezes, apenas uma das referências, e necessariamente não uma inspiração direta.

Além disso, para este autor, poderíamos sintetizar a questão na seguinte observação: "as fontes não são nada simples" (2015, p. 129). Portanto, a complexidade dos Filmes de Cristo já inicia-se naquilo que lhe serve de ponto de partida. É deveras um campo de infinitas possibilidades no que tange não só a narrativa; mas, no entanto, à estética, à forma, ao

⁶⁰ Tradução nossa de "His was wounded for our transgression, crushed for our iniquities; by His wounds we are healed". (Texto original extraído do filme).

⁶¹ Segundo Vadico (2015, p. 125-126), dado o fato que os Evangelhos não são as fontes principais dos Filmes de Cristo, sendo muitas vezes apenas uma referência, pois diversas outras fontes podem ser utilizadas, e dentre elas, os romances têm sido uma importante e expressiva referência. A arte pictórica também faz parte deste processo, principalmente em relação à forma e estética dos Filmes de Cristo. Além disso, os roteiros podem se valer dos Evangelhos apócrifos e de fontes diversas como os Manuscritos do Mar Morto. Há sempre a característica de harmonização de textos na construção desses filmes. Inclusive utilizando-se partes de um determinado Evangelho para complementar o que em outro não aparece.

⁶² Este conceito chamado *texto de base* foi proposto por Vadico (2005) e refere-se a atividade de identificar as fontes e referências que os filmes religiosos utilizam e, principalmente, compreender qual é fonte ou referência principal da obra.

discurso filmico, e tantos outros requisitos da especificidade cinematográfica. Essas referências textuais vão também repercutir, portanto nas imagens que serão criadas para o filme.

No caso das relações entre o Antigo e o Novo Testamento, provavelmente na ambiência que será criada para algumas cenas, já que tratam-se de épocas diferentes, não só em relação aos contextos históricos e sociais; mas, principalmente, porque centram suas histórias em personagens psicologicamente diferentes. No primeiro caso temos os Patriarcas, os grandes Reis, os Profetas, etc. Para no segundo caso, termos a centralidade da história narrada apenas em uma única figura: Jesus.

Assim, a questão mais interessante sobre o uso deste prólogo é a importância que existe entre as relações que são tecidas entre as profecias do Antigo Testamento e os acontecimentos narrados nos Evangelhos. Em *A Paixão de Cristo* temos claramente um exemplo de como esta harmonização de textos pode ser utilizada como um tipo de *link* narrativo nos filmes que narram a vida de Jesus.

Até porque essa correlação entre aquilo que foi profetizado no Antigo Testamento e aparece depois nos Evangelhos como fato deveras acontecido é tido como os "Desígnios de Deus" para os cristãos, que são provavelmente o maior público dos Filmes de Cristo. Assim, uma simples "técnica narrativa" pode enfatizar uma determinada história contada e contentar seu maior público-alvo: os cristãos, no caso. Acrescenta-se a isso o fato que a Cristologia (teologia cristã que estuda a personalidade, a obra e a doutrina de Cristo) se vincula à ideia de atestar que no Antigo Testamento há inúmeras provas de que Jesus é o Messias, remetendo as profecias aos parâmetros da chamada Teologia da Salvação. De fato, todo Filme de Cristo tem alguma Cristologia embutida nele e os respectivos *links* que remetem a alguma imagem ou conceito cristológico.

Segundo Eliade (2010), os profetas (*nabi*) no antigo Israel foram chamados de videntes (*ro'eh*) (I Sm 9:9) no período nômade. Primeiramente havia videntes javistas, como Natã, e os *nabiiim*, que conviveram até meados do ano >1000 (calendário hebraico). Eventualmente, a fusão destes tipos de profetas culminou no "profetismo clássico veterotestamentário". Os profetas Elias e Eliseu fizeram parte deste período de transição. Esses profetas "estavam associados aos santuários e ao culto, e participavam das experiências estáticas (ELIADE, 2010, p. 324)". Além disso, segundo Eliade, no início do profetismo judaico:

À parte os adivinhos e os visionários ambulantes, distingue-se duas categorias de profetas. O primeiro grupo é constituído pelos profetas cultuais: eles residem perto dos templos e participam dos ritos com os sacerdotes. São profetas áulicos, associados aos santuários reais. Muitas vezes predizem ao rei a vitória desejada (cf., por exemplo, I Reis, 22). Essa categoria de profetas profissionais, de proporções consideráveis, compreende também aqueles que são tidos no Velho Testamento, como falsos profetas (ELIADE, 2010, p. 325).

No entanto, segundo o historiador das religiões, Eliade, existiu um segundo grupo de profetas mais importante historicamente que estes, são os grandes profetas das escrituras (ou escritores), como Amós, Isaías, Oseias, Jeremias e Ezequiel, que tinham vocação para tal, não representavam determinados clãs e se proclamavam "mensageiros de Deus" e recebiam supostamente um chamado de Javé (p. 325). Além disso, o autor observa:

Todos os grande profetas são sincera e apaixonadamente convictos da autenticidade de sua vocação e da urgência de sua mensagem. Eles não têm a menor dúvida de que proclamam a Palavra de Deus, pois sentiram que sobre eles pousava a mão de Javé ou o seu espírito (*rúah*). A possessão divina manifesta-se às vezes por meio do êxtase, ainda que a exaltação ou o transe extático não pareça indispensável. Certos profetas foram até acusados de "loucura"(...), mas não se pode falar de uma verdadeira afecção psicopatológica. Trata-se de tremores afetivos provocados pela presença aterradora de Deus e pela gravidade da missão que o profeta acaba de assumir (ELIADE, 2010, p. 325-326).

Eliade (2010, p. 326) ainda comenta que independentemente do modo como essas revelações surgiam, quer sejam por sonhos, visões, audições ou pelo dom da ciência, o que prevalecia era a certeza deles de que esses fenômenos proviam de Deus. Assim, pondera o autor: "essas revelações diretas, pessoais, eram evidentemente interpretadas à luz da sua fé profunda e transmitidas segundo certos modelos tradicionais".

Esses profetas chamados pré-exílicos profetizavam principalmente o "julgamento de Deus contra Israel" e versavam entre profecias qualificadas como próprias da "era da felicidade" ou da "era da infelicidade". Portanto, persistindo a ideia de sobrevivência do povo eleito com o qual Deus faria uma nova aliança. Os profetas continuarão em voga na época do Exílio e pós-exílica, e as ideias chamadas de "teologia da salvação" perdurarão, principalmente na figura de Jeremias (ELIADE, 2010, p. 318-337)⁶³.

⁶³ Obviamente esta é a visão particular do historiador Eliade que não corrobora necessariamente com a visão dos inúmeros biblistas que estudam o tema.

Isso mostra a importância do profetismo na história religiosa de Israel, segundo atesta o historiador, mas também, observa-se da parte dos profetas a postura de valorização dada a história enquanto determinações da vontade de Deus, e esta constatação será retomada pelo Cristianismo futuramente (ELIADE, 2010):

Os fatos históricos tornam-se, assim, "situações" do homem em face de Deus, e como tais adquirem um valor religioso que nada, até então, poderia assegurar-lhes. Por isso, "há verdade em afirmar que os hebreus foram os primeiros a descobrir a significação da história como epifania de Deus, e essa concepção, como era de esperar, foi retomada e ampliada pelo cristianismo (ELIADE, 2010, p. 336).

Essa concepção de fato não só foi retomada pelo Cristianismo; mas, no entanto, também nos filmes sobre a vida de Jesus que são direcionados diretamente para o espectador que professa ou pelo menos simpatiza com essa crença.

Assim, nos parece que é provavelmente essa valorização religiosa na intenção de provar a epifania de Deus, calcada nas ideias da Teologia da Salvação, que motivaram Mel Gibson em *A Paixão de Cristo* a iniciar o filme colocando em destaque uma das profecias que mais expressa e sintetiza a história de Jesus. Além de ter dado destaque durante a narrativa aos diálogos nos quais Jesus predizia a queda do Templo de Jerusalém e sua reconstrução em três dias simbolizada por sua morte e ressurreição. A cena na qual o piso do Templo se parte em dois, também reforça ainda mais essa intenção. E, além disso, se levarmos em conta o fato que o diretor é declaradamente católico, podemos não somente pressupor que ele conhece essas relações ou comparações que são feitas entre passagens do Antigo e do Novo Testamento, mas também que concorda com essas pressuposições.

Ademais, como exposto no livro *Jesus: o homem mais amado da História* (2018) de Rodrigo Alvarez, que relata a vida de Jesus não como uma biografia, mas como uma ficção literária embasada em fontes bibliográficas e arqueológicas, depois de peregrinar durante três anos e meio pelos locais em que Jesus passou na antiga Palestina, e são, hoje em dia, pontos turísticos e de peregrinação religiosa (sepulcro de Jesus, gruta da Natividade em Belém, Nazaré, Mar Morto, Rio Jordão, etc.), o autor também atesta a importância das antigas profecias do Antigo Testamento como possíveis vínculos de ligação com a história de vida de Jesus, tanto que partiu das seguintes fontes para realizar sua poética e apaixonada "biografia literária":

(...) mergulhava também nos evangelhos e nos Atos, e nas cartas de Paulo, e nos tratados de patriarcas como Irineu e Tertuliano; e também nos livros

judaicos que, desde o Gênesis, são a base de tudo; e certamente nas profecias, de Isaías a Malaquias; e nos pergaminhos que foram queimados pelos primeiros bispos da Igreja, mas salvos em jarros e cavernas por religiosos que defendiam suas formas de pensar; e também nos livros gnósticos com suas visões místicas, que ao desavisado poderiam soar delirantes (ALVAREZ, 2018, p. 18).

Para Alvarez (2018, p. 27-29), além do mais, segundo as profecias "o messias deverá ser o homem de Deus que restituirá a Israel a glória" perdida desde os tempos de Davi. Portanto, ele obviamente teria de ser o descendente da casa de Davi, do valente que derrotou Golias e deveria nascer em Belém. Assim, "a consanguinidade, espera-se, há de lhe emprestar alguma qualidade".

Parece-nos, portanto, que esse prólogo apresentado em *A Paixão de Cristo*, vincula-se à ideia do próprio diretor como dita no livro que acompanha o filme e em diversas entrevistas de que esse é um filme que mostra a necessidade desse mundo "maluco" em voltar à "mensagem básica", a mensagem de amor, de redenção, de fé, de salvação, que ali já estava antes mesmo da vinda do Messias. Apresentava-se, portanto, nos dons carismáticos das palavras de ciência e sabedoria dos primeiros profetas, dos primeiros enviados de Deus.

Não obstante, para Vadico (2015, vol. 3, p. 231-232), ao levar em consideração que outros diretores, como Pasolini (*O Evangelho Segundo São Mateus*, 1964) e Scorsese (*A Última Tentação de Cristo*, 1988) também utilizaram-se deste expediente, mas de uma forma totalmente diferente da usada por Mel Gibson, ele observa um dado importante: "todo o seu filme irá desdobrar-se ante uma perspectiva teológica interpretativa, em outras palavras, Gibson leu Isaías, interpretou-o mediante a estória de Jesus a partir da sua percepção - altamente pessoal - elaborou todo o desenvolvimento do filme".

Além do mais, para Vadico, o diretor levou ao pé da letra os termos "esmagado" e "curados pelas suas chagas", e com essa interpretação estritamente individualizada acabou se permitindo fazer licenças poéticas que Vadico considerou grotescas, por causa da violência do filme.

No entanto, se compararmos o uso de textos de base entre os filmes que tem como temática histórias do Antigo Testamento com os filmes que contam histórias que foram narradas nos Evangelhos, assim como feito por Babington e Evans (1993, p. 100), diversas questões aparecem sobre a complexidade dos roteiros dos Filmes de Cristo.

Ainda, segundo esses autores, enquanto as fontes para os filmes sobre o Antigo Testamento são bem concisas, as fontes que partem dos Evangelhos possuem excesso de material; assim, se faz necessário fazer escolhas e decisões frequentemente e achar respostas

às diversas perguntas que surgem durante o percurso de criação desses filmes, como por exemplo: que ações mostrar?, qual discurso proferir?, quais milagres enaltecer?, e tantas outras peculiaridades que podem significar o fracasso ou sucesso do filme (BABINGTON & EVANS, 1993).

Em *A Paixão de Cristo* essas escolhas parecem confluir entre textos mais tradicionais como o Antigo Testamento (vide o prólogo de Isaías), os Evangelhos sinópticos e o Evangelho de João, mas aparecendo também uma referência literária, a obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Além das diversas referências advindas da Tradição e boas doses de ficção⁶⁴.

Elementos esses de ficção que remetem o filme às características do gênero horror, principalmente na estética do filme, até na iluminação utilizada no filme, este hibridismo de gêneros se faz presente, vide as cores escuras utilizadas em tons de azuis, acentuadas pelo dourado que imprimem uma aura de assombro ao filme. Fora as ações nas cenas em si, como, por exemplo, a aparição de um corvo bicando os olhos de um dos malfeitores que foi crucificado ao lado de Jesus; ou na caracterização de personagens, exemplificadas pela figura bizarra do demônio e do bebê aterrorizante que ele carrega no colo, entre outros.

4.1 O Jesus de Gibson: entre o bíblico e o histórico

As questões sobre a historicidade de Jesus surgidas no século XVIII são outros pontos importantes sobre esta personagem que já foi representada inúmeras vezes no cinema, e que influenciam significativamente na maneira como suas representações aparecem nos filmes. Analisam o chamado Jesus histórico, através da tentativa de reconstruir sua história de vida, baseando-se em métodos históricos que englobam a análise crítica de diversas fontes como os Evangelhos canônicos, descobertas arqueológicas, literatura da época, escritos apócrifos, etc. em relação ao contexto da Palestina do século I sob o viés do judaísmo da época.

Apesar das várias incongruências e polêmicas que envolvem a questão acerca da historicidade de Jesus e, portanto, da possibilidade de podermos ou não representá-lo como

⁶⁴ A série literária de nove volumes *Operação Cavalo de Tróia* (J. J. Benitez, 1984-2012) que narra uma viagem do tempo à época de Jesus Cristo, fruto de uma suposta operação secreta da força aérea americana, que em 1973 descobre uma maneira segura de voltar no tempo e, por isso, resolve detalhar os últimos dias do Messias na terra é outra referência que pode ter sido utilizada como fonte para *A Paixão de Cristo*, apesar de não haver nenhuma citação oficial desta obra por parte do diretor ou roteirista. Os livros além de narrarem os acontecimentos vivenciados por Jesus, elenca diversas informações sobre a sociedade da época relacionadas aos costumes, às leis judaicas, às crenças, etc. Segundo os fãs da série, os livros englobam mais de 14 mil notas de rodapé que esmiuçam diversos detalhes interessantes que poderiam descrever o contexto da época. Apesar de se tratar de obra de ficção, a série reúne interessantes elementos que poderiam ser explorados para se contar a história de Cristo. Os nove volumes têm os seguinte títulos: Jerusalém, Massada, Saidan, Nazaré, Cesareia, Hérmon, Nahum, Jordão e Caná.

uma pessoa real e não um mito, ou quiça, uma construção simbólica fruto do imaginário coletivo, há a possibilidade de através da historiografia se traçar alguns elementos importantes para compor e contar sua história. Segundo Vadico (2005, vol. I, p. 55), "(...) não se reconstrói a verdadeira estória de Jesus de Nazaré, nem na narrativa nem na historiografia, o que se tem é uma reconstrução possível através dos métodos da historiografia".

Os métodos usados pelos historiadores para reconstruir a história de Jesus partem geralmente das comparações feitas em relação ao contexto social, econômico, religioso, cultural e político da época em que ele viveu, e a partir daí algumas hipóteses são formuladas. Além disso, apesar da escassez de fontes diretamente relacionadas ao assunto, alguns escritos da época, como, por exemplo, o trabalho do historiador judeu Flávio Josefo, são utilizados.

Neste caso, usa-se o método de "múltipla atestação" (Cf. Chevitaese, 2016⁶⁵) quando são comparados diferentes autores que falam sobre o mesmo assunto, mas que não se conheciam e não tinham lido o trabalho um do outro. Assim, se as informações narradas por um grupo de dois ou mais autores são coincidentes, elas são consideradas fontes históricas.

Geralmente o que foi relatado nos Evangelhos não é considerado como documento histórico *per se* e, em alguns casos, até visto como ficção dependendo do historiador. Não obstante, como explica Chevitaese (2016), se um mesmo relato aparece em três fontes distintas como, por exemplo, nas Cartas do Apóstolo Paulo, sendo que ele não leu os evangelista, em um dos Evangelhos Canônicos e também em outro autor do período, como do historiador Flávio Josefo - o fato já pode ser considerado histórico.

De qualquer maneira, há os que defendem que aquilo que se relata nos Evangelhos são apenas histórias influenciadas por um estilo literário comum naquela época, chamado *Midrash*, que seria uma forma de contar a história de vida de alguém baseada na vida de outras personalidades históricas famosas, como dito em entrevista pelo Padre Jaldemir Vitório do Centro de Estudos Superiores da Companhia de Jesus aos jornalistas Cavalcanti e Moraes na *Revista Superinteressante* (2003)⁶⁶.

Também há a alegação que os Evangelhos foram escritos apenas com o intuito de evangelizar e, por si só, não podem ser considerados um relato histórico. Outra questão apontada por alguns historiadores é que as histórias contadas nos Evangelhos carecem de datas e localidades, e ainda por cima encontram pontos discordantes.

⁶⁵ Este método historiográfico foi explicado pelo historiador André Chevitaese em entrevista concedida ao Jornal Opção em 2016. Site Jornal Opção - *Jesus, o homem que causa polêmica há dois mil anos* - Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/jesus-o-homem-que-causa-polemicas-ha-dois-mil-anos-83207/> Acesso em: 16 jun de 2019.

⁶⁶ Fonte: Site da Revista Superinteressante - *Quem foi Jesus?* - Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/quem-foi-jesus/>. Acesso em: 20 jan de 2019.

Ainda há a suspeita por parte dos historiadores, que no desejo de provar a messianidade de Jesus, alguns detalhes descritos nos Evangelhos de fato não seriam verídicos; mas, no entanto, "cópias de relatos" retirados das profecias do Antigo Testamento. Ou ainda, como sugere o historiador Chevitaese (2016) em entrevista para a *Revista Veja*⁶⁷, os Evangelhos podem querer dizer bem mais sobre as comunidades que os produziram do que sobre o Jesus histórico.

Algumas preposições sugeridas pelos historiadores de fato são até polêmicas, como, por exemplo, a afirmada pelo historiador Gabriele Cornelli (professor de Teologia e Filosofia na Universidade Metodista de São Paulo) em entrevista para a *Revista Superinteressante* (2003)⁶⁸ de que Jesus era casado⁶⁹, pois naquela época seria estranho que um homem daquela faixa etária não fosse casado e não tivesse filhos, já que a cultura judaica da época pregava a ideia de multiplicar a família. Além disso, devido ao fato que a Palestina do século I era predominantemente agrária, seria esperado que um camponês tivesse muitos filhos para ajudar no trabalho; aliás, o historiador alega que provavelmente Jesus era camponês e não carpinteiro, como dizem a Tradição e os Evangelhos, pois suas parábolas mostram que ele tinha bastante conhecimento nesta área. Mas, por outro lado, no Evangelho de Mateus há a seguinte pergunta relacionada à pessoa de Jesus: "*Não é este o filho do carpinteiro? (...)*" (Mt 13,55).

Dado o fato que a Palestina do século I era predominante agrícola, por outro viés, poderíamos apenas supor que Jesus usou temas/ elementos referentes à agricultura para contar suas parábolas, pois desse modo seus interlocutores estariam aptos a compreender o conteúdo e a mensagem pretendida por ele, devido à familiaridade por parte dos receptores com os *links* discursivos utilizados.

Outra suposição atribuída à Jesus é a de que ele era analfabeto, como pressupõe o professor de Ciência da Religião da Universidade de Massachusetts, Richard Horsley, em entrevista para a *Revista Superinteressante* (2003)⁷⁰, já que mais de 90% da população da época não sabia ler ou escrever. Mas essa hipótese esbarra com um relato do Evangelho de João (Jo 8,1-11) que indicaria que Jesus era alfabetizado.

⁶⁷ Fonte: Revista Veja - *Papiro do século 4 faz referência a 'esposa de Jesus'*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/papiro-do-seculo-4-faz-referencia-a-esposa-de-jesus/>. Acesso em: 2 fev. de 2019.

⁶⁸ Fonte: Site da Revista Superinteressante - *Quem foi Jesus?* - Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/quem-foi-jesus/>. Acesso em: 20 jan. de 2019.

⁶⁹ A suposição de que Jesus fosse casado é polêmica também devido ao fato que o celibato era uma prática conhecida do judaísmo do primeiro século.

⁷⁰ Fonte: Site da Revista Superinteressante - *Quem foi Jesus?* - Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/quem-foi-jesus/>. Acesso em: 20 jan. de 2019.

A passagem conta que Jesus estava ensinando no Templo, quando surgiu um grupo de escribas e fariseus, trazendo uma mulher que havia sido surpreendida em adultério, a qual eles queriam apedrejar, pois esta era a Lei de Moisés. Sem responder aos acusadores, "(...) *Jesus, porém, se inclinou para a frente e escrevia com o dedo na terra*". (vv. 6). Na sequência, diz à eles: "(...) *quem de vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra*". (vv. 7). Também existem passagens no Evangelho que indicam que os textos eram lidos no Templo, como relatado em Lc 4, 16 sobre Jesus: "Dirigiu-se para Nazaré, onde se havia criado. Entrou na sinagoga em dia de sábado, segundo o seu costume, e levantou-se para ler". (Cf. Atos 15,21).

No entanto, historiadores como Horsley acreditam que ele apenas recitava textos decorados. Horsley também alega que devido às condições extenuantes de trabalho na época e aos altos impostos exigidos pelo governo, existiam diversos movimentos populares de oposição ao governo romano e seria mais provável que Jesus fosse um representante desses grupos do que algum mestre espiritual.

Já o historiador belga Eduardo Hoornaet na obra *Em busca de Jesus de Nazaré - uma análise literária* (2016) alega que cerca de 97% da população da Palestina era analfabeta o que poderia evidenciar a possibilidade de que Jesus não soubesse ler ou escrever. Mas, por outro lado, o autor observa em palestra proferida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião na Unicap (Universidade Católica de Pernambuco) em 2016 que temos que nos atentar ao fato de que as descobertas feitas no século XX sobre a figura de Jesus e o cristianismo:

Ocasionaram uma onda de publicações sensacionalistas acerca da origem do cristianismo e que não revelam nada que pudessem alterar nosso conhecimento básico da história de Jesus de Nazaré, mas suscitaram muito interesse e deram origem a uma literatura de grande divulgação nem sempre confiável (HOORNAET, 2016)⁷¹.

Em *A Paixão de Cristo* parece-nos que há uma confluência entre o Jesus histórico e o bíblico, apesar de prevalecer a imagem do Jesus bíblico, não somente por causa da predominância de elementos narrativos retirados dos Evangelhos em relação aos dados históricos, mas porque é seguramente um retrato do Jesus tradicional, mais próximo dos primeiros Filmes de Cristo do Primeiro Cinema que seguiam o esquema clássico inspirado

⁷¹ Fonte: matéria *Livro de Eduardo Hoornaert revisita as origens da história de Jesus Cristo* publicada no site Boletim Unicap. Disponível em: www.unicap.br/assecom1/livro-de-eduardo-hoornaert-revisita-as-origens-da-historia-de-jesus-cristo. Acesso em: 10 dez. 2019.

nas Peças da Paixão e nas práticas ensinadas pela Tradição como a Via Crucis, os Mistérios do Rosário e a Liturgia (VADICO, 2005).

As peças da Paixão são um tipo de teatro popular⁷² que surgiram na Inglaterra durante a Idade Média com a finalidade de evangelizar a população menos instruída. Durante a Idade Média, o teatro de características religiosas predominava sob os espetáculos profanos como a comédia e a sátira, por exemplo. Os temas mais recorrentes, além da Paixão, eram a vida dos santos, as cenas de Natal e as cenas da Ressurreição de Cristo. Essas peças ocorriam inicialmente dentro das Igrejas e eram chamadas de *ludus*.

Com o passar do tempo, o público que costumava assistir a esses espetáculos aumentou, e então essas peças passaram a serem apresentadas nas entradas das Igrejas, em espaços chamados de *adros*, onde eram construídos palcos para esse fim⁷³. Até hoje são encenadas nos países de predominância católica na época do Natal (em procissões ou no interior das Igrejas), geralmente são produções simples e amadoras realizadas pelos fiéis. Mas há também produções mais elaboradas e até famosas, como, por exemplo, *A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* realizada anualmente no estado de Pernambuco, no Brasil, e que já chegou a reunir 4 milhões de espectadores.

O filme *A Paixão de Cristo* apresenta diversas características que o assemelham a esse tipo de encenação antiga e que se vincula também a Via Crucis e ao devocionário do Rosário, pois todos se caracterizam por dividir a história de Jesus em pequenos trechos. As chamadas Estações no caso da Via Crucis, e os chamados Mistérios no caso do Rosário. Na Via Crucis são apresentadas geralmente catorze estações; e no Rosário, os mistérios gozosos, luminosos, dolorosos e gloriosos. Se juntarmos as imagens e informações destes três modos de catequese e oração, teremos a história de Jesus completa. Esses são modelos de se contar a história de Jesus que fortemente influenciaram os filmes sobre a vida de Jesus no primeiro cinema e em *A Paixão de Cristo* foram claramente retomados (VADICO, 2009).

O que no filme remete à historicidade de Jesus está baseado em alguns dados mostrados na produção em relação ao contexto histórico da época, e que se associam aos relatos dos historiadores, como, por exemplo, no diálogo em que Jesus é acusado de ser um agitador durante o interrogatório dirigido por Pilatos. Este não é um dado que provém diretamente dos Evangelhos (em nenhum dos evangelistas há essa acusação de forma explícita); no entanto, como já dissemos, diversos historiadores atestam que naquela época

⁷² Fonte: <https://alunosonline.uol.com.br/historia/os-espetaculos-teatrais-na-idade-media.html>.

⁷³ Fonte: <https://alunosonline.uol.com.br/historia/os-espetaculos-teatrais-na-idade-media.html>.

havia inúmeros movimentos de oposição ao governo romano e que muitas pessoas eram condenadas à morte por participar desses grupos.

Outro exemplo é a fala de uma das testemunhas de acusação durante o julgamento no Sinédrio que acusa Jesus de praticar curas através da magia sob a influência de demônios. Jesus é descrito como um tipo de feiticeiro no *Talmud* da Babilônia (Cf. Sanhedrin 43 a) que é uma compilação de escritos considerados históricos.

Mais um exemplo de referência que pode ser considerada fruto das pesquisas históricas sobre Jesus e a época em que ele viveu são os objetos de tortura apresentados no filme utilizados durante a flagelação. Não há nenhum detalhe sobre isso nos Evangelhos; no entanto, pesquisas comprovam que aquele flagelador de tiras de couro e bolinhas, por exemplo, existia naquela época e era o mais utilizado pelos torturadores.

Por outro lado, o flagelador de ganchos de metal que aparece nesta mesma sequência, e que provocou as rasgaduras na pele e na carne de Jesus são descritos apenas na obra da mística Anna Catharina Emmerich, que é uma referência literária e não histórica. Portanto, a complexidade das fontes e referências são observadas em diversos detalhes da confecção do filme.

Das cenas que analisaremos, a fonte de inspiração mais predominante nos parece vir da obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Dentre elas, a cena da flagelação e a cena do cravo perfurando a mão, que são descritas no livro de Emmerich de uma maneira bem detalhada na qual a dramaticidade é muito forte e os detalhes são realmente de extrema violência, assim como apresentados no filme de Gibson. Por isso, é interessante saber qual é a fonte de onde veio a ideia para criar o flagelador mostrado na cena na qual Jesus tem a pele e a carne arrancadas, entre outros detalhes.

A autora deste livro, a mística Anna Catarina Emmerich⁷⁴ foi uma freira agostiniana que viveu entre os anos de 1774 e 1824 na Alemanha, e iniciou seu noviciado em 1862 no Convento de Agnetenberg. De família Católica e considerada uma pessoa extremamente religiosa e piedosa, exortava a Deus que os sofrimentos dos pecadores a ela fossem transferidos. Conta-se que desde pequena ela tinha visões de Santos, além de ver o seu anjo da guarda e brincar com o menino Jesus. Aos 24 começou a receber os estigmas de Cristo, incluindo marcas da coroa de espinhos e ferimentos diversos pelo corpo, alguns relativos à crucificação que sangravam constantemente. Ela foi beatificada pelo Papa João Paulo II em 3 de outubro de 2004.

⁷⁴ Fonte: arquisp.org.br.

Em seu livro, que de fato foi apenas ditado por ela a um amigo chamado Clemens Brentano, pois devido às chagas que possuía não conseguia realizar diversas atividades cotidianas, Emmerich relata de maneira extremamente detalhada diversos fatos sobre a vida de Jesus, nos quais aparecem os acontecimentos da Paixão de Cristo.

Um dos teólogos que analisou a obra desta autora, o professor e Vigário geral do Arcebispado de Muenchen Freising, Frederico Windischmann, alegou ter encontrado veracidade na obra, pois nela são descritos minuciosos detalhes arqueológicos, os relatos das visões são objetivos e há ausência de reflexões subjetivas sobre as situações relatadas. Somando-se ao fato que a moça tinha pouquíssima instrução e era minimamente versada nos textos bíblicos, conhecendo apenas livros ordinários devocionais; os escritos, portanto, para o teólogo tratavam-se de frutos de visões místicas e não algum tipo de literatura ficcional⁷⁵.

4.2 Harmonizações: fontes arqueológicas, escritos apócrifos e literatura

Ainda, em se tratando da historicidade de Jesus, há os que defendem (principalmente religiosos e fiéis) que ao contarmos com a existência de vestígios arqueológicos como o Santo Sudário e outras relíquias⁷⁶ (lança, cravos, esponja, coroa de espinhos, por exemplo) já poderíamos pressupor que há provas da existência de Jesus, assim ele não seria apenas um personagem bíblico, mas uma personalidade histórica. O que poderia acarretar em vermos mais elementos de veracidade nas histórias contadas sobre Jesus no cinema, já que esses objetos podem servir de referências.

Essas relíquias, por outro lado, provocam diversas discussões acerca da autenticidade desses objetos, até porque elas existem em uma quantidade expressiva. O Santo Sudário é provavelmente um dos objetos mais contestados. Apesar dos diversos estudos científicos realizados com a peça de linho de 4, 3 x 1,10 metros que apresenta a imagem de um homem de 1,83 metros que sofreu violências físicas condizentes ao ato de crucificação, e apresenta manchas de sangue e vincos formando traços equivalentes a um rosto, como: a análise microscópica, o exame dos fios de linho, a análise do pó incrustado na peça (pólens), a

⁷⁵ Fonte: arquisp.org.br.

⁷⁶ Sobre as supostas relíquias da época de Jesus dado o fato que esses objetos carecem de comprovação científica há diversas especulações sobre a veracidade de tais itens. Apesar de muitos desses objetos estarem expostos em Igrejas Católicas ao redor do mundo, há opiniões bem contrárias sobre a origem desses artefatos, como a proferida pelo teólogo reformador João Calvino no Tratado das Relíquias (1543): "se todas as peças que pudessem ser encontradas fossem coletadas juntas, elas gerariam um grande carregamento de navio", ao se referir à quantidade de relíquias veneradas, tradição que atingiu seu ápice na Idade Média.

análise do sangue, a datação por radiocarbono, entre outros, nenhum estudo, até o momento, pôde atestar qual é de fato a identidade do homem que foi envolto no sudário.

A relíquia, além disso, sofreu danos devido a dois incêndios e a uma polêmica restauração realizada em 2002. Está guardada na Catedral de Turim na Itália desde o século XIV em um receptáculo com controle de temperatura e a prova de balas. Na última visitação aberta aos fiéis em 2010, recebeu a visita de mais de 50 mil pessoas.

No entanto, um artigo publicado pela *Revista Científica Plos One* em 30 de junho de 2017, chamado "New biological evidence from atomic resolution studies on Turin Shroud"⁷⁷ mostra os resultados de experimentos realizados no Santo Sudário envolvendo a resolução atômica e os estudos médicos sobre vítimas de tortura, no qual, atesta que a peça contém sangue condizente a uma vítima de tortura, devido às nanopartículas encontradas que apresentaram altos índices de creatina e ferritina, indicando que o homem envolto no tecido sofreu graves traumas condizentes a um crucificado. Apesar que a revista que o publicou anexou à página na Internet onde ele está disponível, uma nota de retratação, pois as conclusões não parecem ser definitivas e excludentes.

Esse tipo de relíquia como o Santo Sudário ao se tornar uma fonte de referência ou inspiração para os Filmes de Cristo pode proporcionar ideias para a criação de detalhes de cenas nos filmes (objetos de cena). Em *A Paixão de Cristo*, por exemplo, a maneira que o sudário que envolveu o corpo de Jesus aparece na cena da ressurreição, onde o objeto está dobrado de modo que nos dá a impressão que ele foi deixado ali para ser preservado como uma prova do ocorrido.

