A linguagem cinematográfica e a religião: a crucificação no cinema de Walter Salles[1]

Fábio Sadao NAKAGAWA[2]
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Esta comunicação é produto do resultado parcial de uma pesquisa mais ampla, intitulada provisoriamente como "Análise das representações audiovisuais ficcionais". Tentando entender os mecanismos de tradução entre a linguagem cinematográfica e outros sistemas de signos, tais como as esferas da religião e das artes, por meio dos longas-metragens *Central do Brasil* e *Abril despedaçado*, esta parte da pesquisa adota, como estratégia metodológica de análise, a discriminação semiótica de algumas sequências fílmicas para poder confrontá-las e compará-las, tendo como objetivo entender como e com o que se montam os mecanismos tradutórios.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; cinema; tradução; análise fílmica.

Todo texto, enunciado ou discurso, se estrutura por uma determinada linguagem e, por isso, ele funciona como meio pelo qual podemos verificar o funcionamento dos signos e dos arranjos entre signos dessa mesma linguagem. No entanto, Lotman, preocupado em entender a articulação sistêmica de um texto, propõe percebê-lo como um texto cultural, ou seja, como algo codificado por, pelo menos, dois sistemas de signos ou duas esferas culturais, uma vez que: "el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico" (LOTMAN, 1996, p.90).

Trata-se de outra abordagem epistemológica do texto, que procura compreendê-lo pela dinamicidade entre diferentes linguagens na fronteira semiótica, na qual tanto ocorrem trocas de informações e traduções entre as esferas culturais envolvidas, quanto há a manutenção de suas individualidades. Com base nessa perspectiva de análise, surge o desafio de apreender o modo pelo qual se constrói a tradução entre linguagens, o que implica identificar e explicitar os mecanismos tradutórios produzidos no processo de semiose entre códigos distintos.

---

[1] Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Coordenador do Colegiado de Graduação da FACOM, Prof.Tutor do PETCOM/ UFBA e Membro do grupo de pesquisa ESPACC da PUC-SP. E-mail: fabiosadao@gmail.com

Em nosso projeto de pesquisa na Universidade Federal da Bahia, provisoriamente intitulado como "Análise das representações audiovisuais ficcionais", temos investigado essa questão em vários longas-metragens, como *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, dirigidos por Walter Salles, *O Rio*, de Tsai Ming-Liang, *A festa de Babette*, de Gabriel Axel, e *A liberdade é azul*, de Krzystof Kieslowski, para entendermos a relação entre o cinema e a religião, as artes plásticas, a mitologia e/ou a literatura. Apresentamos, nesta comunicação, o resultado inicial da pesquisa, com base na análise de algumas sequências dos dois primeiros longas-metragens citados.

A crucificação na Central do Brasil

Apontado como um dos principais nomes do Cinema da Retomada, Walter Salles lançou, em 1998, o longa-metragem *Central do Brasil*, que o projetou internacionalmente, para narrar a trajetória do menino Josué, interpretando por Vinícius de Oliveira, a partir da cidade do Rio de Janeiro até o interior nordestino, em busca de seu pai, Jesus, acompanhado da escritora de cartas Dora (Fernanda Montenegro).

Investigando o filme, interessa-nos entender a forma pela qual se tece a interface entre sistemas de signos, tendo como fundamento o diálogo entre cinema e religião. Para isso, iremos nos ater à análise de algumas sequências, pois é necessário discriminá-las semioticamente, com o intuito de entender a construção e o funcionamento do mecanismo de tradução entre linguagens, que ocorre das mais variadas maneiras.

Inicialmente, a análise recai sobre a sequência que começa aos 08:47min do tempo de projeção e termina aos 13:44min. Nela, ocorre o momento da crucificação do personagem Josué, após a morte de sua mãe, atropelada tragicamente por um ônibus. Enquadrado num plano médio frontal e fixo, o garoto, desolado, chora em um banco, na Central do Brasil (fig.1). Na imagem, forma-se a cruz pela junção do

Fig1 – A crucificação de Josué.

tronco do personagem, na vertical, com o encosto do banco, que é horizontal, recurso que permite que a construtibilidade da imagem atue como um mecanismo de tradução entre sistemas, ao articular um signo codificado pela religião numa outra linguagem.

