

**FILMES E RELIGIÃO:
Vestígios do Catolicismo no Cinema de Martin Scorsese**

Margarida Almeida Barreiro Rodrigues

**Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos –
Cinema e Fotografia**

Junho de 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos – Cinema e Fotografia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros e da Professora Doutora Maria João Mayer Branco.

*You do not have to be good.
You do not have to walk on your knees
for a hundred miles through desert repenting.
You only have to let the soft animal of your body
love what it loves.
Tell me about despair, yours, and I will tell you mine.
Meanwhile the world goes on.*

Mary Oliver
“Wild Geese”

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Doutora Margarida Medeiros pela sua orientação e por me ter inspirado a iniciar esta jornada.

Agradeço à Professora Doutora Maria João Mayer Branco pela sua disponibilidade e acompanhamento, e por ter tornado possível a conclusão deste trabalho.

À Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa pelo espaço que me deu para realizar esta dissertação.

Aos meus amigos pela companhia, compreensão e partilha. À Carol, Maria e Matilde, por caminharem ao meu lado, não só neste trilho mas também em todos os outros. À Maria e ao Bernardo, por estarem sempre à distância de uma chamada, e por me oferecerem casa sempre que preciso.

À minha família pelo apoio, motivação e inspiração. Ao António Pedro, por todo o conhecimento que me entregou, que vai muito além desta bibliografia. À Avó Judite, por ter sempre a minha cama feita de lavado em sua casa, por todo o carinho e alegria, que não se traduz em palavras. Ao meu Irmão, por crescer comigo, por me conhecer e deixar que o conheça. Ao meu Pai, por me ter introduzido ao cinema, pelo seu olhar, que me ensinou a ver o mundo. À minha Mãe, por ser o exemplo de dedicação, força e resiliência, pelas horas que me ofereceu, sem as quais este trabalho não seria possível.

Ao Avô Fernando, pela vida que nos deixou.

À minha família, pelas sessões de cinema todos os domingos.

RESUMO

Martin Scorsese é um realizador que, devido ao seu percurso de vida e educação católica, incorpora no seu trabalho elementos religiosos, usando o cinema como um veículo para explorar questões espirituais. Scorsese diz que toda a sua vida foi “filmes e religião”, estabelecendo uma relação entre ambos. Torna-se, portanto, impossível separar a obra do realizador das temáticas religiosas com que cresceu. Em concreto, Scorsese debruça-se sobre os conceitos do pecado, culpa e redenção. A presente dissertação terá como objetivo estudar a vida e obra de Scorsese, de modo a identificar a origem das questões levantadas pelos seus filmes, e melhor apreciar as conotações religiosas do seu trabalho. Por fim, este estudo tem como objetivo estabelecer ligações entre os filmes apresentados, construindo uma tese sobre a correlação das suas personagens. A abordagem metodológica proposta para desenvolver este estudo será um método qualitativo, com análise de conteúdo para revisão da literatura. No enquadramento teórico, serão aprofundados os conceitos relevantes para a dissertação. Após a análise da literatura, será desenvolvido um estudo de caso sobre três filmes de Scorsese. Devido à sua relevância para o tema apresentado, será efetuada a análise dos seguintes filmes: *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973), *Tudo Bons Rapazes* (1990) e *A Última Tentação de Cristo* (1988). O presente estudo procura estabelecer relações entre os três filmes, propondo que *Os Cavaleiros do Asfalto* explora o pecado original, *Tudo Bons Rapazes* retrata a queda pela tentação, e *A Última Tentação de Cristo* oferece a doutrina de salvação que fundamenta os conceitos anteriores.

Palavras-chave: Catolicismo, Cinema, Pecado, Redenção, Religião, Scorsese.