Acrescentando ainda, o fato que é dado destaque a essa imagem na cena (sendo que *a priori* seria insignificante para a história que está sendo contada a aparição deste objeto), parece-nos tratar-se de uma referência à existência do Santo Sudário, bem mais do que relatar algo que aparece nos Evangelhos (Cf. Jo 20, 3-8). Além disso, dos testes que foram feitos com essa relíquia há resultados que mostram que o crucificado que ali foi envolto, sofreu ferimentos parecidos com os que são mostrados no corpo de Jesus em *A Paixão de Cristo*.

De qualquer maneira, dado o fato que os especialistas se dividem entre os que comprovam a autenticidade e aqueles que a negam, existem grupos de leigos que aceitam a autenticidade do Santo Sudário apenas baseando-se nas Escrituras Sagradas, deixando relegadas à fé, as suas convicções, pois no Evangelho de Mateus, por exemplo, há a referência

⁷⁷ Artigo disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0180487>. Acesso em: 22 fev. de 2019.

ao fato que José de Arimateia (Mt 27,57-60) envolveu o corpo de Jesus com um pano de linho limpo antes do sepultamento. Além disso, no Evangelho de João é dito:

Saiu então Pedro, e aquele outro discípulo, e foram ao sepulcro. Ora, eles corriam ambos juntos, mas aquele outro discípulo correu mais do que Pedro, e levando-lhe a dianteira, chegou primeiro ao sepulcro. E tendo-se abaixado, viu os lençóis postos no chão, mas todavia não entrou. Chegou pois Simão Pedro, que o seguia, e entrou no sepulcro, e viu postos no chão os lençóis, e o lenço, que estivera sobre a cabeça de Jesus, o qual não estava com os lençóis, mas estava dobrado num lugar à parte. Então pois entrou também aquele discípulo, que havia chegado primeiro ao sepulcro: e viu, e creu (Jo 20, 3-8).

Mais expressivamente, no filme, nos parece, que este objeto está também vinculado a essa ideia de autenticidade atrelada à fé, pois a referência ao Santo Sudário é um expediente que pode incitar a fé dos espectadores.

Existem ainda outros inúmeros achados arqueológicos encontrados em diversas épocas da história relacionados diretamente à Jesus ou a outras pessoas que fizeram parte de sua vida. São objetos que sempre acrescentam novos elementos à história que é contada sobre Jesus, mesmo que sejam para apenas compor os detalhes oriundos do contexto histórico daquela época ou como fonte de inspiração para a criação de objetos de cena, figurinos e cenários. Citamos mais dois achados interessantes e controversos abaixo.

O primeiro é a urna funerária de Tiago⁷⁸, um dos doze Apóstolos de Cristo. Uma caixa de pedra cor de areia que foi comprada por Oded Golan em um antiquário na cidade de Haifa, em Israel, nos anos 70. Nela há uma suposta inscrição em aramaico: "Yaakov, bar Yosef", que significa "Tiago, filho de José", acrescida da citação: "akuhi di Yeshua", ou seja, "irmão de Yeshua". Depois de inúmeras discussões entre diversos arqueólogos, finalmente chegou-se a conclusão que o ossario ali contido é de Tiago. De qualquer maneira, também é uma provável indicação de que Jesus se tornou um nome conhecido após sua morte, tornando-se uma referência para indicar parentesco, por exemplo. Além disso, é uma boa fonte de referência sobre a maneira que os sepultamentos eram realizados naquela época.

O segundo é a descoberta do arqueólogo Kazimir Popkosntantinov, em 2010, em uma escavação das ruínas da Igreja Svetelvan (Basílica de São João) em uma ilha da Bulgária de um sarcófago de mármore que supostamente teria sido de João Batista. O objeto estava escondido no piso do local, próximo ao altar. Ele contém fragmentos da ossatura de um

⁷⁸ Fonte: <http://www.veritatis.com.br/encontrado-o-ossario-de-tiago-irmao-do-senhor>.

homem que teria vivido no Oriente Médio por volta do primeiro século depois de Cristo. Foram realizadas provas de carbono radioativo para atestar a idade da relíquia, e segundo pesquisadores da Universidade de Oxford há a possibilidade que a peça óssea seja de João Batista.

Devido às relações que Jesus teve com João Batista, como ter sido batizado por ele ou a suspeita de alguns historiadores que o profeta João Batista teria sido um tipo de mestre espiritual para Jesus. Mesmo que eles tenham rompido relações posteriormente, esse relacionamento pôde ter impulsionado Jesus a iniciar o seu próprio ministério. A descoberta, portanto, tem alguma relevância histórica no sentido que trás informações também sobre os companheiros de Jesus⁷⁹.

Ademais, há ainda inúmeros relatos cristãos, judaicos, não-cristãos e, principalmente, nos escritos apócrifos que atestam a existência de Jesus e, portanto, podem servir como referências para os filmes. Além dos relatos encontrados nos Evangelhos que para muitos é a prova cabal da passagem de Jesus pela terra, há interessantes supostas "provas arqueológicas" documentais da existência de Jesus, como, por exemplo, um documento de uma tríplice sentença de morte por crucifixão na época da Páscoa, assinada por Pôncio Pilatos, mas que apresenta a data ilegível⁸⁰.

Existem outros supostos documentos históricos⁸¹ que chamam a atenção, como: as cartas de Paulo (Saulo de Tarso) escritas por volta dos anos 51 e 63; o relato do historiador romano Tácito (Publius Cornelius Tacitus) (55-120) que ao falar do incêndio em Roma ocorrido em 64, apresenta uma breve notícia sobre Jesus, na qual diz em dado momento: "(...) este nome vem-lhes de Cristo, que sob o reinado de Tibério, foi condenado ao suplício pelo procurador Pôncio Pilatos". (Cf. Anais 5, XV, 44); Plínio, o jovem (61-114) que foi governador romano na região de Bitínia escreveu ao imperador romano Trajano no ano 112 citando Jesus (Cf. Epístolas, I.X 96) e o historiador romano Suetônio (Caius Suetonius Tranquillis) (69-126) ao dissertar sobre o reinado do imperador romano Cláudio cita Jesus, a qual chama de *Chrestós*. Apesar desses documentos nem sempre poderem ser considerados confiáveis, são passíveis de se tornarem referências sobre a vida de Jesus⁸².

⁷⁹ Fontes: g1.globo.com/ Veja.abril.com/ gompelmais.com.br.

⁸⁰ Fonte: Site Cléofas. Disponível em: cleofas.com.br

⁸¹ Fontes: Essas informações sobre os documentos que poderiam comprovar historicamente a existência de Jesus foram levantadas em diferentes sites, entre eles o Cléofas (com textos de autoria do professor Felipe Aquino), o Aleteia e o Canção Nova. Disponíveis em: cleofas.com.br, www.cancaonova.com e pt.aleteia.org.

⁸² Fonte: site www.cancaonova.com.

No entanto, os mais relevantes relatos sobre a existência de Jesus encontram-se no *Talmud* (coletânea de leis e comentários históricos), no qual há diversas menções à pessoa de Jesus, como a que diz:

Na véspera da Páscoa suspenderam a uma haste Jesus de Nazaré. Durante quarenta dias um arauto, à frente dele, clamava: “Merece ser lapidado, porque exerceu a magia, seduziu Israel e o levou à rebelião. Quem tiver algo para o justificar venha proferi-lo!” Nada, porém se encontrou que o justificasse; então suspenderam-no à haste na véspera da Páscoa (TRATADO SANHEDRIN 43 A - TALMUD DA BABILÔNIA).

Já o trabalho do historiador judeu Flávio Josefo (37-100) é outra importante fonte, apreciada principalmente pelos historiadores, e que corroboram com as afirmações sobre a existência do Jesus histórico. Josefo, assim, se pronunciou sobre Jesus nas *Antiguidades Judaicas* (93 d.C.) (Cf. XVIII, 63 a):

Por essa época apareceu Jesus, homem sábio, se é que há lugar para o chamarmos homem. Porque Ele realizou coisas maravilhosas, foi o mestre daqueles que recebem com júbilo a verdade, e arrastou muitos judeus e gregos. Ele era o Cristo. Por denúncia dos príncipes da nossa nação, Pilatos condenou-o ao suplício da Cruz, mas os seus fiéis não renunciaram ao amor por Ele, porque ao terceiro dia ele lhes apareceu ressuscitado, como o anunciaram os divinos profetas juntamente com mil outros prodígios a seu respeito. Ainda hoje subsiste o grupo que, por sua causa, recebeu o nome de cristãos (JOSEFO, XVIII, 63a).

Também podemos citar os *Manuscritos do Mar Morto*⁸³ que foram descobertos entre 1947 e 1956 distribuídos por onze cavernas próximas a região de Qumran (fortaleza situada à noroeste do Mar Morto em Israel). Os manuscritos escritos em peles de animais, papiro e cobre estão distribuídos em cerca de 900 rolos de documentos majoritariamente redigidos em hebraico e aramaico, e alguns em grego, provavelmente escritos entre os séculos III a.C. e o primeiro século depois de Cristo e são atribuídos aos essênios⁸⁴.

⁸³ Fontes: www.revistaplaneta.com.br / www.veja.abril.br/ www.jornal.usp.br/www.manuscritosdomarmorto.com.br.

⁸⁴ Os essênios eram uma seita de judeus que viviam em comunidades isoladas e tinham hábitos e crenças singulares e seguiam regras morais bastante rígidas. Para Alvarez (2018, p. 34), os essênios eram um tipo de "povo sagrado e "uma das três grandes seitas filosóficas judaicas" daquela época, "se chamavam uns aos outros de filhos da luz". Para ele, ficaria na história, o fato que "um dia, as cavernas mais altas guardarão uma biblioteca enorme com os pergaminhos sagrados, do pentateuco aos profetas, os códigos secretos da comunidade, o manual de disciplina, cânticos de louvor a Deus, e também ensinamentos sobre magia e exorcismo" (ALVAREZ, 2018, p. 30). Alvarez (2018, p. 36) também cita a descrição que o historiador Josefo faz sobre este grupo nas *Antiguidades Judaicas* (Cf. B.2, Ch. 8), na qual diz que os essênios tinham a característica de demonstrarem um grande apreço entre si, mostravam-se "mais disciplinados e dedicados a Deus do que os fariseus e, muito mais rigorosos em sua interpretação das escrituras do que os saduceus, que mandam na religião".

Nesses manuscritos essênios encontram-se fragmentos bíblicos, comentários sobre o livro de Habacuque, regras da comunidade da época, regras da guerra, escritos apócrifos, calendários, salmos, hinos, sermões, documentos gerais, um documento gravado em cobre, entre outros. Alguns textos encontrados ali são considerados mais antigos que o Velho Testamento. Foram agrupados em três grupos temáticos pelos arqueólogos: escritos bíblicos e comentários; escritos apócrifos e literatura da região de Qumran.

Consta-se que os pergaminhos contém ao menos um fragmento de todos os livros das escrituras hebraicas, exceto o livro de Ester. São considerados por diversos especialistas como uma importante descoberta, pois são uma fonte de referência para a comparação com os manuscritos do Velho Testamento (texto massorético⁸⁵). É também uma importante fonte para os historiadores que concentram seus estudos na existência de cultos apocalípticos na época de Jesus e que acreditam em um paralelismo entre os essênios e o Cristianismo. Apesar que o manuscrito não cita a figura de Jesus diretamente.

A chamada Biblioteca de Nag Hammadi, descoberta por um camponês, em 1945, à beira do Rio Nilo, no Egito, e que é composta por 13 manuscritos traduzidos de originais gregos, datados do século IV, é outro achado relevante, pois entre seus textos estão os Evangelhos de Tomé e Filipe.

Os Evangelhos de Maria Madalena e de Judas Iscariotes, por outro lado, são descobertas que suscitaram polêmicas e declarações sensacionalistas, principalmente com relação ao primeiro, pois acreditava-se na época, que este escrito traria reviravoltas sobre a história que se conta sobre Jesus. O texto redigido aproximadamente 1,7 mil anos atrás, foi encontrado em 1970 por dois agricultores na região de El Minya (deserto egípcio) em estado bem deteriorado, mas foi restaurado no ano de 2001, após 5 anos de extensivo trabalho pela Fundação Mecenas, da Suíça.

A autoria do texto é atribuída a autores gnóstico do século II e apresenta apenas 26 páginas em idioma copta. O Evangelho de Judas narra a versão de Judas a respeito da crucificação de Jesus, o descrevendo como um fiel seguidor de Jesus e como o escolhido para livrar o salvador do seu corpo físico. Em matéria publicada na *Revista Superinteressante* em

⁸⁵ O texto massorético é a origem da composição da Bíblia Hebraica ou *Tanakh*. Foi preservado pelos massoretas por volta do século VI. Eles pretendiam manter intactos os escritos que consideravam divinamente inspirados. Posteriormente esses escritos foram traduzidos para outros idiomas. A *Tanakh* contém os 24 livros sagrados judaicos que compõem os 39 livros do Antigo Testamento, pois alguns livros que estão na Bíblia cristã são contados de maneira diferente. Fonte: www.biblioteca.com.br

2018, a jornalista Ana Paula Chinelli⁸⁶, faz uma interessante explanação sobre o conteúdo do Evangelho de Judas, na qual afirma:

Em 26 páginas, o documento narra os episódios ocorridos durante a semana que antecede a Páscoa judaica no ano de 33 d.C. (os dias imediatamente anteriores à prisão de Jesus) e mostra uma versão completamente diferente da que tínhamos acesso até hoje. No relato, Judas é descrito como o discípulo mais próximo de Jesus, o único capaz de compreender a essência de seus ensinamentos. A profundidade da relação entre os dois aparece, por exemplo, numa passagem em que Cristo desafia os apóstolos ao zombar do comportamento deles. Rindo, acusa-os de não rezar por vontade própria, mas apenas por acreditarem que assim agradariam a Deus. Enquanto os apóstolos, ofendidos com a bronca levada, “começaram a blasfemar contra Jesus em seus corações” (nas palavras do evangelho), Judas mostra ser o único a entender as palavras do líder. Impressionado, Jesus o chama em particular para dizer: “Se afaste dos outros e eu lhe contarei os mistérios do Reino. Você pode entendê-los, mas vai sofrer por isso” (CHINELLI, 2018).

Já o Evangelho de Maria Madalena apareceu em dois fragmentos: um manuscrito grego em papiro do século III e uma tradução copta do século V. O primeiro exemplar foi descoberto em 1896 em Oxirrino no Egito, quando o pesquisador alemão Karl Reinhard comprou diversos escritos apócrifos, e faz parte, hoje em dia, do chamado Codex Akhmin. Nessa versão faltam as páginas 1 a 6 e 11 a 14.

O segundo exemplar faz parte da Biblioteca de Nag Hammadi. Este Evangelho apresenta Maria Madalena como uma das mais importantes seguidoras de Jesus. É um texto de características gnósticas no qual a narrativa se apresenta em forma de perguntas e respostas. Jesus ressuscitado responde os questionamentos de seus seguidores e também os exorta a pregar o Evangelho.

Quanto aos Evangelhos apócrifos⁸⁷ surgidos no primeiro século de vigência do Cristianismo, eles são considerado geralmente como relatos fantasiosos que pecam por dar uma importância sobrenatural exagerada sobre os aspectos da vida e feitos de Jesus, quando não são tidos como heresias. De fato, foram rejeitados pela Igreja Católica no I Concílio de Niceia em 325 e, obviamente, não foram incluídos no Cânone do Novo Testamento, por não serem considerados confiáveis.

Mesmo no cinema, onde os diretores supostamente procuram produzir obras sobre a vida de Jesus referenciadas nos Evangelhos, há influências destes evangelhos "não oficiais", como por exemplo em *A Última Tentação de Cristo* (Scorsese, 1988) que Maria Madalena é

⁸⁶ Fonte: site da Revista Superinteressante - *O Evangelho segundo Judas* - Disponível em: super.abril.com/historia/o-evangelho-segundo-judas/. Acesso em 12 fev. de 2019.

⁸⁷ Fonte – O que dizem os Evangelhos Apócrifos – www.opusdei.org.

mostrada como sendo mulher de Jesus, esse suposto acontecimento aparece no Evangelho de Filipe, mas de fato a única coisa que ali é sugerida é que Jesus beijou Maria Madalena. Este ato pode ter sido apenas um gesto de afeto e, portanto, nada significando em termos da existência de um relacionamento afetivo entre eles.

Não obstante, a maneira que este fato é relatada no Evangelho de Filipe é deveras impactante, para não dizer, sensacionalista, dando a entender que Jesus amava mais Maria Madalena do que todos os seus discípulos: "Por que a amas mais que a todos nós?", teriam perguntado os discípulos, e Jesus teria respondido: "Como é possível eu não vos amar quanto a ela?" (Cf. Filipe, 63).

O interessante na obra da beata Emmerich ela comenta esse fato e diz ter tido a visão de Jesus ter dito à Maria Madalena que ela amava também com a carne. Provavelmente era uma paixão não correspondida, mas nunca saberemos de fato. De qualquer maneira, essas são polêmicas que sempre permearão as histórias que se contam sobre Jesus e podem ser assuntos a serem explorados nos Filmes de Cristo.

Assim, todo tipo de material que apresenta alguma informação sobre a vida de Jesus ou sobre as pessoas que conviveram com ele são importantes, pois acabam sendo utilizados como fontes para a criação dos roteiros dos Filmes de Cristo. Portanto, desde um duvidoso achado arqueológico até a descoberta de algum texto comprovadamente sério e autêntico pode trazer novas perspectivas para as histórias que se contam sobre Jesus no cinema, e acrescentar principalmente elementos imagéticos nas cenas.

Portanto, as fontes sempre são complexas e nada escapa das pesquisas para criação dos roteiros. Os roteiristas se valem de todo tipo de material e os usam conforme a verdade que eles desejam mostrar; relacionadas, talvez, às percepções atreladas as suas próprias crenças ou às percepções de fé que eles desejam transmitir. É provavelmente por esse fato que aquilo que é considerado fictício ou real nos Filmes de Cristo é sempre uma questão que abre muitos precedentes.

Ademais, apesar de encontrarmos vestígios de ficção nas histórias contadas sobre a vida de Jesus no Cinema, trata-se de uma personagem histórica em um primeiro momento, além de ser uma figura importante no imaginário coletivo e religioso. Mesmo que a base textual de muitos filmes tenham como uma importante referência os Evangelhos, fonte que muitas vezes não é considerada histórica, nos deparamos com uma personagem que pode ser considerada "real" e "palpável", pois se situa além das preposições dos relatos evangélicos.

É sabido, por outro lado, que parte da história contada sobre a vida de Jesus recebeu influências da tradição cristã, principalmente da Igreja Católica e da arte sacra financiada por

esta Instituição. Assim, como resultado dessa harmonização de referências e fontes, ao nos depararmos com os filmes que retratam a vida de Jesus, observamos que há sempre além da fixação de um campo fértil para a introdução de inovações narrativas, estéticas e discursivas; há, por outro viés, a possibilidade de proposição de novas Teologias e de renovadas percepções de fé.

A arte sacra geralmente bancada pela Igreja Católica teve seu apogeu na Idade Média, arte que segundo Battistoni Filho (1993, p. 45) tinha Jesus como alicerce da nova cultura. O autor explica que na Idade Média com o florescimento do Cristianismo, uma nova mentalidade também surgia, pois a nova religião aportava elementos advindos de diversas fontes em particular do judaísmo, como: “o nome da divindade, a cosmogonia, a história do mundo, os Dez Mandamentos e doutrinas tais como a do pecado original e da providência divina”. Fora a herança da cultura helenística.

Enquanto as outras crenças utilizavam figuras imaginárias e criaturas lendárias estranhas, segundo observa Battistoni Filho (1993, p. 45), o Cristianismo tinha como centro “um indivíduo histórico de personalidade bem definida”. Obviamente que esse fato influenciou a arte produzida na época e proporcionou movimentos artísticos como a Antiga Arte Cristã e a Arte Bizantina. Para ele, devido à influência que a Igreja exercia naquela época, “a arte estava submetida aos desígnios de Deus e da Igreja”. No Renascimento italiano há também uma expressiva produção artística voltada ao tema da religião. Outra época de ouro é a Barroca. Em todas essas fases da arte diversas catedrais e igrejas foram construídas. Assim como pinturas e esculturas que retratavam temas cristãos. Um dos mais belos exemplos de arte com temática religiosa deste período é a obra renascentista *A Capela Sistina* (1473-1481) (Vaticano) composta de afrescos pintados pelos maiores artistas da Renascença: Michelangelo, Rafael, Perugino e Botticelli.

4.3 Estética e Milagres

Um outro quesito importante nesses filmes diz respeito somente às inovações estéticas, pois há a possibilidade da utilização de efeitos especiais mecânicos e de ferramentas de manipulação de imagens (efeitos visuais digitais), já que um importante elemento do contar da história de Jesus são as realizações de milagres.

Esses milagres podem requerer recursos mais "sofisticados" para poderem ser retratados de maneira satisfatória. Assim os efeitos visuais e, principalmente hoje em dia, os efeitos visuais digitais encontram um espaço importante nesses filmes, quando quiça não são

ferramentas indispensáveis para a realização de certas cenas no que tange o alcance da verossimilhança fílmica e o satisfazer da expectativa de realidade imagética de seus espectadores.

Os milagres desempenham um papel interessante nas histórias que são contadas sobre a vida de Jesus ao trazerem o sagrado para as telas de uma forma mais explícita, ao exporem a manifestação daquilo que é divino, sobrenatural, transcendente em um espaço secular que é o cinema *a priori*. Assim, ao criarem essas "hierofanias cinemáticas", divinizam o imanente. Ou, como observam Babington e Evans (1993, p. 103): "os milagres são cruciais porque o que quer que seja feito, eles caracterizam atitudes em relação ao divino em um mundo sob a pressão dos atritos da ciência moderna"⁸⁸.

Segundo Vadico (2015, p. 199) (como anteriormente comentado) não podemos nos esquecer da importância das cenas que representam milagres, ou as chamadas hierofanias (manifestação do sagrado no profano), pois é neste momento que percebemos o quão são importantes e, em determinados casos, até essenciais os efeitos visuais nos filmes de assunto religioso. Eles de fato podem ser uma exigência narrativa da própria história contada, além de comporem a estética do filme em termos da forma principalmente. Se imaginarmos que o caso trata-se de um milagre de Cristo ou de uma experiência mística de um santo, entendemos a imprescindibilidade dos recursos digitais, pois há situações que não são possíveis de serem representadas de forma verosímil sem a ajuda da tecnologia.

Dado o fato que na história de vida de Jesus, os milagres representam uma importante parte de sua vida, nos chama a atenção o fato que eles não foram explorados no filme. *A Paixão de Cristo* em nenhum momento evidencia ou faz alusão a esses milagres de Cristo. Ao mostrar apenas as doze últimas horas da vida de Jesus, este é um tema que obviamente ficou de fora por razões óbvias no enredo principal; mas, nem ao menos nos 9 *flashbacks* (sete relativos à Jesus, um relativo à Maria Madalena e um relativo à Virgem Maria) intercalados ao enredo principal há representações de milagres.

As escolhas que motivam o diretor e/ou roteirista de um filme nem sempre são óbvias, portanto, não temos como dizer qual seria a motivação para não ter explorado essa façanha tão importante da obra de Jesus na parte relativa aos *flashbacks*, que a nosso ver poderiam ter sido utilizadas para "puxar" essa nuance da história de Jesus, mas de qualquer maneira, ainda é perceptível, como observado pelo pesquisador Vadico (2005, v. 3, p. 243-245) que como

⁸⁸ Tradução nossa de: "The miracles are crucial because whatever is done them characterises attitudes to the divine in a world under pressure from the attritions of modern science".

opção estética, Mel Gibson fez um trabalho inovador ao introduzir esses *flashbacks* ao longo da obra como recurso estético e dramático em si, mas também como um tipo de hipertexto⁸⁹ e de câmera subjetiva, tanto que Vadico pondera:

Essas seções de recordações são distribuídas de maneira bastante uniforme ao longo do filme e têm, como quase tudo no filme um intuito maior de causar emoção no espectador do que algum dado teológico mais relevante. Os flashes são bastante rápidos dando um mínimo de informações apenas para que o espectador perceba a cena e depois retome para a carga emotiva de onde foi retirado (VADICO, 2005, v. 3, p. 238).

As horas finais da vida de Jesus relatadas em *A Paixão de Cristo* foram, segundo o diretor Mel Gibson, uma tentativa fiel de contar a história destes momentos conforme descritas nos Evangelhos. Gibson alegou que seu desejo era fazer um "registro visual" a partir de suas leituras sobre a história da Paixão. Já o roteirista Benedict Fitzgerald comentou no documentário *Making of de A Paixão de Cristo. Desenvolvimento do Roteiro*⁹⁰ que além dos Evangelhos sinóticos (Marcos, Lucas e Mateus) foram utilizados como fonte textual, o Evangelho de João e o Livro do Apocalipse. É sabido, por outro lado, que também foram utilizadas referências do livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1833) da beata Anna Catharina Emmerich, obra que conta minuciosamente os dolorosos aspectos da condenação, flagelação e crucificação de Jesus, fruto das visões da autora.

Portanto, na maior parte das fontes utilizadas para a criação do roteiro, encontram-se descrições dos milagres de Jesus, mas mesmo assim eles parecem não fazer parte da vida de Jesus em *A Paixão de Cristo*. Provavelmente esta opção reflete uma escolha teológica do diretor, talvez no intuito de querer mostrar demasiadamente a questão do sofrimento de Jesus, ele se esqueceu de realçar um dos mais relevantes lados de seu caráter: aquele vinculado ao cuidado com o próximo.

⁸⁹ O autor se refere aos *flashbacks* relativos à Jesus que são apresentados na obra e que remetem ao conceito de hipertexto, pois segundo ele, o diretor usou algumas imagens como ícones, semelhantes ao modo propagado pela "nova cultura visual" da internet, onde é possível navegar de página em página, de conteúdo a conteúdo.

⁹⁰ *Making of de A Paixão de Cristo. Desenvolvimento do Roteiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHTkeZxBA0c>. Acesso em: 14 fev. de 2019.

5. CAPÍTULO 4 - A PERSONAGEM PRINCIPAL: A VIDA DE JESUS SEGUNDO OS EVANGELHOS

Apesar de não ser de fato possível traçar uma biografia de Jesus de Nazaré e, portanto, apresentar um perfil histórico/ historiográfico completo e definitivo sobre a vida e obra dele, baseado nos relatos encontrados nos Evangelhos e nas profecias anunciadas no Antigo Testamento, podemos ao menos indicar o que se conta e aquilo que diversas pessoas ao redor do mundo conhecem sobre sua história, dado o fato que a Bíblia é uma das fontes mais conhecidas entre os espectadores em geral, e também uma das referências mais utilizadas pela maioria dos Filmes de Cristo.

O que obviamente nos interessa para compreendermos e podermos analisarmos o roteiro enquanto coadjuvante na demanda pela criação dos efeitos visuais de *A Paixão de Cristo*. Aquilo que é pedido no roteiro dos filmes influencia diretamente na criação dos efeitos visuais, estes podem inclusive ser considerados uma exigência do próprio roteiro e já estarem pré-definidos no *storyboard*.

De qualquer maneira, a história que conhecemos sobre Jesus é derivada da exegese entre os textos do Novo Testamento, do Antigo Testamento, dos Evangelhos apócrifos, da Tradição e de outras obras como, por exemplo, o trabalho do historiador Flávio Josefo e romances diversos, permeadas pelo intuito de contextualização deste conjunto de escritos em termos que possam ser compreendidos conforme o contexto sociocultural da época.

Portanto, para delimitarmos qualquer parâmetro de comparação e, assim, traçarmos um perfil da base textual utilizada em *A Paixão de Cristo* é importante conhecer o que se diz sobre a vida de Jesus, para assim podermos compreender as diversas harmonizações textuais e de referências artísticas encontradas no filme.

A história que se conta sobre Jesus e que é embasada nos Evangelhos principalmente, diz que ele viveu na Palestina do século I⁹¹, região hoje em dia equivalente ao Estado de

⁹¹ A região que foi chamada de Judéia apresentava uma situação histórica, econômica, social e religiosa complexa. Era uma colônia do império romano, governada pela dinastia Herodiana e por procuradores romanos. No ano 63 a.C., Pompeu invadiu Jerusalém junto a tropas romanas, expandindo o domínio romano que se alastraria pelo Oriente Médio. Ao invadir a região a brutalidade dos romanos foi intensa. Eles queimaram aldeias e cidades e escravizaram populares. Herodes durante o período de 37 a.C. a 4 a.C. controlava a população de maneira extremamente rígida e cruel, não permitindo nenhuma hostilidade e exigindo fidelidade à sua administração. Além disso, a tributação era extremamente elevada, o que empobrecia a população. Segundo Horsley (1995, p. 47), "todo o período do governo romano direto de 6 a 66 d.C. foi marcado por um descontentamento generalizado e periódica turbulência na sociedade judaica palestina". O Templo era o centro da vida de Israel e os grupos políticos religiosos eram os saduceus, os escribas, os fariseus, os zelotas, os herodianos, os essênios e os samaritanos. A elite religiosa da época conseguia manter seus privilégios ao serem coniventes com o governo romano, mas o povo vivia oprimido, tanto que na época surgiram diversos movimentos populares contra o governo. A dominação romana perduraria até o início do segundo século da era cristã. A economia da região era basicamente a agricultura com negócios

Israel. Acredita-se que Jesus ou Yeshua Ben Yossef (do aramaico - equivalente à Jesus, filho de José) tenha nascido em Belém⁹² por volta do ano 4 do calendário gregoriano (romano-cristão)⁹³, na época do reinado de Herodes, apesar de sua família morar em Nazaré, na Galileia, onde ele viveu até os 30 anos de idade.

Seu pai, José, era originário de Belém e devido ao recenciamento decretado por César Augusto, governador de Roma, seus pais tiveram que viajar para lá (Lc 2:1-4). Sua mãe, Maria, grávida, acabou dando à luz em Belém. O menino nasceu em uma manjedoura, pois não havia vagas para hospedagem na região.

Importante salientar, como observa Alvarez (2018, p. 71) que os Evangelhos não se constituem em uma biografia de fato, pois utilizaram o chamado *Kairós*⁹⁴, ou seja, o momento oportuno, certo ou supremo, ao invés do *Kronos*, que é o tempo histórico. Portanto, não seguem uma ordem cronológica de tempo. Assim, a história relatada pode parecer por vezes "confusa", sem entendermos claramente a sequência dos fatos, mesmo quando relacionada aos chamados Evangelhos Sinópticos. Além do mais, "muitas vezes um evangelista negará o dizer do outro, e em certos casos parecerá haver licenças poéticas para a inclusão de símbolos literários e referências religiosas" (p. 337).

Outra questão importante é que os Evangelhos foram regidos para públicos distintos. O de Marcos dirigia-se aos cristãos perseguidos pelos romanos; o de Mateus intentava alcançar os judeus convertidos e o de Lucas se direcionava aos cristãos gentios. Já o Evangelho de João, mesmo sendo uma fonte considerada mais confiável para compor o perfil do Jesus histórico, por exemplo; é, segundo o teólogo e especialista no Evangelho de João, Charles Harold Dodd (1997, p. 21), um livro influenciado pelos escritos helenistas judeus que fundiam suas ideias com outras obras da época, como, por exemplo, com o *Livro da Sabedoria* de Salomão. Obviamente que assim, os Evangelhos mesmo portando inúmeras características semelhantes ao não dialogarem com o mesmo público apresentam necessidades

também na área da pecuária, pesca e artesanato. A pobreza e a violência eram marcantes nesta época e o clima de rebelião predominava.

⁹² No entanto, os historiadores contestam a crença de que o local de nascimento de Jesus tenha sido em Belém, acreditando que ele seja natural de Nazaré.

⁹³ Aparentemente há um erro de cálculo de 4 anos no calendário gregoriano ou romano cristão e, por isso, apesar de contarmos o primeiro ano do calendário como o ano de nascimento de Jesus, a data aproximada de seu nascimento é provavelmente a citada acima. O ano 4 do calendário romano-cristão é equivalente ao ano 3790 do calendário hebraico.

⁹⁴ Segundo o prof. Felipe Aquino, o termo *Kairós*, baseando-se na definição do dicionário Webster, refere-se "tanto a uma personagem da mitologia, quanto uma antiga noção grega para referir-se a um aspecto qualitativo do tempo. A palavra *Kairós*, em grego, significa o momento certo. Sua correspondente em latim, *momentum*, refere-se ao instante, ocasião ou movimento que deixa uma impressão forte e única para toda a vida (WEBSTER, 1993)". Fonte: Site Cléofas. Disponível em: <https://cleofas.com.br/significado-de-kairos/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

discursivas dispares. Mas nos ataremos aqui na confluência dos textos Evangélicos para expor a história de vida sobre a personagem principal de *A Paixão de Cristo*.