Estruturada como uma cruz, a imagem usufrui da dimensão simbólica desse signo, cujo sentido de dor, castigo, humilhação e sacrifício foi convencionado e difundido, de geração em geração, por meio da narrativa cristã de Jesus Cristo. Tal sentido é retomado pela história do protagonista Josué que, após a perda da mãe, estando só no mundo, se encontra na condição, imposta pela vida, de vítima e decide revertê-la, carregando essa cruz em busca de seu pai, Jesus, peregrinando sertão afora.

Na interface com a narrativa mística, a imagem da cruz funciona não apenas como um símbolo, mas também como um índice, pois aponta, com base em uma história, para uma outra história, estabelecendo entre elas uma encruzilhada. Em tal intersecção, emerge uma das funções do texto cultural relacionada à memória, que se realiza quando um texto opera como a semente de uma planta, pois ambos são "capaces de conservar y reproduzir el recuerdo de estructuras precedentes" (LOTMAN, 1996, p.89). Isso implica dizer que todo texto consegue indicar um outro texto, desde que gere mecanismos de tradução das tradições para que "o novo sistema se torne tributário de outros, que não foram, assim, destruídos, mas recodificados" (MACHADO, 2003, p. 30-31).

O funcionamento do signo da cruz como mecanismo de tradução, ao ser apresentado e percebido pela visualidade da cruz no longa-metragem *Central do Brasil*, nos força a investigá-lo também por meio das propriedades constitutivas da imagem, ou seja, pelo aspecto icônico do signo. Chamamos a atenção para esse aspecto, pois a tradução, ao operar pelas relações de analogia e sincronia entre as materialidades dos signos, apresenta uma variedade de formas que ilustra a capacidade infinita de uma linguagem reinventar-se no diálogo com outras.

Como foi afirmado anteriormente, a cruz, construída pela figura geométrica formada por duas linhas cruzadas em um ângulo de 90 graus, superpõe-se à imagem do menino Josué encostado no banco. Mas é a montagem entre planos que é a responsável por reforçar e evidenciar o processo de paradigmatização entre os signos. Tanto a verticalidade quanto a horizontalidade da cruz são acentuadas pela sequência montada entre o plano médio de Josué e os dois planos fixos de pessoas que o observam, postos, alternadamente, após o enquadramento do garoto, conforme demonstra a figura a seguir (fig.2).

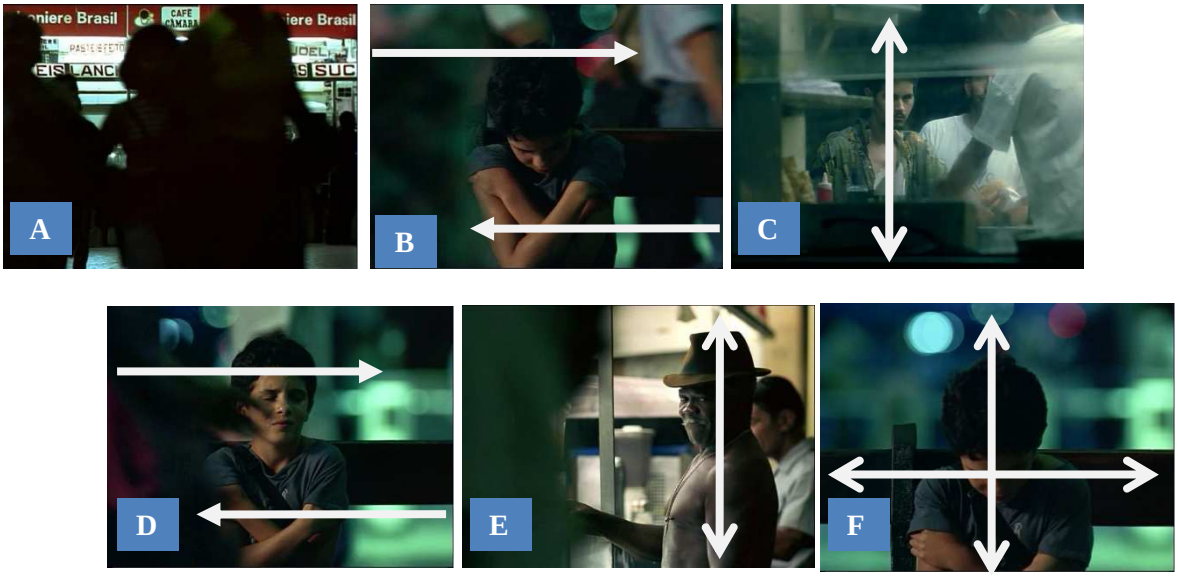

Fig2- Sequência da crucificação do personagem Josué.