Sobre a visita dos reis magos ao menino Jesus, apesar da história conhecida estar acrescentada de alguns detalhes que advém da Tradição, no Evangelho de Mateus, capítulo 2, nos versículos 1 e 2, é dito: *"E, tendo nascido Jesus em Belém de Judéia, no tempo do rei Herodes, eis que uns magos vieram do oriente a Jerusalém. Dizendo: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? porque vimos a sua estrela no oriente, e viemos a adorá-lo"*. Outro relato que pode corroborar com essa crença sobre o local de nascimento de Jesus é que na profecia de Miquéias (5,1-2) é dito que o Messias nasceria em Belém:

Mas tu, Belém de Éfrata, tão pequena entre os clãs de Judá, é de ti que sairá para mim aquele que é chamado a governar Israel. Suas origens remontam aos tempos antigos, aos dias do longínquo passado. Por isso, Deus os deixará, até o tempo em que der à luz aquela que há de dar à luz. Então, o resto de seus irmãos voltará para junto dos filhos de Israel (Mq 5,1- 2).

Além do mais, esse fato é confirmado no Evangelho de Mateus, capítulo 2, versículo 8, ao citar que Herodes conversou com os reis magos para descobrir o paradeiro do recém nascido, pois intentava matar o pequeno Jesus: *"E, enviando-os a Belém, disse: "Ide e informai-vos bem a respeito do menino. Quando o tiverdes encontrado, comunicai-me, para que eu também vá adorá-lo"*.

Algum tempo depois do nascimento do menino, a família teve que fugir para o Egito⁹⁵. Esse também foi um pedido de um anjo, já que Herodes havia decretado a matança de todos os meninos abaixo de dois anos de idade. Esse episódio confirma a profecia de Jeremias que diz: *"Ouviu-se uma voz em Ramá, choro e grande lamentação: Raquel chora seus filhos; e não quer consolação, porque eles já não existem"*. (Jr 31,15) (Cf. Mt 2,17-18).

Antes da fuga para o Egito, porém, segundo o livro *A história: a Bíblia contada como uma só história do começo ao fim* (LUCADO & FRAZEE, 2009), no curto período que a família permaneceu em Belém, José e Maria.

(...) fiéis à Lei de Moisés, eles circuncidaram o menino quando ele completou 8 dias de vida e no seu 40º dia 'o consagraram ao Senhor' no templo de Jerusalém. Lá, a nova família foi recebida por dois anciãos, Simão e Ana, a quem Deus concedeu a oportunidade de ver e reconhecer o Messias antes do fim dos seus dias. E esses não seriam os últimos a compreender

⁹⁵ A suposta fuga para o Egito feita pela família de Jesus é um dado questionado pelos historiados. Grande parte deles acreditam que isso é uma lenda, pois não há documentos históricos sobre o decreto de Herodes.

como era especial o menino Jesus (LUCADO & FRAZEE, 2009, p. 294 - 295).

Pouco sabemos da infância ou juventude de Jesus, nos Evangelhos uma das poucas citações sobre este período aparece em Lucas, por exemplo, quando é dito que quando ele era garoto se desenvolvia: "*(...) em estatura, em sabedoria e graça, diante de Deus e dos homens*". (Lc 2,49-52) (Mt 3,1-12) (Mc 1,1-8) Também é relatado nos Evangelhos, o incidente sobre o desaparecimento do garoto, quando ele tinha apenas doze anos, por três dias, fato que deixou sua mãe extremamente preocupada, mas ele foi encontrado no Templo, discutindo com os doutores da lei (Cf. Lc 2,41-52). No mais, encontramos relatos sobre essa época da vida de Jesus nos Evangelhos Apócrifos, mas estes tendem a retratar o menino Jesus como travesso e portador de "poderes mágicos".

Sobre a Sagrada Família, a tradição nos informa que o pai de Jesus, José, era carpinteiro e mais velho que sua esposa, Maria. Os Evangelhos relatam que Maria recebeu a visita do arcanjo Gabriel que anunciou que ela seria a mãe do Salvador, segundo Lucas, assim disse o arcanjo:

Entrando, o anjo disse-lhe: "Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo". Perturbou-se ela com essas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação. O anjo disse-lhe: "Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande e será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi; e reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino não terá fim" Maria perguntou ao anjo: "Como se fará isso, pois não conheço homem?" Respondeu-lhe o anjo: "O Espírito Santo descera sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com a sua sombra. Por isso, o ente santo que nascer de ti será chamado Filho de Deus (Lc 1, 28-35).

Também relata-se que dado o fato que quando Maria engravidou, ela era ainda noiva de José, e portanto eles não mantinham relações sexuais. A princípio, José duvidou da honestidade da moça e decidiu romper o noivado, mas não a repudiando publicamente. Na época seria um escândalo para uma mulher ter um filho sem ser casada, o que se tornaria uma situação até perigosa para ela. Mas, um anjo se manifestou em sonho para José e disse: "*José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que há nela foi gerado vem do Espírito Santo. Ela dará luz a um filho e tu o chamarás com o nome de Jesus, pois ele salvará seu povo dos seus pecados*" (Mt 1,21). Assim, após a visita do anjo, José resolveu se casar com Maria e ser o pai "adotivo" do menino.

Aos 30 anos, Jesus iniciou seu ministério na Galileia que duraria apenas três anos, mas que foi repleto de pregações, curas, libertações, milagres e prodígios. Segundo João, no último versículo do seu Evangelho, as obras de Jesus foram de tal ordem em grandeza que: *"Jesus fez ainda muitas outras coisas. Se fossem escritas uma por uma, penso que nem o mundo inteiro poderia conter os livros que se deveriam escrever."* (Jo 21,25). Além disso, na percepção joanina, já que no princípio era o verbo e o verbo estava com Deus, isso significa que através de Jesus: *"(...) o verbo se fez carne e habitou entre nós, e vimos sua glória, a glória que o filho único recebe de seu Pai, cheio de graça e de verdade"* (Jo 1,14).

Para Alvarez (2018, p. 75-76), essa fase do ministério público de Jesus, pode ser entendida como o período no qual ele deixou de ser "discípulo"⁹⁶ e passou a ser mestre:

E, no momento em que começar, usará suas qualidades de orador para emocionar o povo e arrebanhar discípulos. Fará milagres, será chamado de mestre, rabino e também, desdenhosamente, de mágico. Criará inimigos, pois muita gente vai entender que ele está colocando em risco ao mesmo tempo a religião milenar dos judeus e a ordem política que beneficia os sacerdotes poderosos. Vai se tornar tão popular que vão querer tocá-lo apenas por tocar um corpo sagrado. Vão lhe pedir a cura de pessoas que ele nunca verá, e quando a fama sair de controle, precisará montar estratégia de fuga para não ser esmagado pelas multidões (ALVAREZ, 2108, p. 76).

Após partir de Nazaré na Galileia (cidade onde cresceu), Jesus foi batizado no Rio Jordão por João Batista (Mt 3,13-17), conta-se que nesse momento, ao emergir da água, os céus se abriram e o Espírito Santo desceu sobre ele como uma pomba. No mesmo instante, uma voz surgida do céu exclamou: *"Eis meu filho amado em quem ponho minha afeição"* (Mt 3,17).

Depois, Jesus permaneceu 40 dias no deserto em jejum e oração, tendo sido tentado pelo demônio (Mt 4,1-2). Como ele sentia fome, primeiramente, o demônio o tenta sugerindo que transformasse as pedras em pães. Depois o tenta para que ele se jogue do Pináculo do Templo, o que significaria desobediência à Deus. E, por fim, o demônio oferece à Jesus todos os reinos do mundo, se ele se prostrasse e o adorasse. Tendo passado no teste das tentações, Jesus estava pronto para iniciar seu ministério público.

⁹⁶ Esse discipulado a qual o autor se refere, baseia-se na crença de que Jesus possa ter sido discípulo de João Batista, provavelmente convivendo com ele antes do seu batismo no rio Jordão. Essa é uma ideia defendida por alguns historiadores, que inclusive acreditam que houve algum tipo de dissidência entre eles, e a partir daí, que Jesus começaria seu próprio ministério.

Peregrina por diversos locais (Samaria, Cafarnaum, Betânia, etc.), faz discípulos e chama a atenção dos religiosos e governantes da época. Alguns historiadores acreditam que o episódio ocorrido no Templo, quando Jesus expulsa os mercadores pode ter sido o que inicialmente provocou a perseguição sofrida por ele (Cf. Mt 21,12-13). Para Alvarez (2018, p. 97), Jesus a partir daí "desafia os sábios e quebras regras, apresentando uma nova forma de seguir a lei judaica". Ou como se pergunta este autor: será que ele não propôs a partir deste momento uma nova forma de religião?

Os primeiros discípulos de Jesus surgiram através de João Batista, quando este ao estar acompanhado de dois de seus seguidores, ao ver Jesus, exclamou: "Eis o Cordeiro de Deus" (Cf. Jo 1,36). Seus apóstolos foram escolhidos posteriormente e eram homens comuns, pescadores e zelotas: Simão (chamado Pedro), André, Tiago (filho de Zebedeu), João, Filipe, Bartolomeu, Tomé, Mateus, Tiago (filho de Alfeu), Judas (ou Judas Tadeu), Simão (o zelote) e Judas Iscariotes.

Seu primeiro milagre ocorreu nas bodas de Caná, quando Jesus transformou a água em vinho. Em Cafarnaum, Jesus libertou um homem possuído, curou um leproso e um paralítico. Esse episódio com o paralítico desagradou aos escribas, pois Jesus afirmou naquele momento que os pecados daquele homem estavam perdoados. Isso foi considerado blasfêmia por eles. Na casa de Levi, Jesus comeu junto com os pecadores e publicanos - outro episódio que desagradou os líderes religiosos da época. Assim, apesar de Jesus agradar o povo, por causa de suas curas e libertações, além das pregações, ele começava a atrair a antipatia dos líderes religiosos e governantes da região.

A cura de um homem que tinha as mãos ressequidas ocorrida em um dia de sábado, sendo que segundo a lei judaica esse era o dia de descanso, o *Shabat* (Sabá), no qual é proibido realizar atividades de trabalho, pois feriria a ordem de Deus nos mandamentos do Decálogo, foi outro episódio que trouxe problemas para Jesus, pois desagradou sobremaneira os chefes religiosos. Segundo Alvares (2018, p. 105), é interessante observar que nos Evangelhos quando esse acontecimento é relatado:

(...) será neste momento que os evangelhos nos contarão que uma conspiração para matar Jesus está começando a ser tramada por fariseus e representantes do rei Herodes Antipas, a quem chamamos de rei apenas pela força do hábito, pois é sabido que Israel, o lugar a que os romanos começaram a chamar de Palestina, foi dividida em quatro partes, que Herodes só governava a Galileia, e que seria mais preciso chamá-lo pelo estranho título de *tetrarca* (ALVAREZ, 2018, p. 105).

Boa parte dos seus ensinamentos foram transmitidos através de parábolas, como a parábola do filho pródigo e a parábola do bom samaritano, que até hoje são utilizadas pelas comunidades cristãs como mensagens para a evangelização. Muitas outras curas, milagres e prodígios se seguiram, como, por exemplo: a cura da mulher com hemorragia, a ressurreição da filha de Jairo, a cura de dois cegos, a multiplicação dos pães e peixes, o caminhar sobre as águas, entre outros.

O Sermão da Montanha é um dos episódios mais bonitos e conhecidos dos acontecimentos vivenciados por Jesus e, obviamente, foi retratado em diversos Filmes de Cristo. Configura-se como o apanhado dos principais ensinamentos de Jesus e uma síntese sobre a natureza do reino de Deus. Para o Papa Francisco (2016) é o momento em que Jesus "ensinava a nova lei, que não cancela a antiga, mas a aperfeiçoa, levando-a a sua plenitude⁹⁷". Também foi durante esse momento que ele ensinou a oração do Pai-Nosso:

Pai nosso que estais nos céus, santificado seja o vosso nome, seja feita a tua vontade, aqui na terra como no céu, o pão nosso de cada dia nos dai hoje, perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido, e não nos deixei cair em tentação, mas livrai-nos do mal⁹⁸.

No Evangelho de Mateus, nos capítulos cinco a sete, é contado esse episódio por inteiro. Já no Evangelho de Lucas está fragmentado (Sermão da Planície). O Sermão começa com as bem-aventuranças, que são exortações profundas sobre as qualidades espirituais:

Bem-aventurados os que têm um coração de pobre, porque deles é o Reino dos Céus! Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados! Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra! Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados! Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia! Bem-aventurados os puros de coração, porque verão Deus! Bem-aventurados os pacíficos, porque serão chamados filhos de Deus! Bem-aventurados os que são perseguidos por causa da justiça, porque deles é o Reino dos Céus! Bem-aventurados sereis quando vos caluniarem, quando vos perseguirem e disserem falsamente todo o mal contra vós por causa de mim (Mt 5,2-11).

⁹⁷ Fonte: Site ZENIT, Papa Francisco: o sermão da montanha é o GPS da vida cristã". Homilia. Disponível em: <https://pt.zenit.org/articles/papa-francisco-o-sermao-da-montanha-e-o-gps-da-vida-crista/>. 2016. Acesso em 30 mar. 2019.

⁹⁸ Nos Evangelhos encontramos duas versões desta oração, uma mais curta em Lc 11,2-4 e outra estendida em Mt 6,9-13. A versão acima é a rezada pelos católicos nas missas e está baseada na passagem de Lucas. Os protestantes têm uma versão diferente da apresentada aqui, acrescida, ao final, da seguinte frase: "porque teu é o reino e o poder e a glória para sempre", pois optaram pela versão apresentada por Mateus.

Durante o sermão, Jesus aborda vários temas, tais como: o cumprimento da lei e os profetas, a humildade, a mansidão, a justiça, a caridade, a oração, a regra de ouro, a pureza de coração, o amor ao próximo, a misericórdia, alerta sobre os falsos profetas, etc. Para o Padre Paulo Ricardo (2017), o sermão, conforme ensina o Catecismo da Igreja Católica, " abre para nós uma porta de santidade que vai nos levar para as bem-aventuranças do céu"⁹⁹. Já para o exegeta francês Elian Cuvillier em entrevista para a *Revista IHU ON-LINE* (2015)¹⁰⁰ o significado da Palavra proferida no Sermão da Montanha pode ser compreendido da seguinte maneira:

É verdadeiramente Palavra de alteridade no que ela anuncia de inédito, um inédito que não se confunde totalmente com o que o Jesus terrestre dá a conhecer dele no decorrer de seu ministério na Galileia. O SM antecipa o que se realizará plenamente na Paixão de Jesus. A recusa de erguer a espada, na hora de sua prisão, destaca que prefere o agir da Palavra ao das armas. A morte na cruz é o lugar em que Jesus realiza, ao extremo de sua lógica, a palavra inédita do SM. No Calvário, Jesus é revelado verdadeiramente como o 'Filho de Deus' que rompe a lógica da violência e oferece um lugar onde descobrir o novo rosto de seu Pai, como o SM anunciava (CUVILLIER, 2015).

Outro belo episódio da história de Jesus foi a Transfiguração (Mt 17,1-9, Mc 9,2-8, Lc 9, 28-36). No alto de uma montanha, diante de Pedro, Tiago e João, Jesus se transfigurou e depois conversou com os antigos profetas Moisés e Elias. Segundo Mateus, a cena assim se deu: "*Lá se transfigurou na presença deles: seu rosto brilhou como o sol, suas vestes tornaram-se resplandecentes de brancura*" (Mt 17,2).

A ressurreição de Lázaro, em Betânia, é outro acontecimento importante da história de Jesus. Lázaro já estava morto há quatro dias; mas, segundo conta-se, Jesus o amava muito e ao ver o sofrimento de suas irmãs Marta e Maria, chorou, se compadeceu e orou ao Senhor pedindo: "*Pai, dou-te graças porque me ouviste. Eu sabia que sempre me ouves; mas digo isso por causa da multidão que em rodeia, para que creiam que me enviaste*" (Jo 11,41-42). Depois disso, ordenou que Lázaro saísse do túmulo. Lázaro com os pés enfaixados e com o rosto coberto por um sudário, apareceu vivo.

Esse episódio junto com a participação de Jesus na Festa dos Tabernáculos, onde ele pregou diversos ensinamentos para a multidão, incitou ainda mais a antipatia dos líderes

⁹⁹ Fala extraída do vídeo "Aprenda a ler o Sermão da Montanha" do Canal Padre Paulo Ricardo no YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JANMz-R6XCI>.

¹⁰⁰ Fonte: Site Revista IHU ON-LINE - O Sermão da Montanha: um convite à gratuidade e à confiança. Entrevista especial com Elian Cuvillier. Cuvillier é autor do livro *Le Sermon sur la Montagne: Vivre la confiance e la gratuité*. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/550210--deus-reina-para-aqueles-que-nao-se-bastam-sozinhos-entrevista-especial-com-elian-cuvillier>. Acesso em: 11 fev. 2019.

religiosos da época. É, provavelmente, a partir daí que a elite religiosa da época começou a perceber Jesus como uma ameaça para as crenças de então. Ou como observado por Alvarez (2018, p. 53), há também o fato que "(...) os romanos criaram um sistema de poder viciado em favores e recompensas, transformando sacerdotes em exímios delatores". E assim, complementa afirmando que:

Serão, portanto, esses homens que pensam deter toda a sabedoria de Deus e do mundo, ocupantes de cargos importantes na hierarquia religiosa, com poderes para julgar e condenar as atitudes do povo... serão eles, os escribas fariseus e saduceus, que perseguirão Jesus até o fim de sua vida (ALVAREZ, 2018, p. 93).

Além disso, segundo o livro *A história - A Bíblia contada como uma história do começo ao fim*, esse conflito pode ser explicado da seguinte maneira:

Quando Jesus pregava, fazia muitas afirmações que mexiam com os brios das pessoas. ele dizia ser a luz - porém o próprio Deus é a fonte da luz! Dizia vir das alturas - porém apenas Deus pode habitar o céu! Jesus oferecia uma escolha clara e decisiva: creia em mim e conheça o poder de Deus em sua vida ou continue na escuridão espiritual. Essa mensagem modificaria tudo (LUCADO & FRAZEE, 2009, p. 329).

Sua última semana de vida ou Semana da Paixão foi a mais frutífera em termos de acontecimentos e de significados que deixaria para as comunidades cristãs que surgiriam após sua morte, segundo o professor Felipe Aquino (2015)¹⁰¹, os acontecimentos mais importantes deste episódio foram três: 1 - A entrada triunfal no Templo em Jerusalém, quando montado em um jumentinho, foi recebido pelo povo de maneira veemente, tanto que eles retiraram suas capas e as deitaram no chão à frente dele, junto com ramos de palmas (Jo 12,9-13) (Mt 21,1-11) (Mc 11,1-11) (Lc 19, 28-44). Esse evento foi profetizado por Zacarias (9, 9), assim como foi sugerido no Salmo 118. No momento do ocorrido relata-se que o povo recitava o verso 26 do referido salmo: "*Que Deus abençoe aquele que vem em nome de Deus*"; 2 - A purificação do Templo (Mt 21,12-16) (Mc 11,15-18) (Lc 19,45-48), episódio da expulsão dos mercadores do templo; 3- Sermão escatológico (Mt,24-25), no qual Jesus prenunciou a destruição do Templo e a vinda do Filho do Homem - em um dado momento Jesus afirmou que "*quando virdes estabelecida no lugar santo a abominação da desolação que foi predita pelo profeta*

¹⁰¹ Fonte: Site Editora Cléofas - *A Semana Santa* - Disponível em: <https://cleofas.com.br/a-semana-santa/>. Acesso em: 14 jan. 2019.

Daniel (9,27)" (Cf. Mt 24,25) e 4 - A instituição da Santa Ceia, que segundo Mateus se deu da seguinte maneira:

Durante a refeição, Jesus tomou o pão, benzeu-o, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: "Tomai e comei, isto é meu corpo". Tomou depois o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: "Bebei dele todos, porque isto é meu sangue, o sangue da Nova Aliança, derramado por muitos homens em remissão dos pecados (Mt 26,26-28).

Segundo Alvarez (2018, p. 201), o Evangelho de Lucas nos apresentará um "elemento teológico importante" através de umas das falas ditas por Jesus durante a Santa Ceia, quando ele diz: "façam isso em memória de mim" (Lc 22,19) ao exortar os apóstolos a repetirem o ato de compartilhar o pão e o vinho, símbolos do corpo e sangue de Cristo, que se tornará no futuro o rito mais expressivo do cristianismo. Assim, "talvez não saiba que ele também está determinando o fim da tradição milenar de se matarem cordeiros e oferecê-los em sacrifício a Deus, pois o sacrifício agora será ele próprio".

Na noite da celebração da Páscoa, quando ocorreram os episódios conhecidos como o Lava-pés (quando Jesus lavou os pés dos apóstolos e os deu um importante ensinamento sobre a humildade) e a Santa Ceia (ou a instituição da Eucaristia), Jesus profetizou que depois que ele fosse glorificado (morto e ressuscitado), o Espírito Santo (Espírito Paráclito) se manifestaria, então assim diz:

E tudo o que pedirdes ao Pai em meu nome, vo-lo farei, para que o Pai seja glorificado no Filho. Qualquer coisa que me pedirdes, em meu nome, vo-lo farei. Se me amais, guardareis os meus mandamentos. E eu rogarei ao Pai, e ele vos dará outro Paráclito, para que fique eternamente convosco. É o Espírito da Verdade, que o mundo não pode receber, porque não o vê nem o conhece, mas vós o conhecereis, porque permanecerá convosco e estará em vós(Jo14,13-17).

Na sequência, já pressentindo que seria traído por um de seus apóstolos, Jesus partiu com eles para o Monte das Oliveiras, e ali anunciou que Pedro o negaria por três vezes, antes do galo cantar. Depois vai com o grupo para um local chamado Getsêmani a fim de orar. Jesus estava angustiado pois sabia que passaria por um grande sofrimento, tanto que disse na ocasião que sua "alma estava triste até a morte" (Cf. Mc 14,34) e solicitou que seus apóstolos orassem e vigiassem com ele. Foi também neste momento que ele se desesperou e pediu ao Pai que o livrasse deste tormento, mas, em seguida pondera e exclama "que seja feita a tua

vontade" (Cf. Mt 6,10). Para Alvarez (2018, p. 294), a tensão neste momento foi tão grande que:

E o sofrimento é tão profundo que seus seguidores preferirão a palavra paixão, *Paixão de Cristo*, dirão, sem por um instante querer dizer outra coisa além de sofrimento, puro sofrimento. Paixão, digamos antes que os romanos cheguem, vem da palavra latina *passio*, e que não quer dizer outra coisa que sofrimento, martírio. A ideia de paixão como desejo intenso por outra pessoa (...) virá mais tarde, e não para falar do momento terrível que Jesus estava vivendo (ALVAREZ, 2018, p. 294).

Depois de dizer aos seus apóstolos que a hora do homem estava chegando, apareceu Judas acompanhado dos anciãos do povo, dos chefes da guarda do Templo e dos chefes dos sacerdotes. Judas se aproximou e dando-lhe um beijo no rosto, apontou quem seria Jesus. Jesus se adiantou à aproximação do grupo de pessoas que pretendia prendê-lo e os perguntou "a quem buscais?" (Cf. Jo18,7), e prontamente se identificou. Pedro ao perceber que Jesus seria preso, feriu com a espada um servo do Sumo Sacerdote, decepando-lhe a orelha direita. Jesus o repreendeu por esse ato e, na sequência, curou o servo ferido.

Depois Jesus foi levado para os Sumos Sacerdotes Caifás e Anás para ser interrogado por eles e pelos escribas e anciãos. Apesar de várias testemunhas se declararem a respeito de Jesus, as alegações eram contraditórias e nenhuma acusação concreta surgiu deste episódio. Mas, no entanto, o Sumo Sacerdote Caifás rasgou as próprias vestes e alegou que Jesus blasfemava, pois ele dizia ser o filho de Deus.

A essa altura, o apóstolo Pedro já havia negado Jesus três vezes, como profetizado. E, depois disso, sentiu-se profundamente entristecido. No dia seguinte, pela hora da manhã, os chefes dos sacerdotes e os anciãos do povo montaram um conselho para decidir sobre o destino de Jesus. Nesse momento, Judas, o discípulo que o havia traído, já havia se arrependido e conta-se que ele foi ter com os chefes dos sacerdotes e tentou devolver as trinta moedas de prata que havia recebido para entregar Jesus, mas estes o trataram com desdém. Judas após atirar as moedas no Templo, se suicida, enforcando-se.

Os líderes religiosos levaram, então, Jesus para o governador Pilatos julgá-lo, sob a acusação de que Jesus era algum tipo de subversivo pois alegava ser rei, o que poderia ameaçar o governo¹⁰². Segundo observações apresentadas na obra *A História: A Bíblia*

¹⁰² Naquela época devido às péssimas condições de trabalho e aos altos impostos exigidos pelo governo romano, segundo os historiadores, haviam diversos movimentos contra o governo, tanto que a aplicação da pena de morte por crucificação era comum na época, não só para reprimir os agitadores, mas também porque era uma maneira extremamente perversa e humilhante de morte. O governo romano ficou historicamente conhecido por ter sido extremamente cruel. Os corpos dos

contada como uma história do começo ao fim (LUCADO & FRAZEE, Zondervan Corporation, 2009), é interessante compreender a posição de Pilatos nessa história. Pois, apesar de ser uma figura mostrada em vários Filmes de Cristo como aquele que "lavou as mãos" e, portanto, teria entre aspas sido imparcial, ele de fato também tinha interesses a defender¹⁰³:

Os líderes judaicos levaram Jesus a Pilatos, que governava a região da Judéia para Roma durante quatro anos. Registros históricos revelam que ele não era amigo dos judeus. Ordenava frequentemente que os soldados espancassem e matassem manifestantes de origem judaica e ofendia seus líderes sem demonstrar remorso, espalhando símbolos de cultos pagãos romanos por Jerusalém. Na manhã da sexta-feira de Páscoa, os líderes judaicos pediram lhe para julgar Jesus como um perigoso subversivo. Pilatos se viu diante de um dilema. Caso se recusasse a condenar Jesus, os judeus que o acusavam diriam que ele não era amigo de César (uma imagem pública muito perigosa). Por outro lado, se concordasse em crucificar Jesus, estaria agindo contra seu próprio senso de justiça e, pior ainda, cedendo àqueles que desprezava. Antes ele precisava interrogar o prisioneiro (LUCADO & FRAZEE, 2009, p. 343).

Pilatos interroga o prisioneiro no Pretório, perguntando-lhe se ele se considerava o rei dos judeus, e também o que ele havia feito para ter sido entregue pelos chefes dos sacerdotes, pois estes alegavam que ele estava subvertendo o povo e impedindo que fossem pagos os impostos devidos à César, dizendo-se ser o Messias e que era rei (Cf. Lc 23,2). Não encontrando nenhum motivo para condená-lo, Pilatos primeiramente o envia para o Rei Herodes, já que Jesus era da Galileu. O rei manda de volta Jesus para Pilatos, pois também não encontra nada que justifique sua condenação. Na sequência, Pilatos se dirige aos acusadores e alegando que era época de Páscoa, e neste período um prisioneiro poderia ser solto, pergunta se querem que soltem Jesus. O povo pede que Barrabás¹⁰⁴ receba o indulto. O criminoso havia sido condenado por assassinato e seria crucificado.

crucificados não eram nem ao menos enterrados, ficavam expostos para serem devorados pelos animais, por isso há raríssimos vestígios de restos mortais encontrados dessas vítimas. Um dos poucos restos mortais de um crucificado é o chamado "homem de Galvello", restos de um esqueleto de aproximadamente 2000 anos encontrado em 2007, durante as escavações para a construção de um oleoduto em Galvello (Itália) que apresenta indícios de ter sido crucificado.

¹⁰³ No livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, da beata Anna Catarina Emmerich, essa constatação também fica muito evidente. Mesmo que não seja um relato de alguém que esteve presente durante o ocorrido, se pressupormos que as visões da beata correspondem à realidade, Pilatos conforme descreve a autora era uma pessoa que apenas defendia seus interesses de poder no governo e, além disso, devido às suas práticas pagãs vivia com medo de ofender aos deuses que cultuava. Apesar de ficar em dúvida sobre como proceder no caso da acusação sobre Jesus preferiu manter seus status político e sua veneração aos deuses pagãos.

¹⁰⁴ Alguns historiadores alegam que Barrabás era um agitador contra o governo romano que havia assassinado uma pessoa e, portanto, não era apenas um bandido comum. Além disso em Mc 15,7 é dito: "e havia um chamado Barrabás que preso com outros amotinadores, tinha num motim cometido um crime" e em Lc 23,19: "o qual foi lançado na prisão por causa de uma sedição na cidade e de um homicídio".

Assim, Pilatos ordenou que flagelassem Jesus. Os soldados por zombaria colocaram um manto púrpura e uma coroa de espinhos em Jesus, o agrediram e gritaram: "Salve, rei dos judeus" (Cf. Jo 19,3). Levando Jesus em presença de seus acusadores, exclama Pilatos: "*ecce homo*", como se quisesse dizer o que faço com este, então? Os acusadores então pediram que Jesus fosse crucificado alegando que eles tinham uma lei pela qual seria possível pedir que fossem mortos os que se fizessem passar por filho de Deus.

Novamente Pilatos falou com Jesus e ele ficou em silêncio. Os ânimos ficaram mais acirrados e os acusadores argumentavam que se Pilatos o soltasse era porque ele não respeitava César, pois todo aquele que se colocava na posição de rei, estaria se opondo ao governo romano, e exigiram sua condenação à morte por crucifixão. Pilatos, então, optou por fazer o que a multidão pedia .

Jesus carregou sua própria cruz em direção ao Gólgota (ou Caveira), local onde as crucificações eram executadas, durante o trajeto foi vítima de insultos e agressões e caiu algumas vezes no chão devido ao desgaste sofrido com as agressões e o peso da cruz. Em um desses momentos, Simão de Cirene é recrutado no meio do povo para ajudá-lo. O povo que seguia o cortejo o insultava e zombava dele.

Em *A História: A Bíblia contada como uma história do começo ao fim* (LUCADO & FRAZEE, 2009), a perversa e chocante pena de morte romana por crucificação é explicada da seguinte maneira¹⁰⁵:

A crucificação romana era uma punição cruel. Pregava-se o condenado a uma cruz de madeira pelas mãos e pelos pés, o que resultava em uma maneira lancinante, lenta e muito pública de morte. Os gemidos da vítima tornavam-se a diversão matinal dos espectadores. Assistir aos horrores de crucificação era uma ferramenta de dissuasão eficaz contra os transgressores (LUCADO & FRAZEE, 2009, p. 345).

Jesus foi conduzido a essa dura pena junto a dois criminosos. Um deles inclusive fez comentários sarcásticos enquanto eles estavam prestes a serem mortos no Gólgota, mas o outro o repreendeu dizendo que eles tinham motivo para estar ali, enquanto Jesus nada de mal havia feito (Cf. Lc 23,39). Foi após esse momento que Jesus disse a famosa frase: "Pai,

¹⁰⁵ Percebe-se através desta descrição de como era o cenário das mortes por crucificação que algumas cenas de *A Paixão de Cristo* apesar de toda a acusação negativa e mal estar que provocou por causa da violência apresentada, pode ser respaldada pela intenção de representar essa situação tão bárbara da maneira que mais se aproximasse da realidade. De fato, o próprio diretor do filme disse em algumas entrevistas na época do lançamento do filme que seu intuito era mostrar da forma mais real possível esse acontecimento. Como uma das fontes que Gibson utilizou para embasar a história contada sobre as 12 últimas horas de vida de Jesus foi a obra *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (Emmerich, 1833), na qual os relatos deste acontecimento são de atos de extrema violência e de um sofrimento inimaginável que pudesse ser suportado por qualquer ser humano, pode-se ao menos compreender aquelas cenas mais fortes como reflexo da vontade de descrever de maneira complexa o ocorrido.

perdoa-lhes eles não sabem o que fazem" (Lc 23,24). As zombarias e agressões do povo que ali permaneceu continuavam. Um dos criminosos ainda disse a ele: "se és mesmo o Cristo, salva-te a ti mesmo" (Lc 23,35). O outro condenado, por outro lado, pediu para estar com Jesus no Reino dos Céus.

Ao pé da cruz ficaram as três Marias (Maria, sua mãe; Maria, esposa de Cléofas, e Maria Madalena)¹⁰⁶. Junto delas estava um de seus discípulos preferidos, João. Foi nesse instante que Jesus disse as frases que mais tarde justificariam a devoção à Virgem Maria (Marianismo): "Mulher, eis o teu filho!"; filho: "Eis a tua mãe" (Jo 16,26).

Conta-se que algumas horas depois o sol desapareceu e houve treva por toda a região. Algumas horas mais se seguiram e Jesus sentindo-se abandonado gritou: "Deus meu, por que me abandonaste?" (Mt 27,46). Os presentes acharam que Jesus estava delirando, talvez vendo a imagem de Elias e ainda zombaram dele dizendo "deixa, vejamos se Elias vem salvá-lo" (Mt 27,49). Após exclamar aos céus: "Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito" (Lc 23,46), Jesus acabou falecendo.