Nos quadros B, D e F, os transeuntes, que passam tanto atrás do personagem quanto diante dele, indo de um lado ao outro, ressaltam a horizontalidade do encosto do banco, que está em sintonia com a linha traçada pela cruz da esquerda para a direita. Nos quadros C e E, predomina a verticalidade pelos troncos dos personagens parados, o que salienta a outra parte constitutiva da cruz, traçada de cima para baixo. No encontro entre as linhas, surge o primeiro crucificado em *Central do Brasil*, o menino Josué.

Na passagem do simples vaguear da percepção pelas propriedades da imagem até à perspicácia de sua configuração, transitamos do nível da visualidade da imagem para adentrar a sua visibilidade, quando, de acordo com Ferrara (2002, p.120-121), ultrapassamos a constatação icônica das marcas visuais, ao transformá-las em indícios do modo de ordenação da espacialidade da imagem. Dessa maneira, pela imagem percebemos uma outra imagem, ou seja, o seu diagrama, que, segundo Peirce (1990, p.66), busca representar as relações entre as partes do signo e do objeto, e entre as propriedades da imagem ou das imagens.

No entanto, no caso do longa-metragem *Central do Brasil*, se percebêssemos apenas o diagrama na relação entre as partes constitutivas da imagem do garoto sentado no banco e a figura da cruz, estaríamos diante somente de uma relação de analogia que a metáfora produz. O diagrama parte dessa correlação por semelhança para tecer outras, como a de contradição ou de causa e consequência entre a imagem da crucificação do garoto e as demais que surgem no desenrolar da história. É o que ocorre, por exemplo, na relação entre

a cena do garoto com o peão e o momento da crucificação, em que a primeira representa o ato de crucificar e, a segunda, o seu resultado. A cena do peão surge aos 10:29min da projeção, quando Josué bate com força a ponta do brinquedo na mesa de Dora, enquanto ela refaz a carta de sua mãe Ana (Sôia Lira) para o pai Jesus (fig.3). Percebida isoladamente, a cena representaria uma certa inquietude ou hiperatividade do personagem diante da morosidade da escrita da carta, mas, após a sequência da crucificação, ela adquire uma outra dimensão, pois, em sincronia com a narrativa cristã, ela ressurge como o gesto de pregar na cruz, como o momento de martelar o prego para unir a cruz e o crucificado.

Fig3- Cena da batida no peão na mesa de Dora.

Após escrever a carta, a mãe, junto do filho, sai da Central do Brasil em direção à rua. Alguém esbarra em Josué que deixa o peão cair. O garoto solta a mão de sua mãe para pegar o brinquedo. Em seguida, Ana é atropelada pelo ônibus. Ir em busca do peão e perder a mãe são ações que não teriam nenhuma ligação, se não percebêssemos o diálogo entre a cena do peão e o momento da crucificação. Como já havíamos explicitado, a morte da mãe põe o personagem principal numa outra condição, a de vítima por estar só no mundo. Essa é a sua sina, o fardo, a cruz pregada na cena do peão e que ele carrega sertão adentro em busca do pai, após o momento da crucificação.

Como uma rede, o diagrama tece diferentes relações no sintagma audiovisual. Aproxima, afasta, justapõe, monta, desmonta, hierarquiza os elementos, produzindo diversos nexos informacionais entre eles. Diagrama mencionado, de certa maneira, pelo diretor, quando afirma que:

> As opções formais de Central foram claramente definidas antes do filme. Havia também um desejo de que os planos dialogassem entre si. Os planos, tanto do ponto de vista da imagem quanto do som, desejavam ser 'grávidos' dos planos antecedentes, o que também possibilitava 'engravidar' os planos seguintes. O filme é construído em torno de rimas visuais e sonoras, que foram idealizadas antes da filmagem (NAGIB, 2002, p.421).

"Grávido" da narrativa cristã, o longa-metragem vai "parindo" e traduzindo, no desenrolar do enredo, signos do universo místico, relacionando as narrativas, principalmente no que se refere ao momento da crucificação. O primeiro crucificado é Josué e, depois, a cruz recai sobre o personagem Dora, cuja sequência se inicia aos 55:53min até os 60:48min do tempo da projeção.

A abertura dessa sequência é feita por meio de uma câmera subjetiva dos passageiros no interior da cabine de um caminhão. Avistamos a estrada percorrida por Josué e Dora no caminhão de Cezar (Othon Bastos) como se estivéssemos, nós e os personagens, seguindo a trajetória de Cristo, efeito conseguido por causa do display de Jesus sobre o painel de comando (fig.4). Novamente, faz-se o diálogo entre as narrativas, no qual uma história mira a outra.

Fig.4- Câmera subjetiva no interior da cabine do caminhão.

Os personagens param num restaurante de beira de estrada para almoçar. Na mesa, encantada por Cezar, Dora diz estar muito feliz por perder o ônibus, pois, ao aceitar o convite para viajar de carona, pôde conhecê-lo. Segura as mãos do caminhoneiro, constrangendo-o, e pede licença para ir ao banheiro. Lá, Dora pega emprestado um batom de uma mulher, para ficar mais bonita, pois está tentando conquistar o caminhoneiro. Retorna para o bar e percebe o sumiço de Cezar, enquanto ouve o barulho do acelerar do caminhão. Corre em direção à janela e vê o caminhão partindo (fig.5).

Fig.5- Sequência da crucificação de Dora.

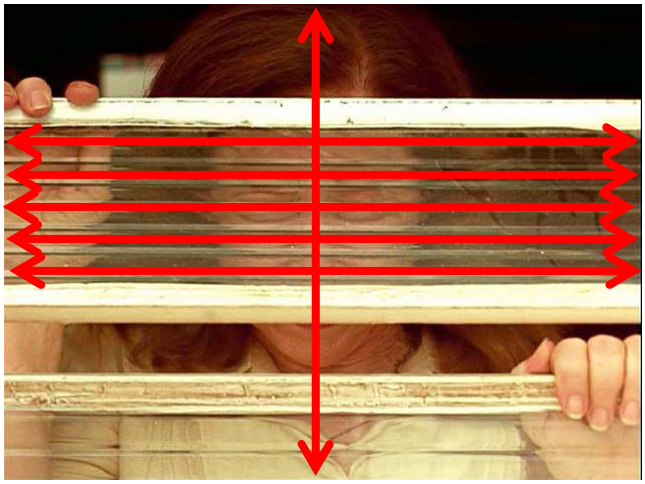

Fig.6- A cruz de Dora.

No último plano, Dora, enquadrada, na altura do cotovelo para cima, pendurada na janela do bar de estrada, é crucificada (fig.6). A cruz forma-se no encontro entre a verticalidade do corpo do personagem e a horizontalidade ressaltada pelas folhas basculantes do vitrô e, tal como Josué, ela se encontra sozinha no mundo. Cabisbaixo e triste, o rosto de Dora é cortado pelas várias ondulações horizontais existentes no vidro canelado. Cada relevo formado por uma elevação no vidro, ao ser percorrido pelo rosto de Dora, delineia, em relação à verticalidade do corpo, uma cruz que, somada às outras, representa uma vida repleta de desafetos, paixões não correspondidas e/ou abandonos. Essa é a cruz que Dora carrega em sua longa trajetória, em que os homens ficaram para trás, como alerta o cartaz no banheiro feminino, no qual está escrito em letras vermelhas: "Banheiros para homens ficou para traz" (fig.7). Na tentativa de aproximar-se afetivamente de um homem, Dora novamente está só.

Fig.7- O cartaz no banheiro feminino.

A crucificação em *Abril despedaçado*

Em 2001, Walter Salles lançou outro longa-metragem, intitulado *Abril Despedaçado*, baseado no livro homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, para contar o conflito entre duas famílias (os Breves e os Ferreiras) pela posse das terras no sertão brasileiro. O confronto entre elas ocorre, principalmente, por um sistema de vingança, no qual cada morte gera outra morte como resposta, conforme dita a tradição de "pedir o sangue de quem perdeu", como afirma o velho cego, patriarca da família Ferreira, interpretado por Everaldo de Souza Pontes.