Houve tremor de terra, o véu do Santuário (Monte Moriá) se rasgou em dois locais e as rochas se partiram. O clima era de terror, e há os que relatam que os mortos saíram dos túmulos e ficaram perambulando pela cidade. Um soldado para se certificar de que Jesus havia morrido, enfiou uma lança em seu corpo. Do ferimento saiu água e sangue.

Normalmente, eram quebradas as pernas dos crucificados para acelerar o processo de morte deles, o que de fato foi feito com os dois criminosos mortos ao lado de Jesus. Mas, segundo a profecia do salmo 33,21, para o Messias seria garantido que: *“Ele protege cada um de seus ossos, nem um só deles será quebrado”*. E, em João 19,33, também é dito: *“Chegando, porém, a Jesus, como o vissem já morto, não lhe quebraram as pernas”*.

O corpo de Jesus foi preparado e coberto por um sudário, e a pedido de José de Arimateia, enterrado em um sepulcro novo na sexta-feira. Passado o sábado, Maria Madalena e outras mulheres decidiram ir ao sepulcro para ungir o corpo. Lá encontraram um anjo que anunciou que Jesus não estava mais ali, pois havia ressuscitado. Assustadas elas foram correndo contar para os discípulos. Maria Madalena voltou ao local. Ficou por lá chorando, quando ao olhar para o interior do sepulcro avistou dois anjos que a perguntaram o motivo pelo qual ela estava chorando. Ela respondeu que chorava pois haviam levado o corpo de Jesus, neste instante ela viu Jesus vivo. Maria Madalena foi a primeira a vê-lo depois de ressuscitado e conta-se que mais de 500 pessoas também o teriam visto dias depois.

A ascensão de Jesus é relatada de maneira diferente nos Evangelhos e no livro dos Atos dos Apóstolos. Nos Atos conta-se que ele foi levado às alturas e foi encoberto por uma nuvem (Atos 1,9). Já em Marcos que ele se encontra sentado à direita de Deus Pai (Mc 16,19), e em Lucas é dito que ele primeiramente se despediu de seus discípulos em Betânia e enquanto os abençoava, foi levado ao céu (Lc 24,50-52). Por outro lado, em Mateus e em João esse evento não é mencionado.

O filme *A Paixão de Cristo* não engloba toda a história acima que resumidamente conta a vida de Jesus, e inicia-se com os acontecimentos a partir de sua ida ao Jardim do Getsêmani. Além disso, incorpora elementos oriundos de outras fontes além dos Evangelhos, muitas delas da obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (Emmerich, 1833), e alguns detalhes que são puramente fictícios.

Segundo o site da *Icon Film Distribution* (empresa que distribui os filmes realizados pela *Icon Productions* de propriedade do ator e diretor Mel Gibson), *A Paixão de Cristo*, é:

Uma das experiências de cinema mais intensamente poderosas do cinema, *A Paixão de Cristo* tornou-se um fenômeno global de bilheteria aclamado pela crítica. Agora, esse filme que faz história inspirou milhões a aprender mais sobre suas origens. Do diretor Mel Gibson, ganhador do Oscar, vem uma profunda história de coragem e sacrifício, retratando as últimas doze horas da vida de Jesus Cristo¹⁰⁷.

Apesar de a chamada acima ser uma estratégia de marketing, pensada, obviamente, para convidar o espectador para assistir um filme tremendamente espetacular, o roteiro do filme apresenta elementos deveras interessantes, e alguns novos detalhes (alguns fictícios) sobre a história que normalmente se conta nos filmes sobre a vida de Jesus, como: a cena em que Jesus pisa na cabeça da serpente; a cena que Cláudia se aproxima de Maria e Maria Madalena e dá a elas um lençol que será usado para limpar o sangue no chão; a cena na qual Jesus é atirado de uma ponte pelos soldados; a cena em que Pedro, depois de negar Jesus, fala com Maria e a chama de mãe, a cena na qual as crianças endemoniadas atormentam Judas; a cena em que Jesus é pregado na cruz e depois virado para abaixo, entre outras. Esses são exemplos bem evidentes de como as fontes, as referências e, no caso dos exemplos aqui

¹⁰⁷ Tradução nossa de: "One of cinema's most intensely powerful movie-going experiences, *The Passion of the Christ* has become a critically acclaimed, global box-office phenomenon. Now, this history-making film has inspired millions to learn more about its origins. From Academy Award-Winning director Mel Gibson comes a profound story of courage and sacrifice, depicting the final twelve hours in the life of Jesus Christ".

citados, a "criatividade" ou "licença poética" do realizador do filme pode construir uma determinada narrativa, estética e discurso fílmico.

6. CAPÍTULO 5 - TECNOLOGIAS DA TRANSCENDÊNCIA NARRATIVA E ESTÉTICA: ANÁLISE DOS EFEITOS VISUAIS EM A PAIXÃO DE CRISTO

6.1. Sinopse

A Paixão de Cristo, ao narrar as doze últimas horas da vida de Jesus, intercalada por nove *flashbacks*, que mostram lembranças agradáveis da vida dele, como, por exemplos, pregando o Sermão da Montanha e a Santa Ceia; inicia-se, após o prólogo de Isaías, com uma cena no Jardim do Getsêmani quando Jesus está visivelmente angustiado e ora ao Pai. Enquanto isso seus apóstolos Pedro, Tiago e João estão dormindo, Jesus os desperta e pede que orem e vigiem com ele. Os apóstolos comentam sobre a visível angustia de Jesus. Logo após, ele é tentado pelo demônio, com o qual ele não dialoga. Não aparecem as tentações como descritas nos Evangelhos e conhecidas pelo público. O demônio o confronta dizendo, entre outras coisas: "acreditas mesmo que um homem é capaz de suportar todo fardo de pecados?". O suor de Jesus parece se transformar em sangue e gotejar pelo chão. Neste momento, uma cobra parece surgir do demônio, como se indicasse que ele pode manipular a natureza e se transformar no que bem desejar. A cobra se aproxima das mãos de Jesus que está prostrado no chão. Ele se levanta e olha para o demônio que o observa com um olhar perverso. Na sequência, Jesus pisa na cabeça da serpente e o demônio imediatamente desaparece.

A essa altura Judas já havia se encontrado com o sumo sacerdote e negociado a entrega do mestre em troca de trinta moedas de prata. Aproximam-se de Jesus e dos apóstolos, os guardas do Templo que dizem procurar por Jesus de Nazaré. Judas se aproxima, o saúda e lhe dá um beijo no rosto, o identificando, portanto.

Um dos guardas se aproxima de Jesus, e neste momento, Pedro reage atacando um membro do grupo chamado Malco, cortando-lhe a orelha direita. Jesus cura o ferido. Há um embate, mas os apóstolos acabam fugindo. Jesus, então é levado para o Sinédrio atado em cordas e correntes e sendo agredido pelo caminho, tanto que o jogam de uma ponte. Ali é confrontado pelos sumo sacerdotes que o acusam de blasfêmia.

Maria e Maria Madalena conversam, e a mãe de Jesus parece estar com um pressentimento ruim. João aparece e as avisa sobre a prisão. Pedro observa Jesus a distância. Caifás toma a frente do julgamento no Sinédrio, após ouvir algumas testemunhas que dizem coisas incoerentes, e pergunta se Jesus é o filho de Deus, diante da afirmativa dele, Caifás fica indignado e rasga as próprias vestes. Os presentes pedem a morte de Jesus.

Claudia e Pilatos aparecem. Ela acabara de ter um sonho estranho. Um soldado romano os avisa que há tumulto na cidade. Pedro nega Jesus três vezes como predito, para mais à frente se arrepender e chorar, pedindo consolação à mãe de Jesus. Maria e Madalena desoladas espreitam os acontecimentos. Judas a essa altura se sente arrependido, tenta devolver as moedas, mas é rechaçado pelos sumos sacerdotes. Ele acaba sendo perseguido por crianças que parecem estar possuídas pelo maligno, e elas o levam a cometer suicídio. Ele se enforca com uma corda de um burro morto que encontra no caminho.

Aparecem novamente as personagens Pilatos e Cláudia que discutem as consequências em condenar ou não Jesus. Na sequência, Jesus é levado a Pilatos que ouve as acusações dos sumos sacerdotes. Não encontrando motivos para a condenação, Pilatos o envia para o Rei Herodes. O Rei também decide não condená-lo e parece apenas zombar da situação. Ele o devolve a Pilatos que manda que o flagelem. Após a flagelação, Pilatos propõe para a multidão escolher entre Jesus e Barrabás, já que um preso poderia ser solto nesta época do ano. A multidão decide pelo induto de Barrabás.

Jesus durante a flagelação é brutalmente agredido e zombado pelos soldados que colocam nele uma coroa de espinhos. O demônio espreita as agressões. Cláudia entrega à Maria algumas toalhas para que ela limpe o sangue do filho, que ensopa o chão. Caifás e a multidão continuam exigindo que Jesus seja condenado à morte. Novamente Jesus é trazido a Pilatos que lava as mãos e manda que seja feito o que pede a multidão.

Inicia-se a Via Dolorosa e Jesus é apresentado a cruz que tem de carregar pelas ruas de Jerusalém até o Calvário. Durante o trajeto é agredido e cai diversas vezes. O demônio continua observando os acontecimentos, assim como a população que segue o "cortejo". Há os que se alegram com a cena desumana, mas também aparecem diversas mulheres que choram. Sua mãe consegue se aproximar e o conforta. Simão de Cirene o ajuda a carregar a cruz até o Calvário. Veronica enxuga a face dele com seu véu. Os momentos do ato de crucificação são extremamente dolorosos e Jesus se encontra visivelmente debilitado, principalmente pelo sangue perdido. Ele tem sede e lhe dão vinagre para beber.

Após ser crucificado, Jesus passa pela sua última tentação que é vencer a angústia de se sentir desamparado pelo Pai. Jesus ora e perdoa os que o condenaram à morte, tendo dito algumas vezes a célebre frase: "Pai, perdoa-lhes pois eles não sabem o que fazem" (Cf. Lc 23, 34).

Há uma mudança sobrenatural do tempo - o sol se apaga e as trevas se espalham pela região. Após exortar aos céus: "Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito", ele falece. Neste momento uma única gota de chuva cai do céu e desce próximo a Jesus, como se fosse uma

lágrima caída do céu, provocando um terremoto que destrói o Templo e parte seu piso ao meio. Um soldado transpassa o corpo de Jesus com uma lança para se certificar que ele estava morto de fato. Do ferimento jorra água e sangue.

O demônio aparece em outra cena, gritando agonizado por causa de sua derrota. Jesus é retirado da cruz. Sua mãe e seus amigos abraçam o corpo. No final, há uma breve cena da ressurreição, na qual, a tumba se abre e Jesus aparece sentado ao lado do túmulo.

Nesta resumida descrição do que foi proposto pelo roteiro do filme ficam evidentes as tantas características de harmonizações, já comentadas ao longo deste capítulo, quer sejam textuais, imagéticas (referências das artes plásticas) ou com relação aos gêneros. No caso da hibridização de gêneros, aparecem além das características próprias dos Filmes de Cristo, elementos do gênero e subgêneros do horror e do gênero ação.

6.1.1 Hibridação de gêneros e subgêneros em A Paixão de Cristo

O gênero Ação, do ponto de vista da narrativa, é definido segundo Nogueira (2010, p. 18) como sendo aquele que engloba a representação de “uma série de situações que são trabalhadas recorrentemente, sobretudo as cenas de intensa ação, entre as quais se contam perseguições vertiginosas, batalhas grandiosas, duelos contundentes ou explosões exuberantes”. Nogueira acrescenta que neste gênero a figura do herói é recorrente, aparecendo geralmente como a personagem principal da história. São filmes com enredos menos elaborados e que visam entreter o público. Neste tipo de gênero o uso de efeitos visuais é bastante frequente.

Já o gênero Horror, assim como os seus diversos subgêneros, é uma categoria cinematográfica mais complexa para ser definida, tanto que os inúmeros autores não são unânimes em suas definições acerca deste gênero. Cánepa (2008) em sua tese de doutorado (*Medo de quê – Uma história do horror nos filmes brasileiros*) aponta para essa problemática afirmando que além da própria questão de gênero cinematográfico ser complexa, no caso do Horror e, mais especificamente, do Horror Brasileiro essa definição abre muitos precedentes, pois é uma “tarefa árdua estabelecer uma definição própria de horror cinematográfico (CÁNEPA, 2008, p. 51)”. Assim, em sua tese a autora estabeleceu um denominador comum dividido na intersecção de três pontos de vistas para classificar os filmes dos quais tratava em seu trabalho. Esta classificação é a que também utilizaremos para definir o que entendemos como características que podem delimitar o que é o gênero Horror:

- a) Do ponto de vista temático/ estrutural, filmes que contém histórias nas quais um elemento monstruoso e/ou inexplicável no mundo natural causa perplexidade e medo aos personagens da ficção;
- b) Do ponto de vista iconográfico, filmes que se utilizam de imagens violentas e ao mesmo tempo misteriosas, trabalhando a imprevisibilidade, o corpo violentado, a monstruosidade e/ou os elementos grotescos e escatológicos;
- c) Do ponto de vista industrial e comercial filmes que se assumem inteira ou parcialmente como “de horror”, ligando-se a valores como o medo, o choque causado pelas imagens de violência, o susto, o imponderável ou o sobrenatural como fontes de ameaça (CÁNEPA, 2008, p 51-52).

O ponto de vista iconográfico do horror relacionado a corporalidade é o que mais se aproxima do caso de *A Paixão de Cristo*, pois aparecem diversas cenas do corpo machucado de Jesus. Como são cenas de extrema violência há autores que também associam o filme ao subgênero do Horror chamado “Torture Porn” (*Gore, Splatter*), ou ainda ao Grotesco.

O primeiro subgênero trata-se das representações extremas de violência gráfica, onde prevalece a presença de muito sangue e tensão/pânico/medo nas cenas. Já o grotesco caracteriza-se pelos excessos de todos os tipos, pelas bizarrices, pelos corpos estranhos, etc. Nos filmes considerados Torture Porn geralmente aparecem cenas chocantes como torturas, mutilações, desmembramento de corpos, castrações, estupros, canibalismos, etc.

Existe toda uma discussão acerca da subjetividade envolvida na fruição deste tipo de cena no cinema que inclusive esbarra em questões éticas e morais, além de englobar diversas disciplinas fora das áreas da Comunicação e do Cinema, principalmente a Psicanálise. Já que nesses casos de filmes com cenas bastante violentas, muitos autores se questionam sobre o que leva o espectador a querer ver esse tipo de cena? Se há algum mecanismo catártico¹⁰⁸ relacionado ao consumo deste tipo de filme? Se esse tipo de filme pode influenciar o comportamento do público? Dentre outras considerações multidisciplinares, relacionadas muitas vezes a uma possível resposta comportamental dos espectadores após a fruição destas obras. Os tópicos que envolvem esse assunto tão polêmico versam entre os possíveis *links* entre a arte cinematográfica e a violência social; os limites estéticos da representação da violência; a naturalização da violência; a tolerância da sociedade com relação a violência; o quanto o medo e o pavor podem afetar a subjetividade, entre outros temas.

¹⁰⁸ Catarse na psicanálise significa ressignificar através da fala os traumas que geram angústia.

O termo “torture porn” surgiu em 2006 quando o crítico de cinema David Edelstein no artigo *Now playing at your local Multiplex: Torture Porn*¹⁰⁹ na Revista New York Magazine, apontou para o surgimento de filmes como *The Devil’s Reject* (Robie Zombie, 2005), *Saw* (James Wau, 2004) e *Wolf Creek* (Greg McClean, 2005), por exemplo. Que para ele expressavam um tipo de tortura gráfica onde cenas de estupros, esquiteamentos e outras perversões eram explicitamente mostradas. Inclusive ele cita *A Paixão de Cristo* de Mel Gibson nesta lista, apesar de se perguntar se não estaria blasfemando (“dare I blaspheme?”). O crítico sintetiza sua “angústia” em relação a esse tipo de filme tecendo o seguinte questionamento:

De volta a dimensão da não justificação da tortura, a pergunta que paira é: para onde você olha enquanto essas violações pupulam? Leve em consideração um filme pesado que muitos críticos consideram profundamente moral, *Irresistível* de Gaspar Noé, que mostra um estupro anal de nove minutos (de uma mulher grávida). Noé pretende esfregar a violência em seu nariz e fazer você a detestar, mas meu nariz tinha sido bem esfregado depois dos primeiros dois minutos. Por um tempo procurei a placa de SAÍDA, depois fechei os olhos, tampei os ouvidos e comecei a cantar um antigo mantra. Eu não entendi porque eu tive que ser torturado também. Não queria me identificar nem com a vítima nem com o vitimizador (EDELSTEIN, 2006)¹¹⁰.

Ainda mais diretamente relacionado ao subgênero Torture Porn e às questões da representação da corporalidade no cinema, temos o artigo *Hostel II Representations of the body in pain and the cinema experience in torture-porn* de Gabrielle Murray (2008) na Revista *Jump Cut*¹¹¹, onde ela também cita *A Paixão de Cristo* ao comentar que desde filmes como *A Paixão* até obras como o recente “filme de James Bond”, *Cassino Royale* (Martin Campbell, 2006), temos visto: “ataques na tela ao corpo humano a partir de espancamentos, chicotadas, açoites prolongados de Jesus na Paixão de Cristo do Mel Gibson¹¹²”, por exemplo. Assim, apontando para a existência de uma maneira de mostrar a corporalidade e a violência de modo mais gráfico e explícito desde a década de 2000. Essa autora utiliza alguns termos interessantes para se referir a essa cinematografia, como “cinema de sensações” e cinema da

¹⁰⁹ Disponível em: <https://nymag.com/movies/features/15622>.

¹¹⁰ Tradução nossa de: “Back in the realm of non-righteous torture, the question hangs, where do you look while these defilements drag on? Consider a nightmarish film that many critics regard as deeply moral, Gaspar Noé’s *Irreversible*, which delivers a nine-minute anal rape (of a pregnant woman). Noé means to rub your nose in the violence and make you loathe it, but my nose had been pretty well rubbed after the first two minutes. For a while I started at the EXIT sign, then closed my eyes, plugged my ears, and chanted and old mantra. I didn’t understand why I had to be tortured, too. I didn’t want to identify with the victim or victimizer”.

¹¹¹ Disponível em: www.ejumpcut.org/archieve/jc50.2008/torturehostel2/3.html. Acesso em: 10 mai 2021.

¹¹² Tradução nossa de: “We’ve seen screen attacks on the human body from the protracted beating, lashing, and scouring of Jesus in Mel Gibson’s *The Passion of Christ*”.

“ultra violência”. Existe também uma relação que é feita com a questão do sensorio e da sensorialidade nestes filmes considerados mais “pornográficos” na representação da violência e de como o espectador seria afetado de “modo sensorial” por eles. Há inclusive autores que discutem a existência de um tipo de Horror Sensorial, como a pesquisadora Angela Ndalianis em seu artigo *Horror aesthetics and sensorium in the horror sensorium: Media and senses* (2012). Ela aborda essa possibilidade ao debater as questões sobre o poder das sensações corporais e os sentidos humanos corporais.

A nosso ver, e como acreditamos estar demonstrado na análise das cenas do filme que se seguem, essa classificação enquadrando *A Paixão de Cristo* no subgênero Torture Porn é exagerada, pois esse subgênero diz respeito a um outro tipo de filme realizado para um público bem diferente do filão religioso e fruto das intenções de diretores voltados a uma outra categoria estética, ou seja, diretores que tentam atrair um tipo bem específico de público. Espectadores mais familiarizados e propensos a gostarem de filmes extremamente violentos como *Violência Gratuita* (Michael Haneke, 1997), *O assassino* (Ichi, 2001), *Oldboy* (Chan-wook Park, 2003), o *Albergue* (Eli Roth, 2005), *Martíres* (Pascal Laugier, 2008), entre outros.

6.2 A Polêmica Produção de *A Paixão de Cristo*

A Paixão de Cristo quando ainda era apenas um projeto chamado "A Paixão", iniciado em 2001, título que aliás não pôde ser mantido para o filme, pois já havia sido registrado anteriormente pela Miramax Films, já começou sua trajetória cercada de polêmicas e, por isso, não conseguiu apoio dos grandes estúdios de Hollywood, tornando-se, posteriormente, uma produção independente financiada pelo próprio diretor, produtor e um dos roteiristas da obra, Mel Gibson (como já comentamos anteriormente).

Inicialmente a 21th Century Fox se interessou em distribuir o filme, mas devido a grande quantidade de críticas e protestos públicos, a empresa voltou atrás, preocupada com as acusações de antissemitismo. Posteriormente, eles decidiram ao menos realizar a distribuição em VHS, DVD e Blu-Ray. A produção, assim, acabou ficando toda nas mãos da Icon Production que é uma empresa de propriedade de Gibson e o filme foi distribuído nos Estados Unidos pela Newmarket Films.

As polêmicas, aliás, perduram até hoje. Após o seu lançamento, o filme foi inclusive banido em alguns países, como o Kuwait e o Bahrein. Acusado de extremamente violento, antissemita, fundamentalista, entre outras adjetificações nada positivas, a repercussão,

inclusive chegou até a figura do diretor, que também acabou sendo alvejado por diversas críticas. Muitas delas baseadas na alegação de que trazia para as telas a visão de um fundamentalista católico e seu filme atacava diretamente os judeus.

No entanto, Gibson, além de ter usado essa "propaganda negativa" a seu favor, transformando toda a repercussão sobre o filme em uma maneira de despertar o interesse do público, ele procurou também se aproximar das comunidades protestantes americanas, onde conseguiu apoio para seu filme. A estratégia deu tão certo que o filme que havia nascido fadado ao fracasso se tornou um grande sucesso principalmente nos Estados Unidos e acabou se tornando a maior bilheteria de filme em língua estrangeira deste país. Dado o fato que o público americano geralmente não está acostumado com filmes legendados, esse é um acontecimento impressionante.

Diversos acidentes ocorridos durante a captação do filme, como o raio que caiu em cima do ator Caviezel ou o deslocamento de seu ombro por causa do peso da cruz; acrescido dos diversos relatos de problemas de saúde enfrentados pelo ator na ocasião, devido ao intenso desgaste gerado pela realização das cenas, como ter ficado com hipotermia por causa do frio, ter se machucado na cena da flagelação, ter sido acometido por uma pneumonia, etc., também provavelmente contribuíram para chamar a atenção desse mesmo público.

Ademais, o filme e o elenco receberam importante reconhecimento por parte das organizações que premiam os trabalhos artísticos mais relevantes. Dentre as quais citamos: o filme foi indicado a três categorias do Oscar (2005): Melhor Fotografia, Melhor Maquiagem e Melhor Trilha Sonora Original; o ator Jim Caviezel foi indicado na categoria Melhor Ator no MTV Movie Awards (2005); o filme foi escolhido como o melhor filme dramático do ano pela People's Choice Awards (2005) e Mel Gibson venceu na categoria de melhor diretor no Satellite Awards (2005).

A responsável pela escolha do *casting* do filme, Shaila Rubin, fez a seleção baseada no desejo do diretor de que o elenco contasse apenas com nomes desconhecidos do público. Pois, assim, a história narrada chamaria mais a atenção do que os atores participantes. A única atriz mundialmente conhecida que participou do filme foi a italiana Monica Bellucci que interpretou a personagem Maria Madalena. Bellucci quando soube que Gibson estava montando um projeto para rodar um filme sobre a vida de Jesus, ficou extremamente interessada em participar. Então, ela procurou pessoalmente o diretor e pediu para fazer parte do elenco.

O ator Jim Caviezel foi uma escolha do próprio Gibson, que ao ver uma foto dele, se impressionou com seu olhar, e sentiu que ele poderia representar perfeitamente os olhares e

gestos de Jesus. Na época em que Gibson convidou o ator para o papel, Caviezel se sentiu imediatamente tocado em aceitar o trabalho. Mas, no entanto, foi alertado pelo próprio diretor que depois de desempenhar este papel, ele correria o risco de ter sua carreira prejudicada pela repercussão que interpretar uma figura tão intensa e polêmica como Jesus poderia trazer.

De fato, o ator ficou com a carreira bem adormecida depois de atuar em *A Paixão de Cristo*. O que para ele não significou chateação alguma, pois ele alega que os ganhos em termos espirituais foram tão intensos por ter ele vivenciado uma experiência que o aproximou da magnitude de Jesus, que as consequências se tornaram, então, irrelevantes.

A Virgem Maria foi interpretada pela atriz romena Maia Morgenstern que ganhou um destaque importantíssimo no filme, colocando a figura da Virgem como quase tão divina quanto a figura de Jesus. É, provavelmente, o Filme de Cristo no qual essa personagem ganha mais relevância. Apesar dos comedidos diálogos da personagem, a expressividade da atriz é brilhante, mostrando grande sensibilidade e comoção enquanto a mãe que suporta todas as dores do filho amado em silêncio. É um retrato irretocável da imagem que os católicos têm de Maria. A Maria de *A Paixão de Cristo* conseguiu reunir todas as Marias de devoção (Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Paixão, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, etc.) dos católicos em uma só, representada pela Maria que guarda tudo no coração, que transforma a dor mais lancinante em uma forma de amor transcendente, pois sua fé e confiança em Deus ultrapassam a capacidade de compreensão dos homens. Ousamos dizer que esse é o filme mais mariano da história dos Filmes de Cristo e, também, um filme no qual existem duas personagens principais. É, portanto, um filme não somente sobre a vida de Jesus; mas, no entanto, também sobre o que está guardado na alma da mãe do Filho de Deus.

Uma outra personagem que chamou a atenção foi a da atriz Rosalinda Celentano que interpretou a figura andrógina e assombrosa de Satanás. A caracterização dessa personagem já por si só diz muita coisa, devido a aparência estranha representada pelas sobrancelhas raspadas e a face com uma pele de aspecto mórbido. Fora as manipulações de áudio da voz da atriz. É uma personagem que aparece a maior do tempo apenas espreitando os acontecimentos. Dialoga com Jesus na sequência do Jardim do Getsêmani, mas suas falas que tem um tom quase mecanizado se destacam bem menos do que as expressões frias e arrogantes da personagem.

As personagens Pilatos (Hristo Shopov) e Claudia (Claudia Gerini) também se destacaram na obra, apesar de aparições bem menores. Segundo Vadico (2005, vol. III, p. 240), este é um dos Filmes de Cristo que mais deu espaço para essas personagens. Tradicionalmente, a personagem Claudia não é nem ao menos explorada nos filmes sobre

Jesus. Mas, em *A Paixão de Cristo*, o casal aparece em um diálogo bem expressivo e dramaticamente importante. Na visão deste autor, eles ganharam em *A Paixão de Cristo*, um espaço nos filmes sobre a vida de Jesus que não existia anteriormente neste gênero.

Uma curiosidade interessante sobre o filme é a participação do diretor Gibson em algumas cenas. De fato, ele não chegou a atuar no filme, mesmo sendo essa também uma de suas profissões. Mas, ele deu sua contribuição neste sentido, ao agir como um tipo de figurante em dois momentos do filme: as mãos que pregam Jesus na cruz, os braços que amarram a corda para o suicídio de Judas e a voz que é ouvida em um grito choroso na sequência final da obra são suas¹¹³.

Sobre a cinematografia do filme uma questão interessante é sobre a velocidade com que as cenas foram filmadas. Geralmente no cinema, as tomadas obedecem ao esquema de filmagem de 24 quadros por segundo, o que preserva um certa noção de linearidade e de espaço-tempo. Se aumentamos o número de quadros por segundo, as ações filmadas se tornam mais lentas. Gibson recorreu a essa técnica de diminuir a velocidade através de tomadas mais longas, pois sua intenção era "justapor velocidades", para que o resultado final trouxesse um "aspecto lírico e gracioso". Para Deschanel, "o ritmo no filme era de uma pintura, mais lento, para através da velocidade trazer mais dramaticidade"¹¹⁴.

Então, o filme apresentou muitos momentos de câmeras lentas. Além de realizar diversos *close-ups*, principalmente do olhar de Jesus. Imprimindo uma atmosfera de lentidão reflexiva para o espectador. Além de colocar a personagem Jesus como o narrador principal da história, pois é através de seu olhar que a história de fato é revelada. Ou, ainda, como observado pela crítica de cinema Angel do site *Geeks in Action*:

Mel Gibson optou por rodar *A Paixão de Cristo* por inteiro – mesmo as cenas com diálogos – em uma velocidade diferente do normal. A grande maioria das tomadas foram feitas a 28 ou 30 quadros por segundos e algumas a 40. Isso criou uma sensação constante de câmera lenta mesmo quando o recurso não é claramente utilizado. Mel Gibson esticou o tempo de cada cena – e um simples quadro pode mudar todo o ritmo de uma sequência e até mesmo alterar a percepção do espectador, fazendo de *A Paixão de Cristo* uma espécie de pintura em movimento, graciosa e lírica, com um quê de sobrenatural, que move-se em um ritmo fluído e ritmado, imprimindo suavidade e peso emocional a cada movimento: olhares, piscadelas, gestos, agressões e quedas (ANGEL, 2017).

¹¹³ Fonte: Site Geeks in Action. Crítica do filme *A Paixão de Cristo*. Disponível em: <https://geeksinaction.com.br/index.php/2017/04/14/critica-a-paixao-de-cristo-2004/>. Acesso em: 16 de fev. 2019.

¹¹⁴ Fonte: *Making of a Paixão de Cristo* (2004).

O filme recebeu consultoria teológica do padre legionário John Bartunek, dentre outros especialistas em escritos bíblicos. Teve como produtores, além de Gibson, Bruce Davey, Stephen McEveety e Enzo Sisti. A fotografia ficou a cargo de Caleb Deschanel e a edição foi executada por John Wright. O responsável pela trilha sonora foi John Debney. O design de produção foi assinado por Francesco Frigeri e os efeitos visuais ficaram sob a supervisão de Keith Vanderlaan .

O elenco contou, além dos atores já citados, com a participação de: Francesco De Vito, Mattia Sbragia, Toni Bertorelli, Luca Lionello, Hristo Shopov, Fabio Sartor, Luca De Dominicis, Chokri Ben Zagden, Jarreth Merz, Sergio Rubini, Francesco Cabras, Giovanni Capalbo, Roberto Bestazoni, Sabrina Impacciatore, Pietro Sarubbi, Matt Patresi, Ted Rusoff. Interessante que é um elenco que poderíamos chamar de multicultural, pois reuniu pessoas de diversas nacionalidades.

O filme foi realizado na Itália. A maior parte das cenas foram captadas no Estúdio CineCittà em Roma. As locações externas aconteceram na região da Basilicata, em Sassi di Matera, centro histórico da cidade de Matera, que tem características que se assemelham às descrições da antiga Palestina do século I. Diversos filmes de tema religioso foram filmados nessa região, devido às paisagens do local, como *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016) e *Maria Madalena* (Abel Ferrara, 2006). Outro filme sobre Jesus, rodado nesta cidade é o *Evangelho Segundo Mateus* de Passolini (1964). Algumas externas também foram realizadas em Craco, uma cidade medieval que foi abandonada em 1975 devido a um deslizamento de terras. Craco também tem uma paisagem que pode ser usada para simular a aparência da antiga Palestina.

A trilha sonora orquestral original do filme foi produzida por John Debney. Três álbuns foram lançados juntamente ao filme: a trilha sonora original orquestral do filme do compositor Debney conduzida por Nick Ingman; *The Passion of the Christ Songs* produzida por Mark Joseph e Tim Cook, com composições originais de diversos artistas e *The Passion of the Christ Songs Inspired By* produzida por Gibson e pelo documentarista Lian Lunson. Este último CD foi lançado com a proposta de ser um complemento da mensagem do filme e inspirar reflexões espirituais.

A sonoplastia¹¹⁵ do filme recebeu um tratamento especializado, no qual diversos sons foram criados para dar mais verossimilhança às cenas. Na cena da luta dos guardas com os apóstolos, por exemplo, foi criada uma paisagem sonora na qual a ideia era combinar os sons dos golpes com a movimentação lenta da câmera. Além disso, acrescentaram uma música que dava impressão de suspense.

Na cena da flagelação, por outro lado, o som de cada chicotada foi criado usando uma biblioteca de *sound effects*, partindo do pressuposto que eles tinham de representar os vários efeitos causados na vítima pela agressão sofrida, como o sangue escorrendo ou o suor do corpo. Até um barulho que representasse a carne sendo partida pelo objeto de flagelo, foi reproduzido na cena.

Para o som da cruz foram realizados diversos áudios que simulavam não o som da madeira, mas, no entanto, um som metálico. Esse som tinha que corresponder a cada acontecimento do trajeto percorrido, como o bater em pedras, por exemplo. Já para a cena na qual a mão de Jesus é pregada na cruz, a equipe de sonoplastia, realizou a captação de diversos barulhos de pregos sendo pregados e os juntou para criar um ruído que ia aumentando progressivamente.