Apesar de abordar temáticas distintas, *Central do Brasil* e *Abril despedaçado* cruzam-se em diferentes aspectos, tais como: a narrativa estruturada pelo ponto de vista do personagem infantil, a atmosfera do sertão como contexto das histórias e a tradução e incorporação de signos religiosos no desenrolar da trama, particularmente no que se refere à ressignificação do momento da crucificação.

Como acontece no enredo do garoto Josué, a cruz simboliza o sacrifício e o sofrimento na história narrada pelo ponto de vista do garoto chamado de menino ou Pacu (Ravi Ramos Lacerda). No entanto, nesse caso, a cruz abarca também a ideia de morte, em razão da tradição do círculo de represálias entre famílias, que responde pela constante sensação da morte que está por vir no cotidiano dos moradores de Riacho das Almas.

A cruz surge em diferentes momentos para representar essa sensação, por exemplo, na cena em que Pacu encontra com os artistas circenses, Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos) e Clara (Flavia Marco Antonio), e os galhos de madeira em conjunto com seu corpo formam, aos 29:04min, a imagem da cruz (fig.8). Da mesma maneira, ela surge no momento em que Tonho (Rodrigo Santoro), irmão do meio de Pacu, carrega a junta de bois da bolandeira, aos 52:26min do tempo de projeção do filme (fig.9), ou ainda, na cena em que a camisa do personagem Isaías (Servilio de Holanda), morto por Tonho, começa a amarelar (73:44), indicando que a morte do irmão do menino se aproxima (fig.10).

Figs. 8, 9 e 10- A cruz e a morte que está por vir.

As imagens mencionadas e outras referentes ao diálogo entre cinema e religião estabelecem entre si tanto relações de continuidade quanto de contiguidade. A primeira, sob a lógica do espaço, opera pela analogia, sincronia, semelhança, interface, confronto e/ou contraste entre os elementos, ao passo que a segunda, de natureza temporal, funciona pelas relações de causa e consequência, anterioridade e posterioridade, sucessão e/ou adição. No entanto, o diagrama esboçado usufrui tanto da continuidade quanto da contiguidade e sua melhor *performance* nos parece ser por meio da articulação da função poética ou representativa, proposta por Jakobson (20 ed., p.130), quando há a projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação, no momento em que o

sintagma é surpreendido por outra articulação entre signos, que escapa da lógica de funcionamento do tempo. Por isso, para compreender o desenvolvimento do próprio sintagma, é necessário observá-lo também através da *performance* do espaço.

No longa-metragem *Abril despedaçado*, a imagem diagramática, gerada pela relação entre cinema e religião, produz um ponto de convergência de seus signos na sequência da crucificação dos personagens principais, a qual se inicia aos 69:07min e termina aos 72:00min da projeção do filme. Nela, Tonho está do lado de fora da casa, sentado num balanço, apreensivo com seu destino, pois está jurado de morte e têm consciência de que sua hora está chegando. O menino aproxima-se e, tentando animar o irmão, decide balançá-lo, dizendo: "Tonho, hoje é tu que vai avoá. Tu fica no meu lugá e eu no teu". Acostumado a ser impulsionado pelo irmão no balanço, Pacu empurra as costas de Tonho, pondo em funcionamento o brinquedo. O seu ir e vir é representado por uma câmera que acompanha o movimento pendular do balanço e enquadra Tonho da altura do tórax para cima (figs.11 e 12) e, depois, é representado por um ângulo de cima para baixo, num movimento de *travelling* vertical de uma câmera que enquadra o corpo todo do personagem (fig. 13).

Figs.11, 12 e 13 – Tonho no balanço.

O movimento de cima para baixo e de baixo para cima, o pendular entre o céu e a terra, força, na bidimensionalidade do plano cinematográfico, a percepção da horizontalidade que é atravessada pela verticalidade produzida pelo movimento do balanço de um lado ao outro. No cruzamento entre as linhas, a cruz é montada.

A corda do lado esquerdo do balanço não aguenta o peso de Tonho e arrebenta. Abruptamente, o personagem é retirado de seu momento de liberdade e cai estatelado no chão. Com os braços estendidos, surge o crucificado (fig.14). Fingindo-se de morto, Tonho deixa o irmão e os pais apreensivos. O menino corre em sua direção e, preocupado, chama por seu nome. Tonho surpreende o garoto ao segurá-lo por baixo dos braços para girá-lo contra o chão, invertendo as posições (fig.15), como queria o menino no início da sequência, quando diz: "tu fica no meu lugá e eu no teu". A corda arrebenta deixando escapar a próxima vítima do ciclo de vingança. Em seu lugar, outro precisa ser crucificado, como versa a tradição do local. É o que ocorre no final do longa-metragem, quando Pacu, travestido de Tonho, é confundido com o irmão e morto por Matheus (Wagner Moura). A inversão dos lugares relaciona-se com a troca de esferas de ação entre os personagens, que também está em sintonia com a imagem que surge no início do filme (figs. 16 e 17), aos 3:34min, quando Tonho ajuda o menino a carregar um feixe de cana de açúcar, enquanto se ouve a voz *over* de Pacu dizendo: "A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo

Fig 14– Tonho crucificado.

Fig 15– A troca de lugares entre os personagens.

Figs. 16 e 17– A cruz compartilhada.

maior do que nós pode carregá.... conversa fiada. Às vez, ele manda um peso tão grande, que ninguém guenta". O fardo é a morte por vir, representado na imagem pelo feixe de cana, que forma, em conjunto com os corpos dos personagens, a imagem da cruz.

Compartilhada entre irmãos, a cruz é o fardo que ambos carregam, mas também é o signo que tece as relações entre as narrativas, os longas-metragens, os personagens e as imagens.

Considerações finais

Observando a imagem da cruz como mecanismo de tradução entre linguagens nos longas-metragens de Walter Salles, notamos que o próprio mecanismo se constrói por meio de signos distintos, principalmente quanto ao seu aspecto icônico. No entanto, tais signos, percebidos isoladamente, não atingem o todo da significação proposta pela tradução. É necessário correlacioná-los num diagrama, numa imagem estruturante, produzindo outra montagem entre signos, para ultrapassar os limites do texto e alcançar a sua inserção no universo da cultura.

Gerados na fronteira cultural, os mecanismos de tradução são responsáveis pela dinamicidade entre sistemas de signos e, no caso da relação entre o cinema e a religião, eles também põem em diálogo a periferia com a região central da Semiosfera, onde estão imersas todas as linguagens, dispostas numa complexa hierarquia. Com um processo de codificação mais flexível em relação à esfera da religião, portanto, localizada na região periférica da Semiosfera, a linguagem cinematográfica traduz signos de outra cultura, cujos textos possuem pouca mobilidade de transformação, em razão da convenção de suas formas e sentidos.

Dessa forma, tomado como um texto-código, no qual "cada signo del texto-código puede presentarse ante nosostros en forma de paradigma" (LOTMAN, 1996, p.95), o cinema usufrui da narrativa cristã, ao aproveitar, da estrutura da linguagem que a constitui, elementos para compor sua cambiante estruturalidade e, também, para construir outras narrativas como cifras, as quais dependem do diálogo com o repertório cultural para processar a totalidade do sentido de suas informações. Em contrapartida, a religião encontra, numa outra linguagem, um terreno fértil para ressignificar seus signos e suas narrativas, dando-lhe uma mobilidade para além dos seus limites.

REFERÊNCIAS

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Design em Espaços.** São Paulo: Rosari, 2002.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Cultrix.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I:** semiótica de la cultura y del texto. Tradução e seleção de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica:** a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NAGIB, Lúcia. (Org.). **O cinema da retomada**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**.Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SILVA, Igor Monteiro. **Entre lógicas e astúcias**: a poética da vingança num certo Abril Despedaçado. 2009. 128p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Imagens – fontes:

CENTRAL do Brasil. Produção de Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Direção de Walter Salles. VIDEOFILMES Produções artísticas LTDA, 1998. 1 disco (112 min.), DVD, son., color.

ABRIL despedaçado. Produção de Arthur Cohn. Direção de Walter Salles. IMAGENS FILMES Distribuidora LTDA, 2002. 1 disco (95 min.), DVD, son., color.