Além disso, diversos diálogos no filme foram substituídos por áudios criados em estúdio, entre elas as falas dos soldados que originalmente foram captadas em italiano, e depois cobertas por diálogos em latim. Os gritos da multidão também foram fruto de substituição do áudio original. Inclusive o grito que se escuta vindo do demônio no final do filme foi transformado para parecer mais dramático. Nele foram mixados sons de relinchos de cavalos.

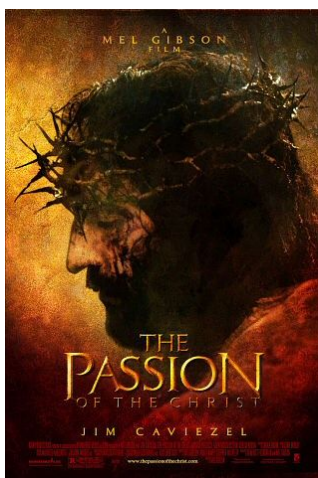


Fig 1: Cartaz do filme.

¹¹⁵ Informações sobre a sonoplastia do filme foram levantadas no documentário *Making of A Paixão de Cristo. Criação dos Efeitos Sonoros* (2004). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZk5epcWbOo&t=23s>. Acesso em: 14 fev. de 2019.

6.3 Sobre a análise de *A Paixão de Cristo*

Nossa proposta de análise para *A Paixão de Cristo* engloba primeiramente tecer um panorama geral das características estéticas da obra. O que inclui observar também os diversos elementos da Arte do filme, ou seja, locações, cenários, figurinos, objetos de cena, etc., não necessariamente relacionados aos efeitos visuais digitais, que são nosso objeto de análise principal, mas vinculando-os as demais "matérias de expressão" (GAUDREALT & JOST, 2009) específicas do cinema (diálogos, menções textuais, músicas, ruídos, etc.). Pois, percebemos neste filme que há diversos *links* estéticos entre esses elementos, incluindo desde um recurso meramente narrativo como os idiomas arcaicos utilizados nos diálogos, até um recurso estritamente estético como a iluminação das cenas. Inclusive os recursos de áudio, principalmente a paisagem sonora, cooperam na determinação da totalidade das características estéticas da obra. Além disso, percebemos que todos esses recursos não somente foram utilizados para especificar as qualidades estéticas do filme; mas, também, para fomentar as diversas nuances de hibridismos de gêneros que encontramos em *A Paixão de Cristo*.

Sobre os efeitos visuais, partiremos de alguns conceitos simples, mas que nos ajudarão a traçar um perfil do filme em termos estéticos como um todo, o que nos proporcionará o devido entendimento do papel dos efeitos visuais digitais nesta obra, entre eles: "estética da imersão", "estética da sedução" (PRINCE, 2012) e "estética da tecnologia" (FERREIRA, 2015).

O que primeiramente necessitamos deixar claro é que nos referimos neste trabalho aos efeitos visuais digitais especificamente, que aqui os chamaremos pela nomenclatura Efeitos Visuais. Devido a uma interpretação equivocada do que seriam de fato os efeitos especiais, a grande maioria das pessoas utilizam o termo efeitos especiais para denominar as recentes técnicas de manipulação de imagens realizadas pelo computador, tecnicamente denominadas como *CGI* ou *CG*.

Efeitos especiais são de fato apenas os recursos mecânicos realizados no *set* de filmagem que criam efeitos ordinários como explosões, chuvas, nevascas, etc. de modo artificial. São equivalentes as antigas trucagens do Primeiro Cinema. Não necessitando, portanto, de nenhuma tecnologia específica, apenas de técnicas manuais. Os recursos de maquiagem, por exemplo, podem ser classificados como efeitos especiais, pois são feitos durante a captação dos filmes com diversos materiais fabricados manualmente, como próteses, peles, perucas, dentaduras, etc. Eles não necessitam dos computadores para serem

"materializados", mesmo que muitas vezes acabam sendo realçados na pós-produção dos filmes através dos efeitos visuais digitais.

Aliás, um dado importante sobre a relação entre os efeitos especiais e os efeitos visuais digitais é que normalmente eles coexistem na realização das cenas. Pois, em diversos casos para a realização de um determinado efeito visual digital é necessário antes a criação de uma cena pré-existente, na qual o desenvolver da situação/ ação acontece em um primeiro momento apenas no *set* de filmagem com a simulação (efeito especial) de alguma ação que posteriormente será melhorada tecnicamente em termos imagéticos e/ou sonoros. Quer seja ao se acrescentar ou se retirar algum detalhe da cena, quer seja criando imagens ou situações impossíveis de serem representadas no ambiente filmico.

Uma boa exemplificação para esses casos, são as cenas de fenômenos da natureza, como o caso de uma chuva torrencial. Primeiro, provavelmente, será feita a cena no *set* de filmagem com todos os atores, o local já estabelecido, etc., simulando ali a água de modo mecânico (efeito especial), com grandes jatos de água vindos de alguma fonte trazida para o local, como um tanque de água, por exemplo. Para depois, se ampliar a magnitude do evento através do acréscimo de imagens geradas pelo computador.

A segunda questão a frisar é que os efeitos visuais são sempre parte coadjuvante da formação narrativa e estética dos filmes. Esse conceito de que os efeitos visuais estão interligados diretamente à narrativa dos filmes, vem do trabalho da pesquisadora e profissional de criação de efeitos visuais, Shilo McClean, que na obra *Digital Storytelling. The Narrative Power of Visual Effects in Film* (2007), fruto de sua tese de doutoramento, aponta os efeitos especiais e, mais diretamente, os efeitos visuais digitais como uma importante ferramenta para dar suporte à construção narrativa do filme.

McClean advoga que é principalmente após o advento do CGI¹¹⁶ que passamos a observar uma explícita convivência de propósitos narrativos entre o enredo e os efeitos visuais no cinema. Devido a esse fenômeno, os efeitos visuais passaram a oferecer novas técnicas que agem como um tipo de apoio ou suporte à narrativa filmica. Assim, segundo essa autora, teríamos inclusive hodiernamente uma nova categoria de cinema, na qual os efeitos visuais passaram a ser parte integrante da narrativa apresentada. Além do mais, ela acredita que a adição dos efeitos visuais digitais nos filmes, contribui para expandir o repertório dos efeitos visuais como um todo. Ao passo que também ampliam as ferramentas

¹¹⁶ CGI (computer generated imagery ou computer graphic imagery), também conhecido por CG (computer generated animation) são imagens geradas por computador, mais precisamente: computação gráfica em três dimensões.

representacionais disponíveis para a totalidade da produção fílmica (MCCLEAN, 2007, p. 14-44) (Cf. FERREIRA, 2015, p. 24).

É essa "totalidade da produção fílmica" que nos interessa nesta análise, pois sempre há um vínculo entre a narrativa que está sendo apresentada nos filmes e a proposta estética que deriva desse diálogo. Não é de fato necessário esmiuçar todos os componentes narrativos usados na formação do *storytelling* para compreender a estética que um determinado filme apresenta; mas, não obstante, é importante levarmos em consideração que o que teremos em termos de composição estética é o fruto de uma demanda narrativa, e não somente um desejo de criação estética. Assim, é a narrativa que vai delimitar aquilo que todos os elementos artísticos irão apresentar e, principalmente, situar o papel dos efeitos visuais nos filmes.

Outro conceito que levaremos em consideração diz respeito à capacidade do efeito visual em ser coadjuvante na formação estética dos filmes, inclusive participando da construção de uma determinada visualidade nessas obras, além de agregar vários elementos que determinam características relacionadas à plasticidade das cenas e sequências criadas nos filmes (Cf. FERREIRA, 2015). Além disso, como observado por McClean (2007, p. 16), a capacidade que os efeitos visuais têm de "trazer para as artes da gravação o poder e a expressividade das artes representativas visuais"¹¹⁷.

Essas são qualidades estéticas dos efeitos visuais que observamos em um trabalho acadêmico anterior, quando analisamos os efeitos visuais da *Trilogia Matrix*¹¹⁸. Mesmo que neste momento lidamos com outro tipo de cinematografia, com características bem diferenciadas em relação a filmes como *Matrix* e outros que geralmente entram na classificação denominada como *Filmes de Efeitos*¹¹⁹. Essa observação sobre o papel estético dos efeitos visuais não se altera. Pois, independente do gênero dos filmes, os efeitos visuais atuam do mesmo modo.

Assim, dividiremos nossa análise em alguns tópicos que mostrarão o percurso desta construção estética em *A Paixão de Cristo*, no qual diversos fragmentos foram se amarrando para construir uma paisagem narrativa, estética e de gêneros totalmente híbrida. Tecida por elementos diversos, e não necessariamente relativos somente à composição estética da obra,

¹¹⁷ Tradução nossa de: "bring to the recording arts the power and the expressiveness of visual representational arts".

¹¹⁸ Cf. *Uma estética da tecnologia: Matrix e seus efeitos visuais*. Nesta dissertação de mestrado analisamos diversas sequências dos filmes que englobam a *Trilogia Matrix* em relação ao papel narrativo e estético dos efeitos visuais utilizados na representação da história contada.

¹¹⁹ *Filmes de Efeitos* é um termo utilizado para os filmes que costumam apresentar muitas cenas na qual é explícito o uso de efeitos visuais digitais. Geralmente são filme de ação, fantasia, ficção científica, entre outros gêneros, dos quais se espera que apareçam imagens não possíveis no mundo natural ou imagens de desastres da natureza ou acontecimentos místicos, etc.. Também se refere ao fato que são filmes que os próprios espectadores alimentam a expectativa de verem cenas recheadas de efeitos visuais impactantes.

mas que delimitaram uma ambiência na qual aparecem diversas percepções híbridas de sentidos para os espectadores do filme.

Assim, a percepção de horror ou assombro (por exemplo, na cena no Jardim do Getsêmani) dialoga constantemente com a percepção de alívio e suavidade (no caso, os *flashbacks*). Por outro lado, os gêneros interagem e dialogam entre si: exemplificados por cenas como a luta entre os apóstolos e os guardas no Templo (ação); a aparição do demônio e o bebê sinistro (horror); Jesus pregando o Sermão da Montanha (religioso); entre outras.

A violência também dialoga com a afetividade, vide a cena da flagelação em relação à cena de Maria se aproximando do filho para consolá-lo durante a Via Dolorosa. São inúmeros os exemplos de ampliação dessas percepções dicotômicas ao longo do filme e que, provavelmente, também contribuíram para a formação de um determinado discurso fílmico, pois esbarraram em importantes questões teológicas, desde considerações sobre a validade acerca de certos dogmas até reflexões sobre a capacidade de catequese desses filmes, no sentido do que podem agregar quanto ao fomento da fé ou da conversão dos espectadores.

6.4 Tópico 1: Os idiomas arcaicos

A Paixão de Cristo foi falada em três idiomas arcaicos: o aramaico (predominante), o hebraico e o latim. Foi realizada com a intenção que não houvessem legendas, pois segundo o diretor Mel Gibson, uma história tão conhecida como a da vida de Jesus, já poderia ser entendida apenas pelas imagens e, principalmente, pelos gestos e olhares dos atores sem necessitar de diálogos em idioma vernáculo. Tanto que ele alegou que o motivo para essa escolha baseava-se na seguinte constatação: "acho que é quase contraproducente dizer algumas dessas coisas em uma linguagem moderna. Dá vontade de se levantar e gritar a próxima fala, como quando você ouve 'ser ou não ser' e você instintivamente diz a si mesmo: 'essa é a questão'" ¹²⁰

Mas, no entanto, o filme teve de ser legendado, devido às exigências do mercado cinematográfico. O roteiro do filme, escrito por Benedict Fitzgerald em parceria com Mel Gibson, foi escrito em inglês, depois traduzido para esses idiomas antigos, levando em conta as várias questões de adaptações de pronúncias, pois além de se tratarem de línguas em desuso, a maior parte do elenco falava inglês (ou pelo menos como segunda língua). Como o

¹²⁰ Fonte: Site Zenit, *Mel Gibson's Great Passion*. Disponível em: <https://zenit.org/article-6723?l=english>. Acesso em 10 de mar. 2003.

filme foi rodado na Itália, havia também muitos falantes do italiano no *casting*. Além das diversas línguas faladas pelo elenco em geral que era formado por pessoas de diferentes nacionalidades. Talvez, por isso, as falas eram mais pausadas que o convencional.

As traduções foram realizadas pelo padre e professor William Fulco do Departamento de Antropologia da Loyola MaryMount University. O professor inclusive esteve presente durante as filmagens para assessorar os atores em relação às pronúncias dos textos interpretados. De fato, não se sabe como era falado o aramaico na época de Jesus. Então, o professor Fulco criou um método para reconstruir o aramaico aproximadamente falado naquela época a partir da literatura antiga existente nesta língua. A interpretação das cenas neste idioma baseou-se em um treinamento fonético, no qual os atores tinham de aprender precisamente o que estavam pronunciando em cada sílaba e palavra isoladamente, para que não houvessem falhas na pronúncia devido à contaminação pelos sotaques das línguas nativas faladas por eles.

O hebraico foi utilizado em pouquíssimos momentos. Já o latim é uma língua que apesar de não ser mais falada, ainda é utilizada em Missas e documentos da Igreja Católica e em jargões de algumas áreas profissionais, como o Direito, por exemplo. Então, o latim não é um idioma totalmente estranho. Portanto, nesse caso não foi preciso nenhum exercício de pronúncia dos atores. Além disso, parte das falas em latim foram feitas pelos soldados. A maioria dessas falas foram substituídas na pós-produção do filme.

De qualquer maneira, algumas falas de fato não foram legendadas como a que diz: "que o seu sangue caia sobre nós e nossos filhos" dita durante o julgamento de Jesus, provavelmente para evitar mais acusações de antissemitismo. Algumas falas dos soldados romanos também não foram legendadas porque eram de baixo-calão. Os diálogos em latim foram bem poucos e envolveram apenas as personagens Cláudia, Pilatos, Jesus e Abenader. No caso do diálogo entre Pilatos e Jesus em latim, tiveram algumas críticas a esse respeito, como a proferida por William Irwin (2004) no artigo *A pergunta de Pilatos: o que é a verdade?*, no qual ele afirma que o filme cometeu um evidente deslize em termos de contextualização histórica e social:

Um aparente erro em *A Paixão*: o Jesus de Gibson conversa com Pilatos em latim. Embora como Deus Jesus fosse capaz de falar latim ou qualquer outro idioma, como filho humano de um carpinteiro de Nazaré seria muito improvável que ele falasse aquela língua. Como governador de Jerusalém, Pilatos, por outro lado, provavelmente falava latim e aramaico. (IRWIN, 2004, p. 167).

Independentemente dos deslizes linguísticos e erros teológicos significa uma perda que o filme acabou sendo lançado com as legendas, pois os diálogos proferidos nessas línguas antigas reforçam até algumas características estéticas do filme, principalmente em relação às locações, aos cenários e aos figurinos. O conjunto desses elementos narrativos (através da língua) e estéticos (através dos recursos da arte do filme) imprimem a sensação de se estar observando uma ambiência muito próxima daquela que imaginamos que seria a da Palestina do século I.

Além disso, como comentado por Vadico (2005, vol. III, p. 234), esse é um filme que para ser analisado corretamente é necessário assisti-lo sem as legendas. Ao se fazer a experiência de fruí-lo dos dois modos, fica realmente evidente que a legendação retirou algumas características da obra e prejudicou o resultado final.

De qualquer maneira, a intenção do diretor realmente foi bem original e criativa, pois em termos narrativos, além de trazer uma grande novidade para este tipo de filme, sem as legendas o filme se tornaria bem mais autêntico. Como foi roteirizado para não ser legendado, e, portanto, não ouvido literalmente, os diálogos são bem simples. Há no filme muito mais informações imagéticas do que textuais, portanto.

O que é um detalhe importante para o papel que a estética/ forma ocupa no filme, pois fica relegado a essa parte da construção filmica, boas oportunidades de "dizer" através de imagens e efeitos visuais. Além disso, ao se transferir a "responsabilidade" de comunicação do texto (diálogos) para a imagens, uma importante e estimulante qualidade é exigida do espectador, que é aquela de utilizar seu próprio repertório de imagens para complementar a história contada. Isso demanda por parte do espectador não somente um certo repertório pré-existente, mas também, um maior exercício de imersão e fruição na obra.

Provavelmente, essa imersão requerida também proporciona uma possibilidade de apuração das percepções que o espectador tem do filme. Assim, exige-se dele um mergulho nas sensações proporcionadas pelo filme. O que nos leva a crer que o uso desses idiomas arcaicos no filme contribuíram principalmente para evidenciar umas das principais percepções propostas pela obra que é a sensação de assombro. Essa sensação de assombro é o principal elemento que coloca o filme dentro do espectro do gênero do horror.

Ademais, a escolha desses idiomas arcaicos combina também com a paisagem sonora do filme, como, por exemplo, na sequência inicial no Jardim do Getsêmani, na qual aparecem sons de animais noturnos e tem-se a impressão que há um silêncio abafado na cena, o que é outro elemento que também leva o filme para o âmbito do horror.

Se, além disso, somarmos esses recursos de áudio (a paisagem sonora e a língua falada: o aramaico) aos diversos elementos imagéticos da sequência, como a paleta de tons azuis escuras iluminada pelo dourado das tochas de fogo, as imagens da lua sobrenatural e artificial, a escuridão desfocada do ambiente, etc., percebemos uma evidente proposta de criar um clima de assombro, que é amplificado pelo modo quase sussurrado e angustiado com que a personagem Jesus se expressa.

Assim, não somente reforçando até a própria proposta de hibridismo de gênero que observamos em boa parte do filme, mas evidenciando o que viria na sequência em termos de propostas estéticas para a obra. O filme inicia-se já anunciando que teríamos muitas variações de referências estéticas e de gêneros durante o seu desenrolar. Ademais, essa abertura do filme é um dos momentos mais híbridos do filme, pois parece bem mais uma sequência típica de um filme de horror do que a de um filme de assunto religioso.

6.5. Tópico 2: Os Flashbacks

A Paixão de Cristo conta com nove *flashbacks*, já citamos aqui, que a maior parte deles se referem aos acontecimentos ocorridos com Jesus (sete), e os outros dois restantes, apresentam lembranças da Virgem Maria e de Maria Madalena. Também comentamos sobre a característica deles de funcionarem como um tipo de pausa dramática na qual a carga pesada da cena anterior é minimizada pelas memórias alegres.

Os acontecimentos representados em forma de *flashbacks* em concordância com os relatos dos Evangelhos são: o Sermão da Montanha (Lc 5,7), a profecia da negação de Pedro (Mt 26,33-35), Pedro negando Jesus por três vezes (Lc 22,54-47), Jesus lavando os pés dos Apóstolos (Jo 13, 1-17), a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém montado em um jumentinho (Lc 19,41), a mulher adúltera chamada Maria Madalena (Jo 8,1-11) e a Santa Ceia (Mc 14, 17-31). À parte, o filme apresenta mais duas memórias fictícias, Maria socorrendo o filho pequeno de uma queda e Jesus trabalhando de carpinteiro e conversando com sua mãe. Dado o fato que nos Evangelhos não existem relatos explícitos sobre a Virgem Maria, é interessante observar como essas memórias criadas pelos roteiristas foram de uma sutileza específica, pois colocam a figura da Virgem Maria dentro da perspectiva católica de "Maria, a mãe de todos", ou como rezado em um dos trechos da oração Salve Rainha, "(...) *mostrai-nos Jesus, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa, ó doce sempre Virgem Maria*".

Essas cenas que são entrecortadas pelos *flashbacks* são eventos nos quais estão geralmente expressos uma grande carga de violência (como, por exemplo, a sequência da

queda de Jesus ao carregar a cruz cortada pelo *flashback* da sequência em que Maria socorre o pequeno Jesus depois de uma queda), e aí aparecem duas questões interessantes que dizem respeito às sensações que o próprio Sagrado desperta e às suas relações com a violência. Como tratamos aqui de um filme que conta uma história de vida considerada sagrada, temos que levar em consideração, primeiramente, as características despertadas pelo próprio Sagrado. Segundo Webb (2012, p. 19):

As sensações despertadas pelo sagrado dependem do polo que se afirma mais vigorosamente. Predominando o polo transcendente, afloram o assombro/ o terror e a iniquidade. Sobressaindo o polo imanente, despontam a salvação, o perdão, o renascimento e a participação do sagrado (WEBB, 2012, p. 19).

Assim, observarmos em todo o filme esse jogo constante entre os polos do Sagrado na narrativa, já que na história sagrada retratada no filme, ora temos o assombro e o horror provocados pelos atos dos adversários de Jesus, ora temos a personalidade salvífica dele que a tudo e a todos perdoa, que renova todas as coisas, e que renasce daquilo que transcende.

Esse contraste de forças entre o transcendente e o imanente acerca do Sagrado, também está impresso na composição estética da obra, e aparece sobremaneira nas relações entre as cenas anteriores aos *flashbacks* em comparação com os *flashbacks* em si. Pois, no primeiro momento temos uma estética calcada no assombro, na movimentação, no peso imagético, representada principalmente pela paleta de cores e pela iluminação das cenas que são bem mais escuras que as vividamente iluminadas, melancólicas e calmas cenas dos *flashbacks*. Apesar de ser clichê, fica evidente também a simbologia da luta entre as trevas e a luz.

Sobre a relação do Sagrado com a violência, caberia neste caso, uma síntese do pensamento do filósofo francês René Girard (1990, 1998, 2004, 2011, 2008) sobre o tema. Ele tem diversas obras publicadas versando sobre esta relação entre a violência e o Sagrado, dentre elas, o livro *A Violência e o Sagrado* (1998). Nessas obras, resumidamente, o autor apresenta uma visão dessa relação na qual prevalece a ideia de um latente vínculo entre esses dois fenômenos, do qual se observa que há um rito ordenador para que a violência se manifeste como uma forma de sacrifício sagrado. E, é através da normatização deste rito, que o Sagrado se torna manifesto, mormente representado pela figura sacrificial da vítima, do chamado bode-expiatório.

Essa é uma relação que claramente aparece no filme como um todo, até porque a própria história de vida de Jesus está calcada na ideia do "Sacrifício do Cordeiro de Deus";

mas que, no entanto, fica mais evidente quando comparamos as diferenças imagéticas dessas cenas intercalados por *flashbacks*. Ou, parafraseando Girard, "é a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado (GIRARD, 1998, p. 46)". Assim, temos a predominância da "estética da luz", expressa nas memórias afetivas alegres se sobrepondo aos ritos violentos da "estética das trevas", onde o cerne do sagrado é o próprio não-sagrado.



Fig. 2: O flashback da Santa Ceia e a iluminação mais clara.



Fig. 3: Flashback Jesus escrevendo no chão e a iluminação mais clara.

6.6 Tópico 3: O Efeito Especial de Maquiagem do corpo de Jesus

Em um trabalho de análise fílmica, sabemos que não cabe *a priori* fazermos elogios, mas tornou-se irresistível, no caso dos efeitos especiais de maquiagem de *A Paixão de Cristo*, iniciar esse tópico dizendo o quão incríveis, inovadores e esteticamente impactantes foram os efeitos criados pela equipe supervisionada pelo produtor de efeitos visuais Keith Vanderlaan.

Segundo o produtor de maquiagem especial e próteses, Christien Tinsley, a primeira coisa que precisamos entender sobre a maquiagem criada para o corpo e rosto da personagem Jesus é que o ator Cavieziel não era mais ele mesmo depois de ter sido maquiado. Essa caracterização não foi somente fruto da utilização de técnicas de maquiagem especiais comuns do cinema, mas também o resultado do acréscimo de diversos acessórios e próteses, como peruca, barba, prótese de nariz, etc.

Aliás, toda a maquiagem criada para as cenas teve de obedecer um processo no qual iam se acrescentando "elementos de desconstrução", que acompanhavam o desenrolar das violências sofridas por Jesus. Assim, à medida que a personagem sofria novos danos, como cortes, arranhões, machucados, etc., tinham de ser acrescentados esses novos detalhes. Além do mais, era necessário observar o próprio desenvolvimento das ações para não deixar passarem despercebidos detalhes menores que poderiam significar pequenas diferenças nos ferimentos sofridos no corpo e face de Jesus, como ele ter sido jogado de uma ponte ou ter andado descalço em um terreno pedregoso e, assim, sucessivamente.

Para se chegar a esse resultado, a equipe teve de criar uma nova técnica de maquiagem, e à medida que o trabalho ia se desenvolvendo fazer diversas adaptações para diminuir o tempo gasto aplicando a maquiagem e colocando as próteses e os acessórios. Inicialmente, a maquiagem feita no ator levava até nove horas para ficar pronta, e quando não era possível realizar a filmagem devido a algum problema no *set* de filmagem, o ator era obrigado a dormir todo caracterizado para que não fosse necessário refazer o trabalho no dia seguinte.

A maquiagem causava alergias no corpo do ator e o efeito de olho inchado e fechado devido a algum golpe, fazia com que ele não pudesse abrir os olhos e isso lhe causava uma tremenda dor de cabeça. Somando esses inconvenientes com a demora da execução da maquiagem, isso gerava um grande estresse tanto para o ator quanto para a equipe de efeitos especiais. Até porque só a maquiagem para as cenas de flagelação poderia levar até oito horas para estar concluída.

Então, a equipe criou um tipo de maquiagem na qual o ator podia se mexer sem danificar o que já estava maquiado em seu corpo. Essa é uma técnica que inclui um tipo de colagem parecida com uma tatuagem temporária. É aplicada como se fosse um decalque e se trata de uma prótese tridimensional. É transferida para a pele com água. Assim, as diversas partes de maquiagem que deveriam formar o conjunto de machucados no corpo e face do ator foram criadas em enormes tiras de papel.

Além disso, eles tiveram a ideia de construir uma cadeira especial para o ator ficar enquanto era maquiado. Nela o ator podia ficar com o corpo quase estendido, apesar de estar sentado, e era possível maquiar todas as partes do corpo ao mesmo tempo, assim vários maquiadores podiam trabalhar simultaneamente. Dado o fato que a maquiagem tinha de ser extremamente detalhada, literalmente todo o corpo era coberto por maquiagem, como embaixo dos braços, atrás dos joelhos, etc. Essa técnica acabou diminuindo as em média oito horas gastas inicialmente para a conclusão total do trabalho, para entre duas a três horas posteriormente.

Segundo o diretor Gibson, o realismo da maquiagem vista pessoalmente era tão grande, que ocorreu até um episódio peculiar no estúdio onde eram realizadas as filmagens internas (Estúdio Cinecittà). Um determinado dia apareceu um novo ator para compor o *casting*, em substituição a um outro que havia desistido de seu papel, chamado Toni Bertorelli. Ele, por acaso, encontrou o ator Caviezel já caracterizado no estacionamento do local. Seu espanto foi de tal modo quando o viu que ele encontrou em um quase estado de choque, derrubando o café que estava bebendo e permanecendo alguns minutos parado ali. Para Bertorelli, a sensação foi de faz de conta misturado com uma realidade chocante. Ainda sobre essa sensação de realismo da maquiagem, o diretor comenta que esses efeitos especiais eram tão vívidos, que ele nunca tinha visto nada feito com tanto perfeccionismo anteriormente no cinema, tanto que eles não pareciam de fato se tratar de efeitos especiais¹²¹.

Colocando em outro âmbito, quando Gibson se refere a vivacidade dessas imagens da maquiagem impressas no corpo do ator, o que fica evidente neste caso, é a capacidade de criação de plasticidade desse efeito especial. Ao observamos as cenas nas quais o corpo da personagem aparece em ângulos mais próximos, a impressão é de aqueles extratos de pele arranhadas, cortadas, dilaceradas, etc. parecem uma reprodução de uma pintura, na qual se observa traços equivalentes à pinceladas de tinta vermelha.

¹²¹ Essas informações e declarações sobre os efeitos especiais de maquiagem de A Paixão de Cristo foram levantados no documentário *O Making of de A Paixão de Cristo. Make up and Visual Effects*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bxcm9XlwIwI>. Acesso em: 25 de fev. 2019.

Essa percepção é interessante porque não apaga o fato que se trata apenas de um efeito especial ou que esse efeito de fato representa a reprodução de um corpo machucado; mas, consegue-se transitar por essas duas realidades distintas ao mesmo tempo. É como se o espectador estivesse vendo, por um viés, um corpo real violentado e, por outro viés, uma pintura abstrata, que remete apenas às sensações das percepções das cores.

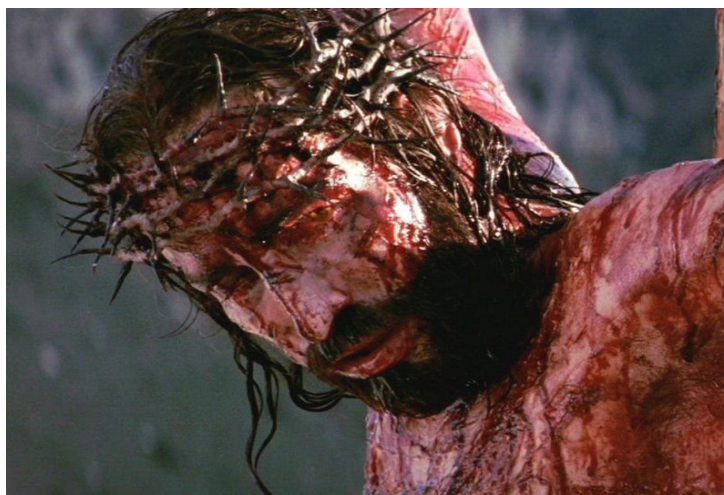


Fig. 4 - O efeito especial de maquiagem dos machucados de Jesus e sua semelhança com uma pintura abstrata.

O realismo ou verossimilhança fílmica é outra questão importante e que pode classificar e definir o quanto um efeito especial é impactante, funcional e corretamente executado em uma cena. E aqui, mais uma vez, podemos nos permitir direcionar elogios a este trabalho, pois o resultado final é realmente de extrema realidade, beirando quase um hiper-realismo, pois não sabemos muito bem como distinguir entre realidade e ficção ao nos depararmos com essas imagens.

Um dos grandes trunfos dos efeitos especiais, e que hoje em dia são mais alcançados de fato com os efeitos visuais digitais, é essa característica de criar nas telas de cinema uma realidade que ultrapassa os limites até da imaginação. Tudo pode ser criado, transformado, amplificado, etc., trazendo os espectadores para um universo além de suas perspectivas primárias. Sendo assim, com essas técnicas e tecnologias do presente, estamos constantemente aptos a reviver a aura de magia e ilusionismo dos primeiros anos do cinema, quando tudo, na outrora nova arte, parecia ultrapassar a imaginação simplesmente por transcender a realidade cotidiana.

6.7 Tópico 4: O diálogo entre os diversos elementos da Arte do Filme

Em *A Paixão de Cristo*, a primeira imagem que nos é apresentada é a da lua em um céu azulado, apesar de ser uma representação já diversas vezes utilizada no cinema, e que *a priori* não deveria simbolizar nada especial. Essa composição imagética tem algumas funções em relação à delimitação da estética do filme como um todo.

Primeiramente, trata-se de um prenúncio do tipo de estética que permeará toda a obra, que será aquela de mesclar elementos oriundos de gêneros distintos (horror, ação, religioso). Do horror, o filme usará principalmente referências de iluminação (tons azulados escurecidos que remetem à sensação de estranheza, morbidez e susto); da ação, o filme se apropriará das cores primárias, já que nos filmes deste gênero, o que prevalece é o dinamismo e a velocidade das cenas. Assim, o vermelho será uma das cores a quebrar a paleta de tons terrosos que prevalece no filme, principalmente nos figurinos, trazendo movimento e quebrando a monotonia das ações apresentadas nas cenas. Do religioso, a obra irá utilizar também de referências de iluminação, principalmente nos *flashbacks*, onde há um contraste de claridade entre as cenas anteriores e posteriores de forma extremamente evidente.

Os flashbacks no cinema em geral, normalmente fazem um percurso contrário do feito em *A Paixão de Cristo*, pois geralmente são imagens nebulosas, esfumaçadas, apagadas e bem menos nítidas que as imagens dos acontecimentos presentes. Em *A Paixão de Cristo*, os *flashbacks* clareiam os acontecimentos do passado de tal modo que eles se tornam quase como uma experiência mística, algum tipo de êxtase espiritual e, portanto, são retratados como um acontecimento religioso. Mais um efeito da já comentada relação do assombro versus o Sagrado.

Ainda na sequência no Getsêmani: mais a frente, depois de aparecer Jesus orando de maneira sussurrada e angustiada, sendo que a câmera capta esses momentos de forma que ao se movimentar causa sensação de suspense e pavor, temos uma paisagem sonora composta por sons de animais noturnos que parecem ser perigosos. Jesus interage com os apóstolos em um dado momento. Após isso, ouvimos o som de um corvo grasnando. Neste momento, a câmera se volta para a imagem da lua. É neste momento que percebemos claramente que mais elementos do horror são acrescentados.

Essa simbologia da natureza (no caso aqui, o corvo e a lua) reagindo de maneira quase sobrenatural aparece constantemente em filmes de horror. Remete a própria essência cosmológica da religião e ao caráter sobrenatural do Sagrado também. Essa simbologia do corvo vai reaparecer mais à frente na cena em que um dos crucificados é atacado pelo animal.

Assim, os elementos do horror vão sendo inseridos no filme e dialogam entre si. Reiterando, portanto, que é um horror que está sempre associado ao próprio sentido de assombro que o Sagrado em si incita durante sua manifestação.

Parte da escuridão que é apresentada neste começo do filme e é iluminada por tochas de fogo douradas, também esteticamente representando esse embate entre o Sagrado e o Profano, entre o que causa alívio e o que causa assombro, além da óbvia simbologia das trevas em confronto com a luz. Mas, no filme essa relação é construída esteticamente de forma contrária, pois os guardas que são os que simbolicamente representam as trevas, aparecem na imagem a iluminando; enquanto Jesus permanece no escurecido ambiente que de fato representa a presença da luz. Será neste ambiente sufocado pela eminente presença das trevas que "anda ao redor, como um leão pronto a nos devorar" (Cf. 1 Pedro 5,8) que surgirá a figura de Satanás.

Satanás no filme é uma personagem totalmente referenciada nos filmes do gênero do horror. Não somente pela própria caracterização de sua figura, no que tange a aparência bizarra (é um corpo sem pelos, pois não tem sobrancelhas e nem cabelo como ficamos sabendo em sua última aparição no filme); mas, também, no figurino (que remete aos bruxos e feiticeiros); nos olhares e gestos (pervertedores e sádicos), etc. E, principalmente, em relação a sua própria interação com a natureza ou com a capacidade de manipulação desta natureza.

Tanto que um verme sai de seu nariz; uma serpente parece surgir a partir dele; ele se movimenta de forma esquiva como se rastejasse e carrega (em uma determinada cena) nos braços um ser bizarro que se comporta como se fosse um bebê no colo da mãe, mas esse "bebê" tem o olhar e o corpo de um adulto com feições envelhecidas e pelos nas costas e braços, fora o comportamento, pois o tal filho das trevas, lambe o rosto de seu "criador".

Todos esses elementos foram escolhas estéticas e, não nos parece, que foram escolhas impensadas, foram decisões tomadas com o intuito de transformar a figura de Satanás em um autêntico personagem de filme de horror. Interessante que essa imagética sobre o maligno existe apenas nos filmes de horror e não se relaciona com a imagem que as tradições cristãs apregoam sobre esse ser do mundo espiritual. Afinal, qualquer exorcista afirmaria sem titubear que certas aparições e ações vinculadas ao demônio só existem em filmes como *O Exorcista* (William Friedkin, 1973).

Em se tratando de um filme que, por outro viés, pode ser classificado como assumidamente católico, e levando em consideração que boa parte dele segue os parâmetros dos Filmes de Cristo tradicionais, fica a pergunta por que Gibson transfigurou essa

personagem para uma esfera fora do religioso? Arriscaríamos dizer que a intenção dele foi de colocar o maligno como um tipo de subtrama da história, pois temos neste filme a história tradicional da Paixão de Cristo com uma outra história paralela sobre a ação do maligno no mundo. Afinal, Satanás ou a sua "energia" maligna age (mesmo que implicitamente) também em relação às outras personagens: na influência que exerce sobre as crianças que perseguem Judas Iscariotes ou na influência que exerce sobre a multidão que coopera na condenação de Jesus, por exemplo.

Ainda neste começo do filme, depois de Jesus ser traído por Judas, tentado pelo demônio, flagrado seus apóstolos não cooperando ao seu pedido de se manterem vigilantes e em oração, ele é abordado pelos guardas do Templo que o prendem. Quando os guardas se aproximam dele; primeiramente, a ambiência da cena remonta a um clima de instabilidade da natureza, o local parece sufocado pela ação da natureza. Os guardas surgem no escuro, mas suas faces são iluminadas com a luz das tochas de fogo. Essa mesma iluminação depois é direcionada para a face de Jesus. Mais uma vez, portanto, temos esse jogo de luz que simboliza a batalha entre as trevas e a luz.

Segundo declarações do Diretor de Fotografia, Caleb Deschanel, a inspiração para a iluminação do filme veio das pinturas de Caravaggio (1571-1610) (um dos maiores expoentes do Barroco Italiano do século XVI) e, por isso, foi usado uma técnica que acrescentava luz na imagem para gerar o efeito de escuridão que vemos em algumas cenas do filme. Juntando essa iluminação à maneira que o filme foi filmado, em uma velocidade de 28 a 30 quadros por segundo (na maioria da cenas), para Deschanel isso trouxe para a fotografia do filme uma sensação de que "era mais como uma pintura, era mais lento, embora se movesse de forma fluída e fosse mais sobrenatural"¹²². Além disso, para ele o objetivo era "criar uma realidade emocional, ao invés de uma realidade natural". O maior desafio, ainda segundo Deschanel, foi achar o tom certo de azul para misturar com o fogo e, assim, criar uma aura maravilhosa para o filme".

Deschanel ainda comenta no documentário *Making of the A Paixão de Cristo. Inspiração artística* (2004, Icon Productions) que todo o seu trabalho no filme foi inspirado pelas artes sacras, principalmente pelas reproduções da Via Sacra, de crucifixos, de quadros

¹²² Fonte: Documentário *O Making of de A Paixão de Cristo - Graça na fotografia* - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sas1cM9qLAg>. Acesso em: 12 de fev. 2018.

da crucificação e dos quadros sobre a vida de Jesus pintados por Caravaggio (destacando-se, entre eles, as representações da *Pietà*).



Fig. 5 e 6 - As obras de tema religioso do pintor Caravaggio (1593-1610), que segundo o diretor de fotografia de *A Paixão de Cristo* foram a mais evidente referência visual para a obra, se destacam pelo forte contraste (chiaro-scuro) entre os fundos escuros e a luminosidade centrada nas personagens, criando um efeito de iluminação que foi chamado de Tenebrismo. Além disso, as obras de Caravaggio são conhecidas por exprimirem realismo na caracterização das personagens, objetos e detalhes da cena, como nessas duas versões da flagelação de Jesus. À esquerda - *Flagelação de Cristo* (1607) ou *Cristo na Coluna* (Museu de Belas Artes de Ruão). À direita - *Flagelação de Cristo* (1607) (Museu de Capodimonte).



Fig. 7 e 8 - A tela *A Captura de Cristo* (1602) (National Gallery of Ireland) do pintor barroco Caravaggio evidenciando os contrastes entre escuros e claros típicos de suas obras em comparação a uma imagem da sequência no Jardim do Getsêmani quando Jesus é capturado, na qual os contrastes entre o escuro e o claro também são evidenciados pelos tons de azuis e o dourado.

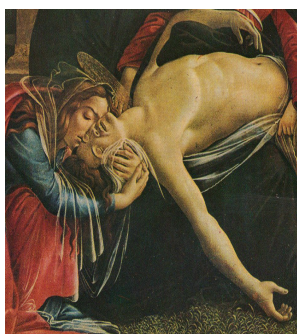


Fig. 9, 10 e 11 - Possíveis referências para a Pietá utilizadas em *A Paixão de Cristo*: A tela *Pietá* de Botticelli (1489) (Galleria degli Uffizi - Florença), A obra *A Ressurreição de Lázaro* de Caravaggio (1609) (Museu Nacional - Messina) considerada uma "releitura" da Pietá de Botticelli e a escultura *Pietá* de Michelangelo (1449) (Basílica de São Pedro - Vaticano).

De fato, toda a Fotografia do filme explora muito bem os contrastes de cores. Além de fazer bastante uso da luz natural nas sequências realizadas em ambientes externos. O filme explora basicamente duas formas de composição visual (distribuídas em pelo menos seis paletas de combinações de cores). Apesar de serem composições nas quais predominam poucas cores e a maioria delas serem cores primárias, o resultado em termos de formação de uma visualidade para o filme foi realmente eficiente.

Além disso, temos dois resultados bem diferentes, mas que partem do mesmo princípio. De um lado, os contrastes que evidenciam o escuro e são realçados pelo claro, como na sequência do Getsêmani. De outro, o extremamente claro dos *flashbacks* em comparação com as cenas onde há luz natural. A luz natural que vemos em diversas cenas do filme foram, também, o resultado do trabalho de diversos eletricitistas atuando em cima da claridade natural das locações.

Ao aproveitar a luz natural nas cenas em ambientes externos, o filme deixou as sequências extremamente vívidas, e essa claridade, primeiramente, contrastou com os figurinos em tons terrosos ou pretos. E, em uma segunda camada de tons, temos as nuances de vermelhos, ora no sangue que aparece em abundância nas cenas, ora quando surgem as personagens romanas (figurinos).

Na cena da flagelação, por exemplo, além da iluminação ser bem clara e natural e contar com esses detalhes de contrastes, ainda temos o acréscimo da luz dourada que vem das tochas. Nota-se que sendo um evento ocorrido durante o dia, não haveria a necessidade dessas tochas estarem ativas; mas a Fotografia do filme constantemente tenta manter uma cartela de cores na qual a luz dourada (ou amarelada) prevalece enquanto ponto de contraste, inclusive nas cenas iniciais no Getsêmani que são escurecidas por dois tons de azuis e iluminadas pelo dourado das tochas de fogo.

Ainda na sequência do Getsêmani, temos uma evidente cena com características do gênero ação. Isso se dá quando, após um dos guardas se aproximar de Jesus, Pedro reage agredindo-o. E a partir daí, os guardas e apóstolos iniciam uma luta com espadas. Até a música neste momento se altera e parece saída de um filme de ação. Durante alguns poucos minutos parece que saímos de um filme de horror e entramos em um filme de ação, e isso tudo sendo que *a priori* assistimos a um filme de temática religiosa.

Outra inserção de um elemento do gênero horror, acontece quando o apóstolo Pedro vê um monstro passando de relance. Ele estava escondido e assustado, seguindo o trajeto pelo qual levavam Jesus para o Sinédrio. Enquanto isso, Jesus já estava sob a ação "maléfica" dos guardas do Templo e eles inclusive haviam o jogado de cima de uma ponte.

Aliás, segundo Carroll (1999), a figura do monstro é, muitas vezes, o elemento que caracteriza o gênero do horror, contribuindo para provocar uma emoção que o autor qualifica como o "horror artístico". Que é um horror diferente daquele proporcionado pelas reações às situações do cotidiano, como ficar horrorizado por causa de uma notícia violenta mostrada na televisão, por exemplo. Esse horror "narrativo" (literário, cinematográfico, etc.), portanto, tem de ser reconhecido pelo leitor/ espectador e despertar o medo, a sensação de uma presença ameaçadora, etc. Sendo assim, Carroll, observa que:

Em minha definição do horror, os critérios avaliativos – de periculosidade e impureza – constituem o que, em certos jargões, é chamado de objeto formal da emoção. O objeto formal da emoção é uma categoria avaliativa que circunscreve o *tipo* de objeto particular em que a emoção pode concentrar-se (CARROLL, 1999, p. 46).

Essa aparição do monstro em um filme religioso agrega, a nosso ver, claramente intenções de provocar uma emoção fora do âmbito do religioso, transportando o espectador para a dimensão do horror, através do despertar dos sentimentos de medo e de ameaça, sem estarem vinculados à ideia de suspense ou terror, ou seja, ultrapassam as noções de assombro e abrangem o horror enquanto gênero narrativo. O assombro pode ser causado pela manifestação do Sagrado (em uma aparição de um milagre, por exemplo), mas o horror desvincula-se desta dinâmica emotiva, já que provoca uma reação mais complexa.

À medida que a narrativa se desenvolve, e Jesus estará envolvido nas tramas dos julgamentos aos quais ele é submetido: no Sinédrio, com Pilatos e com Herodes; aparecem mais recursos que trazem elementos híbridos, como, por exemplo, a aparição de uma personagem que parece ser visivelmente desequilibrada durante o julgamento no Sinédrio. Essa é mais uma inserção do gênero horror no filme. Logo mais a frente, as crianças que perseguem Judas aparecem com a faces desfiguradas - outro elemento do horror.

Quando as ações se voltam para o ambiente onde está Pilatos, temos o acréscimo de novos figurinos. Antes contávamos apenas com a paleta de tons terrosos ou escuros, intercaladas com tons de dourados, em tecidos claramente envelhecidos, com predomínio de

túnicas e calçados simples. Agora surgem os típicos vestuários dos romanos daquela época. E, vemos, posteriormente, o refinamento de detalhes dos bordados das vestes dos sumos sacerdotes. Os figurinos do filmes (realizados por Maurizio Millenotti) são muito corretos em termos de contextualização histórica e social. A maioria deles tem o aspecto de terem sido feitos à mão e receberam um tratamento especial de envelhecimento de tecidos. Esse é um elemento do filme que está totalmente inserido naquilo que esteticamente se conhece ou se espera de um filme religioso que retrata uma época antiga.

Além de todas as aparições sorrateiras do demônio estarem alicerçadas em características do gênero do horror; no final do filme, quando ele aparece sozinho em uma cena, toda a caracterização da personagem (o cabelo que cai, como se fosse uma peruca, por exemplo), a interpretação do ator (com feições monstruosas), os gritos da personagem (aterrorizantes) e a própria movimentação da câmera (que suga a personagem para o centro da tela assustadoramente) fazem dessa sequência uma típica cena de filme de horror.

Outra observação que temos sobre o filme é que à medida que a violência se intensifica, começando principalmente com a sequência da flagelação, a paisagem sonora e a música do filme se tornam mais carregadas de elementos do horror. A trilha sonora por ser majoritariamente percussiva já imprime por si só uma sensação de peso e, conseqüentemente, de um certo assombro.

Na cena em que Jesus vê os pés de um soldado, quando está sendo flagelado e isso o remete à memória dele lavando os pés dos apóstolos (*flashback*), há um interessante contraponto de cores. Na cena anterior ao *flashback*, temos o excesso do vermelho do sangue, para, posteriormente, no lava-pés, termos uma extrema claridade em tom amarelado num fundo de cenário bege acobreado. Esse é um exemplo de como os elementos da arte do filme podem trazer plasticidade às cenas. Geralmente essas composições são formadas por pequenos detalhes que se juntam à maneira de um mosaico formado por cores, tons e texturas diversas, mas complementares.

Das referências artísticas utilizadas na obra e que foram citadas tanto pelo Designer de Produção, Francesco Frigeri, tanto quanto pelo trio de Diretores de Arte Luscri, Parechi e Pianna, ou seja, os estilos renascentistas de Michelangelo, El Greco e Fra Angelico e o barroco de Caravaggio, nenhuma dessas fontes artísticas se sobressaem tanto quanto a explícita referência à tela *Pietà* de Bouguerau (1876).



Fig. 12 - Tela *Pietà* de William Bouguereau (1876) fonte de referência para a criação da sequência na qual a mãe de Jesus (Fig. 13) se aproxima do filho morto retirado da cruz.

Na cena na qual a Virgem Maria acaricia o corpo do filho morto após ser crucificado, João toca as pernas de Jesus e Madalena está aos pés do mestre. A câmera sai da cena e se volta para a imagem da coroa de espinhos. Maria aparece novamente com o rosto coberto de sangue. Quando a câmera se distancia novamente e mostra ao longe Maria segurando o filho no colo, temos neste instante uma perfeita reprodução da obra *Pietà*.

Inclusive, o próprio diretor do filme, alega que pediu para que essa tela fosse a referência para a cena. Pois, segundo ele, nesta representação da Virgem Maria segurando o filho morto nos braços, temos o mais expressivo olhar de dor da mãe de Jesus. E, era essa essência da dor que estava na pintura, que ele queria trazer para o olhar da atriz Maia Morgenstern.

Dos diversos elementos do filme que remetem ao gênero do horror, e que foram inclusive considerados "estranhos" ou fora de contexto, por diversos críticos de cinema, percebemos, após a leitura da obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (Emmerich, 2004) (original de 1883) que essas referências veem explicitamente desta obra. Dentre elas: a imagem da lua ("Quando saiu da gruta, via a lua como dantes, com a mancha singular que formava o centro e a esfera que a cercava (...), mas a claridade era diferente por causa da angústia do Senhor" [p. 102]); Judas sendo atormentado pelo maligno ("Fora da cidade (...) anda vagando Judas Iscariotes, o traidor, - incitado pelo demônio, chicoteado pela consciência, fugindo da própria sombra (...)") [p.117]); as crianças possuídas pelo maligno ("Entre as crianças cujo aspecto maligno me afligiu particularmente (...)") [p. 97]) e o terremoto após a morte de Jesus: "Grande espanto apoderou-se dos assistentes, ante o grito de morte de Jesus, quando a terra tremeu e o rochedo do Calvário se fendeu. Esse terror fez-se sentir em toda a natureza; pois rasgou-se o véu do Templo, muitos mortos saíram das sepulturas (...) "[p. 195].

6.8 Tópico 5: O Efeito Visual A flagelação da pele e da carne

Os efeitos visuais realizados digitalmente em *A Paixão de Cristo* são momentos curtos do filme e aparecem basicamente em quatro ocasiões: na sequência da flagelação; após a morte de Jesus quando surge a chamada Lágrima de Deus ou de Cristo (uma gota de água que parece cair do céu); quando Jesus está sendo crucificado e suas mãos são pregadas na cruz e na sequência do terremoto que destrói o Templo.

Provavelmente o filme também conta com os chamados "efeitos visuais invisíveis", que são aqueles não relacionados aos fenômenos complicados ou impossíveis de serem representados no espaço filmico. Seriam também os casos de locações, de personagens (geralmente para substituir o uso de figurantes), objetos, etc. criados pelo computador, mas que não são perceptíveis pelos espectadores. E, muitas vezes, eles são realizados apenas para minimizar custos ou para substituir locações ou objetos que não foram encontrados facilmente. Geralmente são usados em filmes de época para representar uma determinada arquitetura, ou, em filmes do gênero fantasia para criar uma natureza que não encontra correspondência naquela que temos na terra. Portanto, não dizem respeito àqueles efeitos que são considerados espetaculares e claramente entendidos como efeitos visuais pelos espectadores. Estes efeitos considerados espetaculares aparecem de modo mais explícito nos filmes dos gêneros ação, ficção científica, fantasia e horror.

Como a maioria das informações que temos sobre os efeitos visuais dos filmes provém dos documentários produzidos pelos próprios realizadores das obras, os popularmente chamados "por trás dos bastidores dos filmes", não sabemos ao certo precisar tudo o que de fato foi realizado digitalmente nos filmes. Normalmente só as cenas visivelmente manipuladas e que contam com efeitos mais chamativos aparecem nestes documentários. Então, parte da observação que fazemos sobre os efeitos visuais dos filmes tem de vir de um certo "olhar treinado" no qual leva-se em consideração que certas imagens não poderiam ser realizadas com verossimilhança se não houvessem nelas alguns recursos tecnológicos.

No caso de *A Paixão de Cristo*, um elemento do filme que não foi divulgado como fruto de manipulação de imagens são os olhos de Jesus, mas dado o intenso brilho da íris, não nos surpreenderia que ali houve a inserção de imagens criadas digitalmente para intensificar a luminosidade do olhar da personagem.

A sequência da flagelação é um dos momentos mais violentos do filme e apresenta um tipo de ferimento extremamente doloroso no qual pedaços da pele e da carne de Jesus são arrancados através de um tipo de chicote com ganchos de metal. Obviamente dada a

gravidade do ferimento, não era possível reproduzi-lo apenas com maquiagem. Até porque esses pedaços de pele e de carne tinham que supostamente sair do corpo do ator para parecerem reais.

Segundo o produtor de maquiagem e próteses, Christien Tinsley¹²³, o grande desafio do filme foi realizar a cena da flagelação. Pois, eles não sabiam como utilizar um ator com o corpo completo, e representar em uma cena, este corpo tendo suas partes rasgadas. Apesar de todo o empenho em deixar a maquiagem corporal dos ferimentos com uma aparência extremamente realista, isso não era suficiente para causar o efeito de pele e carne sendo puxadas e arrancadas.

Fora que a equipe tinha como proposta utilizar a cena da flagelação como uma maneira de despertar a compaixão dos espectadores pela personagem. Já que, segundo Tinsley, era importante mostrar que Jesus naquele momento mesmo sendo uma pessoa que fora brutalmente torturada e subjugada como ser humano, ainda conservava o desejo de seguir em frente.

Além disso, como comentado pelo responsável pelos efeitos visuais do filme, Keith Vanderlaan, mesmo que eles já tinham um bom conhecimento das inúmeras técnicas de criação de peles artificiais com características realistas para serem coladas na pele das personagens, nenhuma delas parecia trazer a verossimilhança que era necessária para essa representação. Foi aí que o supervisor resolveu juntar aos efeitos especiais de maquiagem, os efeitos visuais digitais.

Então, eles criaram uma "técnica reversa", na qual, primeiro apareceria o efeito digital e depois o especial de maquiagem. O que é muito comum no caso do uso de efeitos digitais é a sobreposição de imagens digitais em cima de imagens captadas no *set*. E não o contrário como foi feito em *A Paixão de Cristo*. Neste efeito, eles fizeram algo que remonta inclusive à época das trucagens no cinema. Seria o equivalente a uma forma tecnológica de *stop-tricks* (paradas para substituição), que é de fato o primeiro efeito especial surgido no cinema. Apareceram inicialmente nos filmes dos irmãos Lumière e de Méliès.

Obviamente que em *A Paixão de Cristo*, as cenas não foram "paradas" para uma simples inserção de novas ações; mas, no entanto, foram filmados alguns movimentos do desenvolvimento da ação em fundo *chroma-key* para serem adicionados digitalmente, posteriormente. Assim, na cena captada no *set*, os atores que estavam açoitando Jesus seguravam apenas um cabo e não os objetos de flagelação, e também somente simulavam o

¹²³ As falas reproduzidas aqui foram extraídas do documentário *O Making of de A Paixão de Cristo*. Make up and Visual Effects . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bxcm9Xlw1wI>. Acesso em: 25 de fev. 2019.

movimento de chicotear. À parte foi filmado um manipulador de fantoches realizando o mesmo movimento, mas com os objetos reais de tortura (o chicote de tiras de couro e bolinhas e o chicote de ganchos de metal). Depois, uma imagem foi sobreposta sobre a outra. Essa técnica também remonta a um tipo antigo de efeito especial, a sobreposição ou dupla exposição. O ator Jim Caviezel também durante a cena, apenas simulou as reações que teria se estivesse sendo flagelado.

As imagens das camadas de pele e carne sendo rasgadas também seguiram um procedimento parecido. Primeiro foram criadas no computador imagens dessas camadas de peles sendo rompidas. Elas foram adicionadas em cima da imagem da pele real do ator; então, aquilo que vemos como peles sendo arrancados são digitais, e a pele/carne que vemos aparecer, após as rasgaduras e que tem ferimentos profundos, foram realizadas através de técnicas especiais de maquiagem. Um manipulador de fantoches também simulou o gancho penetrando a pele e a rasgando, e essa imagem foi usada para a criação digital da imagem final.

Segundo Prince (2012, p. 4), os efeitos visuais coexistem à narrativa dos filmes e as ferramentas que são utilizadas para os produzirem, cada vez mais, os tornam expressivos, persuasivos e imersivos. São também uma intersecção entre arte e ciência. Provavelmente porque aproximam a tecnologia à imaginação dos realizadores e à percepção dos espectadores. Assim, usando um conceito proposto por esse autor, realizam um tipo de "sedução da realidade" (2012, p. 9). Ainda segundo Prince, é importante entender como essa sedução ocorre: "essa sedução não se baseia em um impulso para trair ou abandonar a realidade; mas, no entanto, em se deixar cativar de modo a aproximar-se dela, estudá-la, imitá-la e até mesmo transcendê-la (PRINCE, 2012, p. 9)"¹²⁴

A partir dessa constatação é que podemos compreender todo o esforço que é feito pelos criadores de efeitos visuais para aproximar os efeitos da realidade, ou, como dito por Prince (2012), tentar até transcende-los, transformando-os em hiper-realidade. Nessa sequência se fossem utilizados apenas recursos de maquiagem especial provavelmente teríamos um resultado artificial ou não seria possível mostrar as rasgaduras acontecendo.

A proposta comentada acima pelo produtor Tinsley em relação à execução desses efeitos de rasgaduras na pele de modo o mais verossimilhante possível, dada a intenção de despertar a compaixão do espectador através do realismo das imagens dos ferimentos da

¹²⁴ Tradução nossa de: "This seduction is not predicated upon an impulsive to betray or abandon reality but rather to beguile it so as to draw close, study and emulate it, and even transcend it".

flagelação sofridos por Jesus; nos parece que também encontra precedentes neste conceito proposto por Prince. Pois, neste momento do filme a realidade simulada é tão chocante que, primeiramente, não nos damos conta de que se trata de efeitos visuais.

Depois ficamos em um estado de imersão na cena que nos faz refletir não somente sobre a possibilidade de que aquele acontecimento possa de fato ter ocorrido; mas, também, sobre como aquela situação pôde ser reproduzida/ representada pelo cinema. Aqui entra a importância de compreendermos sobre uma das especificidades dos efeitos visuais, que é aquela de construir universos, situações, pessoas, objetos, etc. sem subjulgar uma determinada realidade pré-existente ou falseá-la; mas reconstruí-la conforme as demandas do universo diegético do filme.

Ou, como observado por Prince (2012, p. 189), acarretando no espectador a possibilidade de "escolher" o modo como irá receber esse efeito: "os efeitos visuais, às vezes, podem ser perturbadores; eles podem se estender como uma dialética espetacular. Os espectadores podem vê-los simultaneamente como uma conquista tecnológica e uma parte autêntica do mundo narrativo imaginário¹²⁵".

Além disso, como também observado por Prince (2012, p. 183), existe nesses casos o que podemos classificar como "estética da imersão". Essa estética, no caso de *A Paixão de Cristo*, se manifesta integralmente, pois esse tipo de imagem estimula também os sentidos, através da aparência ou sensação de realismo que remete o espectador às novas experiências visuais. Até porque:

O cinema casa uma apresentação convincente de som e imagens em movimento que em sentido pictórico geralmente são mundos de imaginação. Quanto mais convincentes estes mundo imaginários são feitos para parecerem, mais virtual e imersivo, os espaços da história e a imagem se tornam [...], as ferramentas digitais incrementam o perceptual de realismo das sequências com efeitos¹²⁶ (PRINCE, 2012, p. 183).

A sequência na qual ocorre esse efeito de rasgadura na pele e carne, inicia-se com Jesus sendo preso a um tronco de madeira e tendo suas mãos algemadas neste objeto. Ironicamente os torturadores dizem que irão iniciar uma música, que é de fato a contagem dos golpes que serão desferidos na vítima. Os primeiros golpes são realizados com um tipo de

¹²⁵ Tradução nossa de: "visual effects at times, can be disruptive; they can extend themselves as a spectacular dialectic. Viewers may see them simultaneously as a technological achievement and an authentic part of the imaginary narrative world".

¹²⁶ Tradução nossa de: "Cinema marries a compelling presentation of sound and moving images to the depiction of what often are worlds of the imagination. The more perceptually convincing these imaginary worlds can be made to seem, the more virtual and immersive the spaces of story an image become. As we have seen, digital tools enhance the perceptual realismo of effects sequences".

vareta, e só depois de Jesus estar visivelmente bem machucado, eles resolvem utilizar outros objetos de tortura mais agressivos, alegando que a vítima é muito resistente aos açoites.

Em termos de hibridismo de gêneros, é interessante observar que neste interím aparece a figura do demônio com uma expressão de ódio, passando sorrateiramente por trás dos sumos sacerdotes que observam os acontecimentos. Além disso, temos nesse momento, uma paisagem sonora que imprime um clima de terror na cena. Assim, mais uma vez encontramos na obra a referência ao gênero do horror.

Quando temos a apresentação da imagem realizada através do efeito visual digital, que é no exato momento em que o flagelador de ganchos penetra a pele e a carne, arranca pedaços do corpo da personagem e os pedaços parecem se espalhar pelo local. Nesta parte da cena temos uma imagem bem focalizada (primeiro plano) do soldado desferindo o golpe e a lateral do corpo de Jesus, como se tratasse de uma única representação gráfica daquela imagem, e o resto da cena não estivesse mais ali. Mesmo sendo uma cena bem rápida, e na continuação aparecer o "chefe" dos flageladores sentado à mesa; Jesus com um olhar de dor terrível; Maria Madalena desolada e os soldados rindo, ainda assim os poucos segundos da cena parecem se congelar na percepção de quem assiste.



Fig. 14 - Cena em que aparece o flagelador de ganchos.

Assim, esteticamente, é uma tela de representação gráfica, transformando em quadro vivo aquela única representação. Essa é uma característica muito presente nos momentos em que aparecem os efeitos visuais nos filmes, e que remetem à capacidade de criar plasticidade na cena. E, segundo Tinsley, foi uma maneira de propiciar para a imagem "uma luz e uma gravidade real".

Por mais violenta que seja a imagem, ou, como alguns críticos a qualificam: "pornografia gráfica da violência" (ou torture porn), ainda estamos diante de um quadro neste

instante. A qualidade da expressividade das cores, das texturas, dos tons e das porosidades da pele digital sobreposta à maquiagem especial "real", com também seus detalhes de plasticidade visual, cria o efeito de camadas de plasticidade que vemos na imagem.

Por se tratar de uma imagem violenta e que, portanto, não nos remete à religiosidade, ao Sagrado, ao divino, que seria o que esperaríamos de um filme de assunto religioso, esse efeito visual mais parece do tipo que veríamos em um filme do gênero ação ou do horror. Assim, aqui também observamos mais um tipo de hibridismo de gênero, mas formado/representado pela estética.

Essa junção do efeito visual digital da pele com o efeito especial da maquiagem de ferimentos cria o que Manovich (2001, p. 304) classifica como "pintura à mão digital". Ou, ainda, o que percebemos como um hibridismo de formas e composições. E, esse hibridismo não se manifesta apenas na composição da plasticidade da imagem gerada pelo computador. Se dá também nos outros elementos de gêneros que observamos na sequência, por isso temos uma estética totalmente hibridizada nesta sequência, que transita entre os elementos do horror, da ação, do drama (violência) e do religioso.

Em termos narrativos, já que os efeitos visuais são importantes coadjuvantes na formação narrativa das histórias contadas (*storytelling*), a sequência da flagelação, traz interessantes complementos à história que está sendo narrada, e tem seu ponto máximo nessa representação imagética plasticamente ampliada das rasgaduras brutais da pele e da carne da personagem.

O filme ao tratar do retrato de vida de uma pessoa que foi "sacrificada" em expiação aos pecados alheios, e que para tal passou por um processo de sofrimento que ultrapassa a própria capacidade física do ser humano em suportar a dor¹²⁷, coloca através desta imagem gerada pelo efeito visual, a introdução da mensagem cristológica do sacrifício do "Cordeiro de Deus", que será concluída na sequência da crucificação.

A imagem da pele e da carne profanadas, dilaceradas e expostas simbolizam narrativamente o anúncio deste novo e definitivo sacrifício¹²⁸. Assim, citando as Escrituras

¹²⁷ Segundo o livro *A Paixão de Cristo segundo o cirurgião* (Pierre Barbet, 2003), no qual, o médico Barbet, a partir das observações feitas no Santo Sudário, analisa e expõe o que teria acontecido fisicamente com Jesus durante a sua Paixão, os sofrimentos dele foram de tal ordem antes e durante a crucificação, que ele faleceu antes do tempo previsto para este tipo de pena de morte, pois sofreu com as seguintes complicações de saúde: hematomose ou "suor de sangue", que provoca uma diminuição da resistência vital e um estado anormal da pele; hemorragias; insolação e a síncope por deglutição pela ingestão da mistura líquida chamada "posta" (uma mistura de água, vinagre e ovos batidos). Dentre as causas determinantes da morte estão a tetania e a asfixia. A primeira corresponde a contração violenta dos músculos do corpo provocando câimbras terríveis e levando a um estado de rigidez, enquanto a segunda é o sufocamento provocado pela posição sob a cruz e pela tetania.

¹²⁸ Segundo explicado na matéria *O Cordeiro de Deus* no site Canção Nova, é possível entender a comparação dos antigos sacrifícios de animais realizados pelos hebreus com os eventos da Paixão do seguinte modo: " Os hebreus tinham o costume de matar um cordeiro em sacrifício a Deus, para remissão dos pecados. O sacrifício de animais era frequente entre vários

Sagradas, e percebendo o papel que o corpo da personagem em si exerce no filme, referenciamos a mensagem dessa cena, assim: "Eis porque, ao entrar no mundo, Cristo diz: Não quiseste nem sacrifício nem oblação, mas me formaste um corpo. Holocaustos e sacrifícios pelo pecado não te agradam. Então, eu disse: Eis que venho (porque é de mim que está escrito no rolo do livro), ó Deus, para fazer a tua vontade (Sl 39,7s) (Hb 10,7)".

Essa imagem do flagelador de ganchos perfurando a pele e a carne de Jesus tem como fonte textual o livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* de Anna Catharina Emmerich (1833), e não encontra correspondência nos Evangelhos ou em qualquer outra referência utilizada no filme. O episódio é relatado no livro do seguinte modo:

(...) bateram em Jesus com flagelos: eram curtas correntes ou correias fixas num cabo, cujas extremidades estavam munidas de ganchos de ferro, que arrancavam, a cada golpe, pedaços de pele e carne das costas. Oh! Quem pode descrever o aspecto horrível e doloroso desse suplício? (EMMERICH, 2004, p. 154).

Tanto o diretor Gibson quanto o diretor de fotografia Deschanel, alegam que a maior inspiração estética para *A Paixão de Cristo*, foram as telas de Caravaggio, mas os professores Mitchell e Plate (2007, p. 344), observam um dado importante sobre as referências para a sequência da flagelação. Para eles, a imagem do corpo brutalizado de Jesus que aparece nesta parte do filme mais parece ter sido inspirada na tela *Isenheim Altarpiece* (1515) do artista alemão Matthias Grunewald (1470-1528) do que na obra *Flagelação de Cristo* (1607) de Caravaggio (1571-1610). A pintura de Grunewald é de fato considerada uma das mais realísticas reproduções da flagelação de Cristo. Nela o corpo de Jesus está coberto de machucados e a feição dele é de quem está no limite do sofrimento físico e psicológico.

grupos étnicos, em várias partes do mundo. Na Bíblia é referido, por exemplo, o caso de Abraão que, para provar a sua fé em Deus teria de sacrificar o seu único filho, imolando-o e queimando-o numa pira de lenha, como era costume para os sacrifícios de animais – o relato bíblico refere, contudo, que Deus não permitiu tal execução. A morte de Jesus Cristo, considerado pelos cristãos como Filho unigênito de Deus, tornaria estes sacrifícios desnecessários, já que sendo considerado perfeito, não tendo pecado e tendo nascido de uma virgem por graça do Espírito Santo, semelhante a Adão antes do pecado original, seria o sacrifício supremo, interpretado como o maior ato de amor de Deus para a humanidade". Disponível em: <https://homilia.cancaonova.com/homilia/eis-o-cordeiro-de-deus-jo-129-34/>. Acesso em: 30 de mar. 2019.



Fig. 15 - A obra *Isenheim Altarpiece* (1515) de Grunewald e Nicolaus de Hagenau. Museu Unterliden - Colmar, França.

6.9 Tópico 6: O Efeito Visual Cravos nas mãos

A respeito do segundo efeito visual (cravos nas mãos) que aparece no filme, faremos apenas alguns breves comentários, pois se trata de uma passagem bem rápida na sequência da crucificação, e se trata de um efeito visual bem simples em termos técnicos. Mas, por outro lado, citaremos alguns elementos que fizeram parte da composição dessa sequência, e que contribuíram significativamente para a totalidade da formação estética e narrativa da obra.

A cruz é um desses elementos, aliás, é o objeto de cena mais importante do filme. Tanto que o supervisor de efeitos visuais Vanderlaan, comentou que "a cruz foi a estrela do filme, se tornando tão importante como Maria ou Maria Madalena. Ela era como uma personagem, então. E por isso tinha de sair perfeita".¹²⁹

Apesar de ser um objeto de cena óbvio em um filme sobre a Paixão, ainda mais em um filme que narra basicamente apenas as doze últimas horas da vida de Jesus, a peça acaba realmente se sobressaindo como se fosse uma das estrelas da trama. Portanto, não nos parece exagerada a declaração de Vanderlaan. A cruz aparece, obviamente em todo o trajeto percorrido por Jesus até o Gólgota, e é destacada a cada vez que Jesus a derruba, simbolizando a sua árdua caminhada até a morte; mas, no entanto, é na sequência da crucificação que iremos compreender o seu papel totalizante não somente em relação ao seu espaço como objeto participante da formação da estética do filme; mas, não obstante, enquanto ferramenta utilizada para dar suporte à construção narrativa da história, alicerçada pelas simbologias e discursos que ajudou a desenvolver durante a trama.

¹²⁹ A cruz pesava aproximadamente 70 kg. Para suportar tanto peso, o ator Caviezel realizou um treino especial de musculação para a região das costas e da lombar antes de iniciar as filmagens. Ela foi confeccionada em madeira no tom bege e, posteriormente, pintada de cinza claro.

Assim, na sequência: quando Jesus chega ao Gólgota acompanhado de Simão de Sirene que o ajudou a carregar a cruz em uma parte do trajeto, ele cai no chão com o rosto virado para baixo. Simão larga a cruz no chão e seus olhares se cruzam. Simão é enxotado do local pelos soldados e sai dali chorando. É a partir desse momento que percebemos mais evidentemente toda a importância desse objeto de cena e compreendemos melhor a simbologia que está imbricada neste artefato, que se tornaria um objeto de devoção posteriormente, e sua veneração perduraria até os dias de hoje.



Fig. 16 – A Cruz de A Paixão de Cristo.

Ainda na sequência: Jesus é retirado do chão pelos soldados, após ser exortado por eles a se levantar. Ele avista Maria, Maria Madalena e João. Na continuação, olha para o céu como se procurasse a presença do Pai. Neste instante aparece um *flashback* da Santa Ceia (o segundo da trama), mostrando o pão. A imagem volta para o local da crucificação: os soldados arrancam as vestes de Jesus. Maria olha Jesus enquanto ele engatinha pelo chão e é chutado pelos soldados. A sequência volta ao *flashback*: Jesus diz: "Sois meus amigos, ninguém tem mais amor do que este, de dar a vida pelos seus amigos". De novo, a imagem se volta para o local da crucificação. Maria chora. Jesus vai para a cruz. Mais um extrato do *flashback* aparece, quando Jesus diz: "Não estarei convosco por muito tempo. Amigos, vós

não podereis ir para onde eu vou. Mas, depois que eu for, amem uns aos outros, como eu vos tenho amado. Assim, meu mandamento é: amai-vos!". A cena volta para os momentos da crucificação e mostra suas mãos sendo pregadas na cruz. Jesus olha para sua mão enquanto o cravo é inserido. A fala dele que encerra o *flashback* da Santa Ceia se funde com esse momento crucial da Paixão, Jesus está dizendo: "Deveis acreditar em mim, pois sabeis que sou o caminho, a verdade e a vida. E ninguém chega ao Pai, senão por mim" (Cf. Jo 14,6). A sequência continua com outras ações agressivas para prender Jesus na cruz, entre elas, para limar os cravos da cruz o jogam para baixo sob o peso extremo da cruz. Aparece a placa que o identifica na cruz. E, finalizando os *flashbacks*, aparece Jesus primeiramente dizendo: "tomai e bebei, pois este é o meu corpo que será entregue a vós". E, depois: "tomai e bebei, este é o meu corpo que será dado por vós, para a remissão dos pecados. Fazei isso em minha memória".

Este é um dos momentos mais bem construídos do filme em vários aspectos: narrativo, estético e discursivo. E a cruz funciona como o elemento que vai criando a conexão narrativa entre a sequência apresentada e o *flashback* da Santa Ceia que a recorta. Mostrando que existem duas cruzes: a cruz que Jesus carregou pela humanidade e a cruz que a humanidade carrega por não compreender sua mensagem. Afinal, ele veio para ensinar principalmente o amor ao próximo, mas serão esses "próximos" que o matarão por não saberem ainda amar.

Por outro lado, ainda em termos narrativos, apenas com as falas de Jesus, uma outra "micro narrativa" é apresentada. Primeiramente, neste discurso, temos uma síntese da mensagem que ele veio trazer para a humanidade. Depois, temos condensadamente expresso o significado último de sua morte, não apenas no sentido de trazer a redenção para a humanidade; mas, também, no intuito de ensinar aos homens sobre os caminhos que eles também precisam percorrer para alcançar a salvação, ou seja, o trajeto até o perdão e o amor total pelo próximo. Jesus na cruz é o exemplo máximo do perdão, tanto que foi enquanto estava pregado ali, que disse: "Pai, perdoa-lhes. Eles não sabem o que fazem".

Além do mais, essas cenas tão desoladoras (da violência e arbitrariedade da crucificação), intercaladas com *flashbacks* tão carregados de amabilidade, mostram não somente a percepção apurada do diretor em retratar a essência da cristandade - no olhar compassivo e nas palavras de amor ao próximo do Filho de Deus; mas, em conseguir, também, construir um contraponto a essa essência, representado pela iniquidade dos que não puderam receber a mensagem enviada por Deus.

Já comentamos aqui sobre a assumida prática religiosa católica do diretor Mel Gibson, e esse fato não anula a maestria do diretor em colocar uma questão central da teologia cristã no cerne do filme, sem se importar em deixar claro sua posição. O filme não pode ser classificado como autoral¹³⁰, mas a assinatura do diretor neste momento do filme prevalece de tal modo, quase o levando à essa categoria.



Fig. 17: O flashback da Santa Ceia.

Em relação ao discurso fílmico construído nessa sequência intercalada pelo *flashback*, o que fica evidente é o seu caráter explicitamente teológico. Poucos *flashbacks* do filme de fato apresentam algum conteúdo teológico mais relevante, mas nessa sequência observamos claramente uma intenção de construir uma percepção teológica. A Teologia aqui se forma na comparação entre os discursos paralelos apresentados. Uma Teologia claramente católica, pois remete ao significado da Eucaristia, pois a celebração da mesma é a "presentificação do imenso Sacrifício do Calvário", pois o sacrifício se tornará presente no altar, durante a Missa, e, assim, atualizará "o mesmo e único sacrifício de Jesus na cruz" (AQUINO, 2018, p. 14). Ou, como observado por Vadico (2005, vol. III, p. 242):

Enquanto ele está sendo crucificado ele tem o sétimo flash-back e novamente refere-se à Santa Ceia - este é subdividido em três partes pelo

¹³⁰ Nos referimos ao conceito de "cinema de autor" surgido na década de 50 na França, a partir das reflexões teóricas de autores como André Bazin e Alexandre Astruc, que delimitaram a ideia que o principal agente criador do filme é o diretor, excluindo a ideia de que o cinema é uma arte coletiva. O movimento culminou com a introdução da Política dos Autores e com o surgimento da Nouvelle Vague. A partir do lançamento dos *Cahiers du Cinéma* em 1951, a distinção entre os *metteurs-en-scene* (diretores convencionais que seguiam os roteiros) e o diretor autoral (aquele que privilegiava a *mise-en-scène*) estética para imprimir sua expressão própria) ficou evidenciado pelas entrevistas realizadas pela revista que destacavam cineastas como Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, entre outros.

menos e refere-se à consagração do Pão e do vinho. O diretor alterna as cenas entre o sofrimento da crucificação e a Ceia. Em seguida ocorre a provocação de um dos ladrões que havia sido crucificado. É atraente a forma como Mel Gibson pensou essa junção de narrativas paralelas, pois a "rememoração" do sacrifício de Jesus - a Santa Ceia - é celebrada no exato momento da Crucificação - o sacrifício - é um paralelo bastante agradável de se ver (VADICO, 2005, vol. III, p. 242).

Esteticamente, o que nos chama a atenção nessa sequência, na qual a cruz é o objeto de cena mais expressivo, são os contrastes de cores na iluminação. Aliás, toda a iluminação do filme tem características bem interessantes nesse sentido. Mas, nessa sequência particularmente o que se sobressai é o retorno para o tipo de iluminação que aparece no início do filme (sequência do Getsêmani)

Assim, nessa sequência predominam, até o início da mudança sobrenatural do tempo (que ocorre depois que Jesus falece), as cinco paletas principais de cores que compõem o conceito visual do filme: o dourado ou amarelado; os tons terrosos amarelados da luz do dia; os tons terrosos e pretos (exemplificados pelos figurinos de Maria, Maria Madalena e João e o vermelho (do sangue e de parte dos figurinos dos soldados romanos). Além do tom branco acinzentado da locação desta parte do filme.

Quando ocorre a mudança sobrenatural do tempo, os tons azuis (agora um pouco menos acentuados) do início do filme (sequência do Getsêmani) retornam à paleta de cores. Mas, dessa vez não temos mais o dourado para contrastar com os azuis. No entanto, os tons brancos e acinzentados da locação é que são priorizados como elemento de sobreposição de cores. Isso fica bem evidente na imagem de Jesus pregado na cruz, tendo ao fundo as nuvens (se assemelham à tonalidade da locação) em comparação a uma composição imagética anterior parecida, mas que o mostra na cruz antes da mudança do tempo: ali o fundo é o branco acinzentado da locação realçado pela luz natural do dia (amarelado) e o vermelho do sangue. Assim, o filme ao chegar próximo ao seu final, retoma uma característica estética de seu início, criando mais um tipo de hibridismo em um processo de "auto" referenciação.

Outros dois elementos interessantes do filme nesta sequência da crucificação são a coroa de espinhos (com os cravos) e a cena na qual o soldado transpassa o corpo de Jesus com uma lança. A primeira por se tratar de um objeto de cena que tem um significado importante, e a segunda porque trata-se de um efeito especial.

A coroa de espinhos junto aos cravos que prenderam Jesus na cruz, aparecem após amanhecer e Jesus ser retirado da cruz. Estão todos ensanguentados e ficam sob uma pedra. Interessante que é uma imagem simples, mas que ganha bastante destaque devido ao tempo

que aparece na sequência. Quando temos o desfecho do filme, no momento em que Jesus aparece ao lado do sepulcro, próximo ao sudário, ressuscitado, e aparece sua mão com a marca da perfuração causada pelo cravo já cicatrizada, entendemos o porquê do destaque para esses objetos de cena. Os objetos (coroa e cravos) se ligam na intenção de através de suas imagens, sem a necessidade de nenhum texto, mostrar os passos para a ressurreição que viria a seguir. Assim, da coroa e cravos, chega-se ao sudário e à mão de Jesus. Essa ligação entre imagens, talvez explique o porquê da cena da ressurreição ter sido tão simplificada. Parece-nos que com a imagem da coroa junto aos cravos, ela já estava sendo contada anteriormente, então ela apenas foi confirmada com a imagem de Jesus vivo.

O efeito especial do sangue misturado à água que jorra do ferimento causado pela lança, apesar de ser uma técnica simples: basta colocar a mistura de líquidos em um boneco e o perfurar com a lança. É, primeiramente, um efeito que trouxe uma imagem plasticamente bem expressiva, imprimindo vários tons de vermelhos na tela. Depois, tem um significado teológico importante, pois representa nossos pecados, nossas transgressões que foram redimidas com a morte de Jesus na cruz. E este significado se liga com o prólogo do filme: *"Mas ele foi castigado por nossos crimes, e esmagado por nossas iniquidades; o castigo que nos salva pesou sobre ele; fomos curados graças às suas chagas"* (Is 53:5).

Uma outra questão que nos chama a atenção é que devido ao efeito de plasticidade que vemos nessa imagem apenas por causa do líquido que jorra na tela é que provavelmente ela foi realçada por efeitos visuais digitais. Infelizmente não temos dados sobre as técnicas usadas para a realização desse efeito, mas nosso "olhar treinado" nos faz acreditar que essa imagem foi manipulada digitalmente.

A respeito do efeito visual do cravo inserido nas mãos, este efeito foi realizado com a junção do efeito especial com o digital. Foi filmada a imagem de uma prótese de mão sendo perfurada pelo cravo primeiramente. Depois, eles realizaram a cena com o ator olhando para sua própria mão que não recebia nenhuma ação durante a filmagem. Posteriormente, eles "colaram" as imagens e realçaram no computador as características da mão que apareceria na edição final.

O interessante desta cena é justamente o fato que Jesus olha para a mão que está sendo perfurada, e essa imagem é mostrada em primeiro plano. E, isso não seria possível se não tivéssemos os recursos digitais. Fora, que essa cena é extremamente dramática, o fato dele olhar para sua própria mão sendo perfurada causa até uma certa angústia no espectador. Independentemente das acusações sobre a violência mostrada no filme, essa cena foi uma elaboração extremamente impactante no filme, o que atesta a capacidade do efeito visual de

criar níveis expandidos de realidade. Ou, como observa Prince (2012, p. 12): "os efeitos visuais são muitas vezes exibidos com olhos espetaculares, mas as ferramentas digitais têm domínios ampliados nos quais os efeitos operam e permitem que os cineastas alcancem níveis mais elevados de realismo ao representar um mundo na tela¹³¹".

Em relação à fonte textual dessa imagem da mão sendo pregada na cruz, ela advém dos Evangelhos. Apesar que existem alguns historiadores e médicos que alegam que os cravos de fato eram pregados entre o pulso e a palma da mão. De qualquer maneira, encontramos diversas passagens evangélicas que narram esse episódio da mesma maneira que ele é mostrado nos filmes e nas artes pictóricas. Como o exemplo abaixo:

E oito dias depois estavam outra vez os seus discípulos dentro, e com eles Tomé. Chegou Jesus, estando as portas fechadas, e apresentou-se no meio, e disse: A paz seja convosco. Depois disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; e chega a tua mão, e põe-na no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente (Jo 20, 25-27).

6.10 Tópico 7: O Efeito Visual A lágrima de Deus

O efeito visual chamado de "A lágrima de Deus" ou "A lágrima de Cristo" aparece apenas por alguns segundos na sequência da crucificação, mas é o efeito esteticamente mais bem construído do filme. Além disso, aporta diversas conotações para a obra, tanto que se tornou um objeto de discussão sobre qual seria de fato o seu significado ou sua simbologia.

O efeito surge na sequência, após Jesus dizer: "Pai, em tuas mãos entrego o meu Espírito" e falecer. Dado o fato que até então neste trecho do filme, nos deparávamos com situações extremamente dolorosas e chocantes, quando a *Lágrima* desponta na tela, temos uma grande quebra (narrativa) dramática. Somos tirados de um extenso período de choque e perplexidade para sermos inseridos em um agradável lirismo e poética da imagem.

Ainda mais se levarmos em conta que antes da morte de Jesus, e sua última declaração em vida, temos uma imagem em *close-up* de sua face, na qual a gravidade de seus ferimentos é de tal ordem em termos de quantidade e brutalidade, que ao vermos essa face, parece-nos tratar-se de uma pintura com pinceladas bem carregadas. Aliás, talvez, uma referência ao trabalho do pintor holandês Vicent Van Gogh (1853-1890) que em suas telas

¹³¹ Tradução nossa de: "Visual effects often are equated with eye-popping spectacle, but digital tools have enlarged domains in which effects operate and have enable filmmakers to achieve greate levels of realism in representing a world on screen".

pós-impressionistas apresenta uma inquietude imagética formada por movimentos e luminosidades impressos nas grossas pinceladas de tintas. Portanto, antes da entrada da *Lágrima*, tínhamos elementos imagéticos que cognitivamente aportavam para uma sensação de peso e de truculência. A *Lágrima*, por outro lado, ao ser introduzida trouxe leveza e alívio para o espectador.

Em termos de referência textual essa imagem da face de Jesus parece ter sido criada a partir de um relato encontrado na obra *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, na qual é dito: "O corpo Santo estava todo coberto de chagas, pisaduras vermelhas, manchas amarelas, pardas e roxas, inchaços e lugares escoriados" (p. 187). Enquanto a *Lágrima de Deus* é fruto de uma suposta "visão" do diretor do filme. Ambas, portanto, derivam de ideias e "imagens" que podemos considerar sobrenaturais ou místicas.

Segundo o diretor Gibson, o efeito visual da *Lágrima de Deus* foi o mais complicado de ser realizado, e partiu de uma ideia totalmente conceitual, sendo fruto de um *insight* que surgiu durante a realização do filme. A princípio, o diretor não tinha a menor ideia de como executar essa cena. Mas, segundo ele, ao explicar o que desejava e o que aquilo tinha de significar: "o ponto de vista de Deus", a equipe de efeitos visuais conseguiu colocar na tela, algo muito parecido com aquilo que ele tinha imaginado¹³².

Toda a questão técnica de como realizar esse efeito começou a partir do fato que era preciso que "a lente de fato chorasse", conforme dito pelo diretor. Como a ideia principal era que a gota pudesse se formar diretamente na imagem, para em seguida, se separar dela; a equipe de efeitos visuais trabalhou com uma proposta que primeiro incluiu a produção de uma imagem geral do local onde a crucificação ocorreu.

Então, eles filmaram o que se tornaria o primeiro extrato da cena: uma tomada *live action* no estúdio CineCittà reproduzindo o topo da colina em Matera (local onde foram realizadas a maior parte das cenas da crucificação), utilizando para tal, um guindaste de 45 metros. Para, assim, captar a imagem que seria vista do alto. Nessa imagem estavam as três cruzes, alguns cavalos e todos os atores que aparecem no filme finalizado.

Depois, a equipe se reuniu na produtora de efeito visuais *Captive Audience* na Califórnia, e ali construíram uma maquete do cenário em miniatura. Na imagem da tomada captada ao vivo, simulando o alto da colina onde Jesus foi crucificado, foi feito um trabalho para reduzir a velocidade da ação e o brilho. Aí eles juntaram esses extratos a partir da montagem de uma composição artística fosca. Com esse material pronto, eles adicionaram,

¹³² Falas extraídas do Documentário *O Making of de A Paixão de Cristo*, 2004.

através do *CGI*, a imagem da gota tocando o chão e as distorções que aparecem no resultado final.

Segundo o supervisor de efeitos visuais, Vanderlaan, esse efeito visual é "uma combinação de um trabalho de arte conceitual com as imagens áreas que foram feitas no final da produção do filme". Além disso, é um trabalho que trouxe interessantes questões sobre o filme; pois, a maioria dos espectadores ficaram intrigados em saber a procedência daquela lágrima ou gota de água.

De fato, muitos deles não se preocuparam com a questão técnica, ou seja, se a cena se tratava ou não de um efeito visual. No entanto, como frisa Vanderlaan, o efeito foi percebido como um conceito e a grande pergunta era o que aquilo queria dizer. Afinal, tratava-se apenas de uma gota de chuva que iria provocar o terremoto mais à frente e ocasionar a rasgadura do véu do Templo ou era uma manifestação divina? Era Deus quem chorava? Era Cristo quem chorava?

A partir deste fenômeno sobre a discussão do significado ou simbologia da *Lágrima de Deus*, percebemos como as questões teológicas surgem nos Filmes de Cristo. E, o quanto essas questões provavelmente se relacionarão com o fomento da fé no espaço extra fílmico.

Segundo Mitchel (2005), podemos pensar nos filmes religiosos a partir de uma noção conceitual, na qual eles funcionam como elos de transcendência ou de revelação. Com as discussões acerca do significado da *Lágrima de Deus* coloca-se em evidência, primeiramente, o significado transcendente da imagem formada através do efeito visual. E, depois, questiona-se se a *Lágrima* é algum tipo de revelação divina.

Interessante que é um efeito que dura apenas alguns segundos dentro da sequência da crucificação, mas que acaba fazendo o espectador refletir sobre questões complexas, e que obviamente dependerão de sua orientação religiosa e cultural para serem decifradas. Pois, para os céticos é mais provável crer que temos na cena um evento da natureza: uma gota de chuva que anuncia a chegada de um terremoto. Mas, para os crentes pode ser interpretado como uma manifestação de Deus, que reage não somente em relação às ações dos seres humanos; mas, muito mais provavelmente, enviou um sinal para manifestar que tudo ali não foi obra do acaso, mas de fato a realização de seus Desígnios.

Em diversas páginas da Internet encontramos textos sobre o significado dessa imagem no filme, redigidos pelos espectadores. Muitos escritos, aliás, contêm descrições sobre como as pessoas se sentiram ao ver essa cena. O missionário Emerson Menegasse (2004), do site

*Jocum Brasil*¹³³, é um desses casos. É interessante notar em seu relato o quanto ele se sentiu no fundo "perturbado" em desvendar o significado daquela lágrima:

Aquela cena me impactou de tal forma que fiquei com o quadro cênico renitente na minha memória. Pensei naquele momento, que na verdade não durou milésimos de um segundo, durante semanas seguidas, como se tivesse tido um déjà vu mediante àquele comovente instante, fazendo um esforço sobre-humano para tentar lembrar onde eu havia visto ou lido acerca de algo similar. O esforço foi em vão, pelo menos durante aqueles dias, pois nada se associava com a cena. Deixei de lado o incomodo que aquilo me causava, uma vez que não passava de uma ficção, embora a memória da cena fosse para mim nítida e real, uma verdade incontestável (MENEGASSE, 2004).

Este tipo de relato se vincula ao conceito de Mitchel (2005) sobre a capacidade do filme religioso em criar esses pontos de transcendência ou revelação. Já que percebemos o quanto uma curta imagem vista em um filme de assunto religioso pode levar o espectador a refletir, incutindo nele toda uma significação que o leva a vincular suas percepções da imagem às suas crenças, tanto que no testemunho de Menegasse, observamos que ele termina sua fala com a seguinte constatação: "para mim nítida e real, uma verdade incontestável". A imagem da *Lágrima*, portanto, ocasionou para ele um sentido ou sentimento de fé.

Já para Marsh (2005) acerca dos filmes de assunto religioso é importante pensarmos, primeiramente, o quanto essas obras nos afetam no âmbito sentimental. E, em um segundo momento, levarmos em consideração se esses filmes nos trazem a oportunidade de reflexão teológica, em termos de funcionarem como um tipo de disciplina espiritual.

Mais uma vez, levando em consideração o relato do espectador acima, e baseando-nos neste conceito proposto por Marsh, fica evidente que o efeito visual da *Lágrima* não somente contribuiu como um elemento da formação narrativa e estética do filme; mas, também, proporcionou um discurso filmico direcionado a apresentar uma reflexão teológica. Essa reflexão acaba funcionando, portanto, como um tipo de disciplina espiritual na qual o espectador através do filme esmieuça aquelas crenças que ele já tinha em seu repertório de dogmas religiosos.

Por outro viés, sobre a influência que uma imagem como esta da *Lágrima de Deus*, (que claramente incita a reflexão religiosa) pode ocasionar, podemos levar em conta a observação apresentada por Plate (2005, p. 2) sobre o cinema e sua capacidade de provocar

¹³³ Site Jocum Brasil. Artigo. *A lágrima da Paixão de Cristo*. Disponível em: <http://www.jocum.org.br/a-lagrime-da-paixao-de-cristo/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

respostas religiosas: "há diversos exemplos do modo como a religiosidade de bilhões de pessoas em todo o mundo foi refletida e até moldada pela produção cinematográfica"¹³⁴.

Plate no comentário acima se refere ao cinema como um todo, incluindo os filmes que poderíamos classificar como seculares. De fato, existem filmes como *ET, o Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), por exemplo, que por apresentarem histórias das quais se pode fazer um paralelo com a vida de Jesus ou outros personagens bíblicos, são considerados como portadores de qualidades religiosas. Não nos referimos aqui a todo e qualquer filme, mas especificamente aos de assunto religioso. Até porque nos parece que são em filmes como *A Paixão de Cristo* que o espectador, primeiramente, já vai ao cinema predisposto a encontrar sentidos teológicos nos filmes. Depois, são nesses filmes religiosos que ele pode de fato encontrar alguma resposta as suas inquietações desta ordem de maneira explícita, já que esses filmes partem de textos bíblicos ou outros materiais de caráter religioso. Assim, até um efeito visual como a *Lágrima de Deus* que não encontra correspondência nos textos bíblicos, pode servir para amplificar a percepção teológica do espectador. Pois, ele associa o evento extraordinário e fictício às outras informações bíblicas da obra. E, a partir dessa junção, cria suas próprias conclusões sobre o significado da *Lágrima*.

Ademais, como observado por Plate e Mitchell (2007) temos que levar em conta que toda a teologia expressada por Gibson no filme é "uma teologia cinematográfica". Tanto que eles deixam frisado as seguintes conclusões sobre o filme:

A Paixão representa um relato cinematográfico convincente das crenças de Gibson, que coloca ênfase significativa sobre a natureza sacrificial da morte de Jesus. A tentativa cinematográfica de recriar a Judeia do primeiro século mescla elementos dos quatro evangelhos, vertentes da teologia católica europeia pós-medieval cigana e os escritos de uma monja e mística germânica, irmã Anne Emmerich (1774-1824). Tal como acontece com tantos outros filmes de Jesus, *A Paixão* também se baseia na longa tradição da arte cristã de expressar visualmente a teologia. Muitas, se não todas, as catorze estações da cruz, tão frequentemente representadas artisticamente, encontram expressão cinematográfica no filme de Gibson. Este filme ressoa com a piedade individualista que atrai o crente a concentrar-se intencionalmente no sofrimento, nas feridas e na morte de Cristo. Esta morte sacrificial é para os pecados dos espectadores tanto quanto para os pecados do mundo¹³⁵ (MITCHELL & PLATE, 2007, p. 345).

¹³⁴ Tradução nossa de: "there are many examples of the way the religiosity of billions of people around the world has been reflected and even shaped by film production".

¹³⁵ Tradução nossa de: "*The Passion* represents a forceful cinematic account of Gibson's beliefs, which puts significant emphasis upon the sacrificial nature of Jesus' death. At it stands this cinematic attempt to recreate first-century Judea mixes together elements from the four gospels, strands of post-medieval Roman Catholic European theology, and the writings of an Augustinian German nun and mystic, Sister Anne Emmerich (1774-1824). As with so many others Jesus films *The Passion* also draws upon the long tradition of Christian art to express theology visually. Many, if not all, of the fourteen stations of the

Assim, não nos pareceria equivocado acreditar (do mesmo modo que muitos espectadores) a partir de uma percepção teológica cristã, que a Lágrima que cai ao chão é a Lágrima de Deus que chora ao completar mais uma de suas obras na terra, expressada pelo sacrifício na cruz e completada pela mensagem da misericórdia divina. Percepção essa, que talvez, seja a mesma que o diretor intentava incutir nos espectadores.

É possível, por outro lado, perceber que esse tipo de comunicação/ mensagem cinemática pode proporcionar o que o teórico dos Estudos Culturais Stuart Hall (1973) conceituou como processo de “enconding/ decoding” das mensagens. Tanto que ele afirma em seu artigo *Enconding and decoding in the television discourse* que:

(...) devemos reconhecer que a forma simbólica da mensagem tem uma posição privilegiada na troca comunicativa, e naquele momento de ‘enconding’ e ‘decoding’, embora apenas relativamente autônomo em relação ao processo comunicativo como um todo, são momentos determinados (HALL, 1973)¹³⁶.

Neste fenômeno da discussão entre os espectadores sobre o significado da *Lágrima de Deus* é possível constatar o quanto a cena repercutiu no sentido da “decodificação” da sua mensagem através dos seus significados simbólicos. Outro fator é que percebe-se que esse processo se amplia no âmbito das “sensações estéticas” também. Os dois processos podem relacionar-se, ocorrer simultaneamente ou dialogarem entre si e, assim, ajudarem o espectador a receber a mensagem de maneira mais intensa, perceptiva e até emocional. Ou como explica Hall (1973), esse processo de “decodificação” audiovisual pode: “gerar um afeto, influenciar, entreter, instruir ou persuadir com conseqüências perceptivas cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais. Em um determinado momento, a estrutura emprega um código e produz uma mensagem por meio de suas decodificações resultando em uma estrutura (...) (HALL, 1973)¹³⁷”.

Esteticamente, a *Lágrima de Deus* é um efeito visual que conceitualmente condensa todas as referências visuais utilizadas na obra, já que nele temos os contrastes de cores (tons de

cross, so frequently artistically represented, find cinematic expression in Gibson’s film. This film resonates with the individualistic piety that draws the believer to focus intently upon the suffering, the wounds and the death of Christ. This sacrificial death is for the individuals viewer’s sins as much as it for the sins of the world”.

¹³⁶ Tradução nossa de: “(...) we must recognize that the symbolic form of the message has a privileged position in the communicative exchange, and that moment of ‘enconding’ and ‘deconding’, though only ‘relatively autonomous’ in relation to the communicative process as a whole, are determinate moments”.

¹³⁷ Tradução nossa de: “have an affect, influence, entertain, instruct or persuade, with very complex perceptual, cognitive, emotional, ideológica or behavioural consequences. In a determinated moment, the structure employs a code and yields a message at another determinate moment, the message via its decodings, issues into a structure”.

azuis, remetendo principalmente ao início do filme - sequência do Getsêmani), lentidão da imagem (remetendo às diversas cenas em câmera lenta), iluminação desfocada (os sombreados ou esfumados aparecem em diversos momentos), iluminação natural realçada (a gota de água está visivelmente clareada) e a sensação imersiva de que a câmera nos "puxa" para a imagem. Com esse efeito fica evidente que o espectador foi incitado a perceber/decifrar os elementos que participam da composição estética da obra como um todo.



Fig. 18 - O efeito visual A lágrima de Deus.

6.11 Tópico 8: O Efeito Visual O terremoto que rasga o véu do Templo

O efeito visual do terremoto que rasga o véu do Templo foi realizado com a combinação de técnicas de efeitos especiais e a colagem dessas imagens realizadas digitalmente. Segundo o diretor Gibson, a ideia era que ele fosse bem rápido, diferente da maioria dos filmes que exploram este tipo de fenômeno da natureza, e costumam realizar essas cenas de maneira bem longa. Ele queria mostrar apenas o dano causado pela rachadura do véu do Templo, sem evidenciar muitos detalhes.

Para realizar a cena, foram colocadas duas câmeras que filmaram simultaneamente os dois lados do cenário. A equipe de cinematografia criou um suporte mecânico para que essas câmeras agissem ao mesmo tempo sem a necessidade de fazer as cenas separadas. Na locação os elementos de cena foram manipulados manualmente para se moverem. Assim, temos na cena uma lamparina que cai no chão e espalha fogo pelo local; algumas peças de alvenaria que caem do teto e um braseiro ao fundo que tomba e cai. Assim, eles criaram a cena interna com os atores caindo assustados e os objetos de cena tombando e pegando fogo. As câmeras afastadas filmando cada lado do cenário separadamente trouxeram a impressão que a parede estava se afastando.

À parte eles construíram uma miniatura do Templo para simular o piso do chão se partindo ao meio. Essa maquete foi manualmente puxada ao meio por um fio dando a

impressão que era o piso que se partia ao meio. Era um modelo similar ao piso da locação. Então, eles editaram as duas cenas e adicionaram digitalmente a rachadura do piso.

Esse é um efeito visual típico de filmes de ação e que geralmente aporta para a cena dinamismo e movimento. Apesar do diretor ter o colocado na cena rapidamente, ele ainda mantém as características dos efeitos que encontraríamos nos chamados *Filmes de Efeitos*. Dado todo o hibridismo de gêneros que encontramos no filme, não seria estranho que nesta cena houvessem mais elementos que remetem ao gênero ação.

Esse tipo de efeito visual é normalmente classificado como espetacular e, portanto, acusado de se apresentar sem propósitos narrativos definidos. Por causa disso, são geralmente criticados. Essas críticas se baseiam na ideia que eles aparecem nos filmes apenas para torná-los mais atraentes ou rentáveis. São associados aos chamados *blockbusters*¹³⁸ e, por isso, vistos como efeitos usados em filmes nos quais há uma estrutura narrativa empobrecida. Assim, o propósito deles seria apenas causar impacto visual e atrair os espectadores.

Uma outra acusação que é direcionada ao uso desse tipo de efeito visual diz respeito à ideia de que esses efeitos são utilizados para chamar à atenção para a técnica do cinema propriamente dita e não para o seu conteúdo narrativo. Tanto que existem os que acreditam que é por causa deles que temos tantos documentários sobre os bastidores dos filmes hoje em dia; pois, acredita-se que divulgar como esses efeitos foram feitos atrairia o espectador para a sala de cinema.

Nesta tese partimos de um pressuposto sobre o papel dos efeitos visuais que há algum tempo já defendemos, e se baseia também em diversas pesquisas que têm sido realizadas na área. Essas pesquisas procuram compreender o uso dos efeitos visuais no sentido do que eles podem agregar em termos narrativos e estéticos às histórias contadas no cinema. Assim:

Independentemente dessa noção que costuma estigmatizar a produção fílmica que se utiliza de determinados recursos tecnológicos para apresentar sua estória, partiremos do pressuposto que os efeitos visuais, sejam eles de que tipo forem (mecânicos, digitais e outros) servem como importante ferramenta de suporte à estrutura narrativa do filme como teorizado por McClean (2007, p.14). Concomitantemente, agem como recursos importantes na criação da plasticidade estética da obra. Além disso, são claramente recursos formadores de um conceito e de uma identidade visual para a obra (FERREIRA, 2015).

Sobre a sequência na qual essa cena aparece: após a queda da *Lágrima de Deus*, acontece uma mudança sobrenatural do tempo, os soldados e os cavalos se assustam. Aparece

¹³⁸ O termo se refere a filmes de alto orçamento, direcionados ao público médio e voltados aos grandes lucros.

Pilatos que está em seu palácio onde o abalo também é sentido. Os soldados ficam mais assustados. Aparece o piso do Templo se partindo ao meio. Há fumaça e fogo. Os soldados quebram as pernas dos crucificados. O Templo continua a se danificar por causa do terremoto. Para se certificar que Jesus já estava morto, um soldado transpassa uma lança em seu corpo que jorra água e sangue. Os soldados partem do Gólgota. Maria abraça o filho morto.

O efeito visual realizado nessa sequência refere-se ao relato evangélico: “*E o véu do santuário rasgou-se em duas partes, de alto a baixo*” (Mc 15,38, Mt 27,51, Lc 23,45), que em termos históricos, sociais e religiosos tem um importante significado, já que o Templo na época de Jesus era o centro da vida religiosa.

As celebrações de acordo com a Lei de Moisés eram ali praticadas, como o sacrifício de animais e adoração à Deus. Um véu separava o chamado Santo dos Santos, que era o local da presença de Deus na terra, do local destinado à presença dos homens (o Santo lugar). Somente o Sumo Sacerdote podia entrar no Santo dos Santos. Como os homens eram considerados pecadores, eles não podiam entrar na área Sagrada. Assim, o véu simbolizava a separação do homem pecador diante de Deus. Uma vez por ano o Sumo Sacerdote entrava no Santo dos Santos para oferecer sacrifícios para a remissão dos pecados dos homens. Há relatos históricos que dizem que o local se tratava de uma construção sólida e forte, sendo que o véu era alto e grosso, provavelmente medindo cerca 18 metros de altura por 12 metros de espessura (Cf. Antiquidades Judaicas, Flávio Josefo). Assim, *a priori* era um local difícil de ser danificado. Portanto, o chamado agir sobrenatural sobre o Templo é cercado de tanto "misticismo". Ainda mais se levarmos em conta que o Templo e a cidade de Jerusalém foram praticamente destruídas pelos romanos em 70 d.C., como supostamente fora profetizado por Jesus (Lc 13:35).

Então, o efeito visual da partição do véu, em um primeiro momento, servirá para contextualizar as consequências da Paixão de Cristo em termos históricos e religiosos. Além de representar um evento considerado sobrenatural. Assim, também tirando do efeito visual essa carga de espetacular, pois trata-se de um evento que encontra precedentes nos relatos evangélicos primeiramente, e será associado a um evento histórico, posteriormente.

O terremoto aparece em dois momentos rápidos (o primeiro com o efeito visual da rasgadura do véu, o outro apenas com efeitos de cena), mas que costuram pedaços da narrativa. Nesse *efeito* temos a percepção que há um vínculo narrativo entre a *Lágrima de Deus* e os acontecimentos que se sucedem. A *Lágrima* é indiretamente o anúncio do terremoto e o primeiro desfecho da história que está sendo contada. O segundo desfecho será

a rasgadura do véu do Templo. A ressurreição apesar de ser a cena final da história, parece ser um gancho para uma futura continuação do filme.

Independentemente da alegada intenção estética ou cinematográfica do diretor de mostrar esse *efeito* rapidamente, o que nos chama à atenção é o fato que ele mesmo sendo "discreto", mantém as características dos *efeitos* típicos dos filmes de ação. Pois, mesmo com uma intenção religiosa, pelo menos em um primeiro momento, o efeito coloca a ação, o movimento, o dinamismo (a rachadura, os objetos que caem, o fogo no chão, etc.) sobreposto à mensagem religiosa/ teológica.

Por outro lado, narrativamente o efeito desempenha um perceptível discurso religioso/ teológico. Além disso, é o fato que determina um final para a história. Também liga o prólogo do filme aos acontecimentos finais. *A Lágrima de Deus* é a primeira resposta, de forma indireta, à profecia de Isaías, vincula-se aos acontecimentos da Paixão, mas não é a última Palavra de Deus sobre seus Desígnios.

No entanto, a segunda e definitiva resposta de Deus para o significado da Paixão é a rasgadura do véu do Templo, e esse evento é metaforicamente o correspondente a: "esmagado por nossas iniquidades". A profecia, portanto, se completa neste evento. Mas, agora o que é esmagado por causa da iniquidade é o véu do Templo.

Assim, a mensagem que a imagem criada pelo efeito visual da partição do véu do Templo em dois traz para a narrativa é sobre o castigo dado àqueles que não souberam entender e acatar a mensagem de Deus. Afinal, o profeta ao proferir as Palavras de Deus, enviava o recado Dele: "o castigo que nos trás a paz estava sobre ele". A Paixão é, então, o castigo transferido, pois, com ela, Deus se fez homem para tomar sobre si mesmo, o castigo que deveria impor à humanidade. Como o castigo transferido não foi aceito, o véu se parte.

Se parte rapidamente, em uma velocidade que não deixa tempo para a reflexão. E neste ponto a escolha em fazer a cena de maneira bem rápida foi acertada, pois imprimiu na imagem a lógica da ira de Deus: "A ira de Deus se manifesta do alto do céu contra toda a impiedade e perversidade dos homens, que pela injustiça aprisionam a verdade. Porquanto o que se pode conhecer de Deus eles o leem em si mesmos, pois Deus lhes revelou com evidência." (Rom 1,18-19)

Se levarmos em conta a passagem inteira da Profecia apresentada em Isaías 53, esta "lógica" narrativa fica mais evidente:

1. Quem poderia acreditar nisso que ouvimos? A quem foi revelado o braço do Senhor? 2. Cresceu diante dele como um pobre rebento enraizado numa

terra árida; não tinha graça nem beleza para atrair nossos olhares, e seu aspecto não podia seduzir-nos. 3.Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos; como aqueles, diante dos quais se cobre o rosto, era amaldiçoado e não fazíamos caso dele. 4.Em verdade, ele tomou sobre si nossas enfermidades, e carregou os nossos sofrimentos: e nós o reputávamos como um castigado, ferido por Deus e humilhado. 5.Mas ele foi castigado por nossos crimes, e esmagado por nossas iniquidades; o castigo que nos salva pesou sobre ele; fomos curados graças às suas chagas. 6.Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas, seguíamos cada qual nosso caminho; o Senhor fazia recair sobre ele o castigo das faltas de todos nós. 7.Foi maltratado e resignou-se; não abriu a boca, como um cordeiro que se conduz ao matadouro, e uma ovelha muda nas mãos do tosquiador. Ele não abriu a boca. 8.Por um iníquo julgamento foi arrebatado. Quem pensou em defender sua causa, quando foi suprimido da terra dos vivos, morto pelo pecado de meu povo? 9.Foi-lhe dada sepultura ao lado de facínoras e ao morrer achava-se entre malfeitores, se bem que não haja cometido injustiça alguma, e em sua boca nunca tenha havido mentira. 10. Mas aprouve ao Senhor esmagá-lo pelo sofrimento; se ele oferecer sua vida em sacrifício expiatório, terá uma posteridade duradoura, prolongará seus dias, e a vontade do Senhor será por ele realizada. 11.Após suportar em sua pessoa os tormentos, ele se alegrará de conhecê-lo até o enlevo. O Justo, meu Servo, justificará muitos homens, e tomará sobre si suas iniquidades. 12.Eis por que lhe darei parte com os grandes, e ele dividirá a presa com os poderosos: porque ele próprio deu sua vida, e deixou-se colocar entre os criminosos, tomando sobre si os pecados de muitos homens, e intercedendo pelos culpados(Is.53).

E se vincularmos a Profecia com a explicação em Hebreus sobre o significado do rompimento do véu do Templo em relação à morte de Jesus na cruz:

Quando, porém, veio Cristo como sumo sacerdote dos bens já realizados, mediante o maior e mais perfeito tabernáculo, não feito por mãos, quer dizer, não desta criação, não por meio de sangue de bodes e de bezerras, mas pelo seu próprio sangue, entrou no Santo dos Santos, uma vez por todas, tendo obtido eterna redenção (Hb 9, 11-12).

Podemos perceber que temos através da apresentação deste efeito visual, a revelação de vários pontos de ligações narrativas que foram apresentados na obra: a profecia de Isaias que anuncia a vinda do Messias e sua Paixão, a Paixão que realiza os Desígnios de Deus no chamado a salvação, a confirmação do sacrifício consumado que é simbolizado pela destruição do véu do Templo.

Já esteticamente, precisamos considerar toda a cena, incluindo os elementos representados por técnicas "manuais" como os objetos que caem e pegam fogo e as partes da construção que despencam. Até porque é essa composição que aporta a característica de cena de ação. O efeito acrescentado por CGI por se tratar apenas da imagem do piso do Templo se

partindo é apenas um detalhe do conjunto total. Ele sozinho traz mais elementos em relação ao seu funcionamento como um suporte da construção narrativa da cena (como já explicitamos acima) do que um recurso estético definidor das características da cena.

Assim, a cena como um todo, nos remete às cenas de ação realizadas por efeitos visuais tão comuns nos filmes do filão ação. É muito comum neste gênero, os acidentes, como explosões, por exemplo, serem evidenciados e apresentados de uma maneira considerada espetacular. Mas, se observamos esses tipos de elementos nas cenas de ação, percebemos que eles sempre acrescentam recursos interessantes a construção estética da imagem.

No caso desta cena do véu do Templo se partindo, percebemos que os objetos que caem, se partem no chão e pegam fogo, imprimem um movimento na tela que se espalha através das cores (o tom de fogo), aportando uma sensação sensorial, na qual tem-se a impressão que a textura do fogo é amplificada. Assim, quando temos a imagem do piso se partindo, surgindo após esses acontecimentos, a sensação do tremor parece se intensificar naturalmente, pois imagneticamente já estávamos sendo avisados que haveria mais ação e emoção na cena.

Essa capacidade de comunicar os pormenores de uma composição estética é uma das qualidades dos efeitos visuais que só podem ser percebidas quando os vemos bem menos como um recurso espetacular; mas, muito mais, como importantes agentes formadores da estética dos filmes.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese foram abordadas algumas questões sobre como certos elementos foram utilizados para formar a narrativa, a estética e o discurso fílmico de *A Paixão de Cristo*. O objetivo foi apresentar as inovações apresentadas na obra neste sentido, utilizando principalmente a análise do uso dos efeitos visuais no filme para tal. O uso dos efeitos visuais parece-nos que cooperou para reforçar certas características encontradas na obra, principalmente em relação aos hibridismos (hibridações) de gêneros. As cenas que remetem ao gênero Horror ou Ação não teriam o mesmo efeito se não houvesse o uso dos recursos de manipulação das imagens (*CGI*).

No primeiro capítulo apresentamos um panorama do Campo do Filme Religioso, citando os conceitos abordados por diversos estudiosos da relação Cinema e Teologia/Religião. Nesta primeira aproximação com o tema ficou evidente o quanto a intersecção entre esses Campos pode proporcionar ao espectador do cinema religioso diversas respostas que são capazes de contribuir com a sua relação com a fé e a religião. Desde influenciar na “identidade religiosa” ou na própria “experiência religiosa” em si como apontado pela teóloga Cloete (2017), por exemplo. Ou ainda, possibilidades também para que o espaço do filme sirva como ambiente para a “religião vivida”, ou seja, local onde a experiência religiosa é estendida para fora dos “templos de culto”.

Citamos neste primeiro capítulo diversos autores como Marsh (2007), Wright (2007), Vadico (2015), Eliade (1957), Plate e Mitchel (2007), Johnston (2007), entre outros para delimitar os principais conceitos desenvolvidos na atualidade sobre a relação Cinema e Teologia. Parte destes autores inclusive têm publicados artigos nos quais eles analisam filmes religiosos recentes onde deixam claro que certos resultados da relação Cinema e Teologia são pontuais, como por exemplo: o cinema religioso proporciona certas respostas emocionais relacionadas às crenças dos espectadores (Marsh, 2007), existe uma “Teologia da Imagem”, na qual observa-se inúmeras respostas por parte dos espectadores. Ou ainda, como Johnston (2007), advoga, por exemplo, é possível identificar cinco padrões de respostas teológicas: “evitação, precaução, diálogo, apropriação e encontro divino”.

Ao entrar em contato com esse apanhado de teorias e conceitos sobre a relação Cinema e Teologia/Religião e levando em conta o que observamos em *A Paixão de Cristo* no sentido de sua construção narrativa, estética e discursiva, ficou evidente para nós que a Fé pode ser fomentada pelo filmes religiosos ao proporcionar aos espectadores essas diversas possibilidades de “respostas teológicas”.

Na segunda e terceira partes da pesquisa apresentamos uma análise de *A Paixão de Cristo* voltadas a explorar as questões das harmonizações de textos e dos usos de referências. Esse estudo foi direcionado a compreender como a narrativa foi elaborada e que elementos foram utilizados para tal. Além de termos apresentados algumas informações sobre o filme e explicado o que são os Filmes de Cristo.

A questão da harmonização de textos é uma característica que engloba a maior parte das produções de obras audiovisuais de cunho religioso. Nos Filmes de Cristo, em particular, apesar da discutível permanente tentativa de muitos diretores, roteiristas, etc. de se esforçarem para se manterem fiéis aos Evangelhos, parece-nos que essa façanha ainda não foi viável em toda a trajetória dos Filmes de Cristo. No caso de *A Paixão de Cristo*, o *mix* de referências é até complexo, pois o filme utiliza-se de uma obra que é considerada uma controvérsia entre os próprios cristão (católicos) e a Igreja: *A dolorosa paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* da freira beatificada e estigmatizada Anna Catharina Emmerich (original de 1883), (2004). Na comparação entre a leitura do citado livro e a visualização das sequências de *A Paixão de Cristo*, ficou para nós evidente que muitos dos detalhes apresentados nas cenas, principalmente, os mais violentos foram feitos tendo como inspiração/ referência esta obra da beata alemã.

Além disso, uma relação entre o profetismo e as referências do filme foi observada, tanto que o filme inicia-se com uma profecia de Isaias (Is 53, 3-5). Não nos parece que essa escolha foi aleatória e sim que o diretor queria deixar claro que partia dos profetas do Antigo Testamento e suas profecias para atestar a veracidade da história da Paixão relatada no Novo Testamento, e conseqüentemente em seu filme. A prova de fé do diretor é o elemento que pode provocar uma resposta teológica por parte dos espectadores, a nosso ver, portanto, o uso de elementos textuais que remetem ao profetismo é um recurso capaz de fomentar a fé do espectador de *A Paixão de Cristo*.

Citamos na pesquisa também as questões relacionadas ao tema do “Jesus histórico”, pois observamos que o filme nos remete a essa historicidade ao utilizar elementos relacionados ao contexto histórico da época em que o evento ocorreu, inclusive apropriando-se de relatos de historiadores do período, como Flávio Josefo. Essa evidência aparece, por exemplo, no diálogo em que Jesus é apontado como um agitador social durante o interrogatório interpelado por Pilatos.

Também exploramos a possibilidade de ter sido usado como referências no filme, as fontes arqueológicas, os escritos apócrifos e a literatura em geral. Além disso, apresentamos um perfil da personagem principal baseado nos textos dos Evangelhos. A intenção aqui foi

levantar os dados que compõem a composição das narrativas dos Filmes de Cristo e que podem ser observados também em *A Paixão de Cristo*. Constatamos que apesar de haver sempre uma tentativa nos roteiros dos filmes religiosos de apresentar a fidelidade da histórica contada e provavelmente o uso de elementos referenciados em fontes históricas e da Tradição, a ficção sempre está presente. Primeiro devido a própria complexidade das fontes, depois por que não existem provas cem por cento garantidas sobre a história de Jesus, os objetos encontrados que podem provar que ocorreu a crucifixão ou a ressurreição, por exemplo. Assim, sempre encontraremos vestígios de ficção nas histórias religiosas como ficou pontual em *A Paixão de Cristo*.

Na última parte da tese apresentamos a análise/ interpretação das cenas realizadas com o auxílio dos efeitos visuais. Escolhemos sequências que oficialmente foram divulgadas como realizadas com o auxílio da tecnologia dos efeitos visuais. Esses dados foram coletados nos documentários realizados pelos produtores da obra mostrando os bastidores da produção. Através das entrevistas ali apresentadas colhemos informações inclusive técnicas sobre como foram realizadas as sequências que analisamos nesta tese.

Em um primeiro momento foi apresentado o panorama geral da construção estética da obra, levando em consideração os diversos elementos da Arte do filme. Citamos a questão dos idiomas arcaicos utilizados no filme, até porque essa escolha influenciou expressivamente na estética do filme. Reforçando as características de hibridismos de gêneros e de referências na obra, ao privilegiar as imagens em detrimento dos diálogos, o que acarretou em uma ampliada potência imagética da obra, prevalecendo a presença e o impacto dos efeitos visuais enquanto recurso fortalecedor da mensagem transmitida e da capacidade de ser um recurso estético que teologicamente pode exercer influência no espectador, pois ao criar imagens que parecem reais, a nosso ver, irão contribuir para o fortalecimento ou desenvolvimento da fé. Quiça, possa até contribuir com a possibilidade de ser um elemento capaz de exercer conversão religiosa.

Outro elemento citado foi o uso de *flashbacks*. interessante foi notar que as cenas entrecortadas pelos *flashbacks* são eventos carregados de violência. Esses *flashs* acabam funcionando como primeiramente um recurso para aliviar a carga dramática. Segundo como pausa contemplativa durante o filme. O resultado dessa “mistura” de *sensações, respostas emocionais, respostas teológicas*, etc representa o constante jogo entre o sagrado e o profano na narrativa. As incursões de elementos de gêneros como o Horror e a Ação são outras maneiras de “jogar” com as percepções do sagrado e do profano na obra.

Os efeitos especiais de maquiagem do filme também foram abordados nesta pesquisa. São o resultado de um trabalho técnico altamente detalhado no qual observa-se alta carga de realismo nas cenas por causa deste efeito. A verossimilhança filmica é uma questão importante quando se aborda os efeitos visuais (como já comentamos), pois ela pode “classificar e definir o quanto um efeito é impactante, funcional e corretamente executado em uma cena”. Os efeitos especiais de maquiagem de *A Paixão de Cristo* imprimem uma intensa carga de plasticidade às cenas, reforçando a visualidade da obra como um todo, o que proporciona ao espectador a capacidade de ampliar as suas sensações, percepções e emoções ao fruir as cenas do filme. Fato que provavelmente contribui também para incitar respostas no âmbito da Fé.

O efeito visual que mais causou impactos/ respostas ao ser recebido pelos espectadores provavelmente foi aquele que aparece na cena da flagelação, quando pedaços de peles e carnes são “lançados ao vento”. É de fato o momento mais violento do filme e que incita, portanto, inúmeras respostas por parte dos espectadores. Ousaria dizer que é o momento do filme no qual somos bombardeados por reações emocionais “pesadas”/ “intensas”, que inclusive podem nos causar algum tipo de mal-estar ou angústia. E essa reação tão expressiva só é possível por causa do extremo realismo apresentado na cena. Este “hiper-realismo” ou capacidade de verossimilhança filmica só é possível devido ao recurso tecnológico dos efeitos visuais digitais. Provavelmente fruir uma cena com tanta capacidade de realismo pode fazer com que o espectador aberto às crenças cristãs se compadeça da situação tão sofrida da personagem e isso reforce sua fé. Mais uma vez percebemos como o efeito visual é um importante recurso para fomentar respostas por parte dos espectadores.

Nosso antepenúltimo efeito visual abordado foi aquele no qual aparecem os cravos que perfuraram as mãos de Jesus. Essa é outra sequência que como a da Flagelação tem alta carga dramática, e direciona os espectadores às respostas “intensas”, devido ao forte apelo emocional em relação ao sofrimento da personagem principal. Tanto que citamos que o que nos chamou mais a atenção foi quando Jesus olhou para a mão que está sendo perfurada em uma imagem captada em primeiro plano. Percebemos que este olhar dele é extremamente angustiante, o que provoca em nós, como espectadores, a mesma *sensação* ou *emoção*. De fato poderíamos até cogitar a possibilidade deste momento do filme nos causar alguma *resposta teológica*. Pois aqui temos a imagem do Jesus profetizado por Isaías (como aparecesse nos créditos iniciais do filme), o Jesus capaz de sofrer todas as dores do mundo e morrer por seus amigos para que eles se salvem. No olhar de Jesus neste momento do filme estão *as chagas pelas quais a humanidade foi curada*.

A Lágrima de Deus, que apresenta um momento do filme contrastante com as outras ocasiões violentas ou emocionalmente perturbadoras foi outro momento selecionado para nossa análise. Os efeitos anteriores nos quais existia uma carga dramática mais explosiva são também aqueles nos quais se observam mais características de hibridismos de gêneros, principalmente com o Horror. Na *lágrima*, por outro lado, observamos “um agradável lirismo e poética da imagem”. Esteticamente este efeito visual conseguiu englobar várias características observadas na obra como um todo, principalmente por causa da paleta de cores utilizada, do tipo de iluminação apresentado, entre outros detalhes. Condensando de maneira pontual as *sensações imersivas* que aparecem na totalidade do filme.

Para finalizar nosso trabalho de análise/interpretação dos efeitos visuais do filme citamos o efeito *O terremoto que rasga o véu do Templo*. Neste efeito visual observamos que ele serve como ponto de revelação das diversas ligações narrativas que existem no filme. Esteticamente o efeito deixa evidente o hibridismo de gênero apresentado em toda a obra, neste caso com o gênero Ação.

Em toda a obra foram observadas inúmeras formas de *hibridização*, quer seja de gêneros (religioso, drama, ação, horror), quer seja de fontes textuais (harmonizações de textos, uso de informações oriundas da Tradição, etc.), quer seja de referências imagéticas (referências da Arte Sacra ou artistas como Caravaggio, Bouguereau, Grunewald/ Hagenau, etc). O uso dos efeitos visuais a novo ver cooperou para reforçar as características híbridas da obra em sua totalidade e também para fomentar as respostas (em termos de sensações estéticas, emocionais, teológicas, etc) dos espectadores, o que provavelmente também foi um elemento qualificador da capacidade do filme religioso de fomentar a fé de seu público-alvo.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Rodrigo. **Jesus. O homem mais amado da História**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2018.

AQUINO, Felipe Rinaldo Queiroz de. **Como preparar-se bem para comungar**. Lorena: Ed. Cléofas, 2018.

BABINGTON, Bruce & EVANS, Peter William. **Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema**. New York: Manchester University Press, 1993.

BARBET, Pierret. **A Paixão de Cristo segundo o cirurgião**. São Paulo: Ed. Loyola, 2018.

BATISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. São Paulo: Papirus, 1993.

BENITEZ, Juan José. **Operação Cavalo de Tróia** (9 vol.). São Paulo: Editora Planeta, 1984-2012.

BEZERRA, Karina Oliveira. *História geral das religiões*. **Observatório UNICAMP**. Disponível em: www.unicamp.br/observatorio2/wp-content/uploads/2011/10/HISTORIA-GERAL-DAS-RELIGIOES-Karina-Bezerra.pdf. Acesso em: 20 fev. de 2019.

Bíblia Ave Maria Online. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br>. Acesso em: 15 ag. de 2018.

BORDIGNOM-MEIRA, André Luiz. *O diálogo como uma proposta kenótica no Papa Francisco*. In: **Revista TheAR Theologia e Assuntos Religiosos**. n. 7, p. 63-76, 2019. ISSN 2596-2647. www.revistahhear.emnuvens.com.br/rttar. Acesso em 20 set. de 2020.

CALDAS, Carlos. *Paulo: Apóstolo de Cristo, um dos melhores filmes bíblicos dos últimos tempos*. **Revista IHU ON-LINE**, 2018.

CÁNEPA, Laura Loguércio. **Medo de quê. Uma história do horror nos filmes brasileiros**. 498 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2008.

CARROLL, Noel. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. São Paulo: Papirus, 1999.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CLOETE, L. Anita. *Film as medium for meaning making: A practical theological reflection*. In: **HTS Theological Studies**. Herv. teol. stud. vol.73 n. 4 Pretoria, 2017. Disponível em: http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S02599422017000400003&lang=en. Acesso em: 11 fev. de 2019.

LUCADO, Max & FRAZEE, Randy. ZONDERVAN CORPORATION (Ed.). **A História. A Bíblia contada como uma história do começo ao fim**. Tradução de Paulus Editora e Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

DODD, Charles H. **A interpretação do quarto Evangelho**. São Paulo: Teológica/ Paulus, 2003.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

EICHENBERG, Ambros. *Approaches to film criticism*. In: MAY, John R. (Ed.) **New Images of Religious Film**. Wisconsin: Sheed & Ward, 2000.

ELIADE, Mircea. **The sacred and profane: the nature of religion**. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publisher Company, 1957.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano. A essência das religiões**. São Paulo: Editora WMF, 2010.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas: da idade da Pedra aos mistérios Elêusis**. vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

EMMERICH, Anna Catharina. **A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo**. São Paulo: MIR Editora, 2004.

FERREIRA, Paula Regina da Silva. **Uma estética da tecnologia: Matrix e seus efeitos visuais**. 196 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Anhembi Morumbi, 2015.

GAUDREAU, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GIBSON, Mel. & DUNCAN, Ken. **The Passion. Photography from the movie The Passion of the Christ**. New York: Tyndale House Publishers Inc., 2004.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É Realizações, 2009.

GIRARD, René. **O bode expiatório**. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. **O sacrifício**. São Paulo: É Realizações, 2011.

GOMES, Wilson. *Princípios de Poética*. In: PEREIRA, M; GOMEZ, R. FIGUEIREDO, V. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2004

HALL, Stuart. *Enconding/deconding*. In: DURING, Simon (Ed.). **The Cultural Studies Reader**. New York: Routledge, 1980.

HALL, Stuart. *Enconding and deconding in the television discourse*. Paper for the **Council of Europe Colloquy on Training in the Critical Reading of Televisual Language**. University of Leicester, 1973. Cópia do original datilografado (em PDF). Disponível em: core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf.

HART, Frederick. Art. **A History of Painting, Sculpture, Architecture**. New York: Harry N. Abrams, 1993.

HOORNAET, Eduardo. **Em busca de Jesus de Nazaré - uma análise literária**. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

IRWIN, William. *A pergunta de Pilatos: o que é a verdade?* In: **A Paixão de Cristo. Mel Gibson e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2004.

JOHNSTON, Robert. *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*. In: MITCHELL, Jolyon & PLATE, Brent. **The Religion and Film Reader**. New York: Routledge, 2007.

JOSEFO, Flávio. **Antiguidades Judaicas**, 93 d.C. Disponível em: Biblioteca Digital Mundial: <https://www.wdl.org/pt/item/3030/>. Acesso em 24 fev. de 2019.

KAZANTIZAKIS, NIKOS. **O Cristo Recrucificado**. São Paulo: Editora Abril, 1971.

KINNARD, Roy & DAVIS, Tim. **Divine Images: A History of Jesus on the Screen**. New York: Citadel Press - Carol Pushing Group, 1992.

LEROI-GOURHAN, André. **As religiões da pré-história**. São Paulo: Edições 70, 2007.

LINDVALL, Terry. *Religion and Film. Part II: Theology and Pedagogy*. In: **Communication Research Trends**. A quarterly Review of Communication Research. Centre for the Study of Communication and Culture. vol. 24. n. 1, 2005. ISSN: 0144-4646.

MARSH, Clive. **Cinema & Sentiment: Film's Challenge to Theology**. Waynesboro, GA: Paternoster Press, 2004.

MARSH, Clive. *Cinema and Sentiment*. In: MITCHELL, Jolyon & PLATE, Brent. **The Religion and Film Reader**. New York: Routledge, 2007.

MAY, John R. **New Images of Religious Film**. Wisconsin: Sheed & Ward, 2000.

MCCLEAN, Shilo. T. **Digital storytelling: the narrative power of visual effects in film**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

MURAY, Gabrielle. *Hostel II. Representation of the body in pain and the cinema experience in torture-porn*. **Revista Jump Cut. A Review of contemporary media**. n. 50, 2008.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros Cinematográficos (Manuais de Cinema II)**. Covilhã: Lab Com Books, 2010.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1968.

PENAFRIA, A. M. *Análise de filmes - conceitos e metodologia*. VI Congresso SOPCOM, 2009. Disponível em: bocc.ubi.pt.

PLATE, Brent & MITCHELL, Jolyon. *General Introduction*. In: **The Religion and Film Reader**. New York: Routledge, 2007.

PLATE, Brent & MITCHELL, Jolyon. *Viewing and writing on The Passion of the Christ*. In: **The Religion and Film Reader**. New York: Routledge, 2007.

PLATE, Brent & MITCHELL, Jolyon (Ed.). **The Religion and Film Reader**. New York: Routledge, 2007.

PRINCE, Stephen. **Digital Visual Effects in Cinema. The Seduction of Reality**. EUA: Rutgers Press, 2012.

SARUBBI, Pietro. **Da Barabba a Gesù. Convertito da uno sguardo**. Itália: Itaca, 2011.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas-SP: Ed. Papirus, 2003.

TALMUD DA BABILÔNIA. Disponível na Biblioteca Digital Mundial: <https://www.wdl.org/pt/item/8910/>. Acesso em: 25 fev. de 2019.

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.). **Exploration in Theology and Film**. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd., 1997.

VADICO, Luiz. **O Campo do Filme Religioso: Cinema, Religião e Sociedade**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2015.

VADICO, Luiz. **Cinema e Religião: Perguntas & Respostas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2016.

VADICO, Luiz. **Filmes de Cristo, oito aproximações**. São Paulo: Editora à Lápis, 2009.

VADICO, Luiz Antonio. **A Imagem do Ícone - Cristologia através do cinema: Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo**. 891 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, 2005.

WEBB, Eugene. **A pomba escura: o sagrado e o secular na literatura moderna**. São Paulo: É Realizações, 2012.

WRIGHT, Melanie. **Religion and Film. An Introduction.** London: I. B. Taurus, 2007.