ABSTRACT

Martin Scorsese is a director that, due to his life journey and Catholic education, incorporates in his work religious elements, using cinema as a means to explore spiritual questions. Scorsese says that all his life has been “movies and religion”, establishing a relation between the two. It becomes, therefore, impossible to separate the work of the director from the religious themes that he grew up with. Specifically, Scorsese dwells on concepts of sin, guilt, and redemption. The present thesis will have the objective of analyzing the life and work of Scorsese, in order to understand where the questions raised by his films come from, and to better appreciate the religious connotations of his work. Lastly, this study has the objective of establishing connections between the films presented, developing a thesis on the correlation of their characters. The methodical approach proposed to develop this study will be a qualitative method, with the content analysis of literature. In the theoretical framework, the concepts relevant for the thesis will be explored. After the literature analysis, a case study will be developed around three Scorsese films. Due to their relevance in regards of this topic, the following films will be analyzed: *Mean Streets* (1973), *GoodFellas* (1990) and *The Last Temptation of Christ* (1988). The present study seeks to establish connections between the three films, proposing that *Mean Streets* explores original sin, *GoodFellas* portrays the fall for temptation, and *The Last Temptation of Christ* offers a salvation doctrine which sustains the previous concepts.

Keywords: Catholicism, Cinema, Sin, Redemption, Religion, Scorsese.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	IV
RESUMO	V
ABSTRACT.....	VI
1. INTRODUÇÃO	2
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	5
2.1 Religião na cultura ocidental: Pecado e redenção.....	5
2.2 Religião no cinema: Representação do sagrado.....	11
3. RELIGIÃO E FILMES	15
3.1 Religião na vida de Scorsese.....	15
3.2 Religião no cinema de Scorsese.....	20
3.2.1 Pecado e penitência: <i>Os Cavaleiros do Asfalto</i> (1973).....	20
3.2.2 Tentação e confissão: <i>Tudo Bons Rapazes</i> (1990).....	28
3.2.3 Encarnação e redenção: <i>A Última Tentação de Cristo</i> (1988).....	35
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
BIBLIOGRAFIA	46
FILMOGRAFIA	50
LISTA DE IMAGENS.....	51

1. INTRODUÇÃO

Martin Scorsese é um dos realizadores da atualidade mais influentes, com uma vasta obra de mais de 60 títulos, incluindo documentários, séries e filmes. Consequentemente, a quantidade de estudos tanto sobre os filmes de Scorsese como sobre o próprio realizador tem sido continuamente crescente. Sterritt (2009), ao considerar a quantidade de livros escritos sobre Scorsese, chega a questionar se “Scorsese poderá um dia ultrapassar Alfred Hitchcock como o realizador de escolha para críticos e acadêmicos”. Apesar de ter um trabalho tão extenso, certos elementos são bastante recorrentes no trabalho de Scorsese, algo que não escapa a quem se debruçar sobre os seus filmes. Talvez o que mais se destaca na assinatura de Scorsese seja a violência que traça a maioria – se não todos – os seus filmes, mas entrelaçado com essa ação está outro elemento típico de Scorsese, talvez mais ilusivo; a religião.

A religião é uma constante nas imagens de Scorsese, quer seja em crucifixos ao peito de gangsters, santos nas paredes, ou terços deixados ao lado de armas. No entanto, a religião semeia-se na obra de Scorsese para além da sua estética. Barnett & Elliston (2019) afirmam que “Scorsese não pode ser devidamente compreendido sem considerar o modo como os seus interesses religiosos são expressos na sua realização”. Tendo crescido com uma educação católica, Scorsese diz precisamente que toda a sua vida foi “filmes e religião” (Kelly, 2022, pág. 6), indicando uma relação entre ambos.

Desde pequeno que Scorsese se mostrou fascinado com os rituais da acólito, e com o conceito de pecado e salvação. Inadvertidamente, este fascínio de Scorsese reflete-se nos seus filmes, a sua visão do mundo tingida pela doutrina católica. Apesar de se ter afastado da religião, Scorsese afirma ainda que vive em pecado, e crê no pior para a sua alma. Para o realizador, a influência do catolicismo define-se por um sentimento de culpa existencial, que vai para além de estar atrasado para a missa ou ter pensamentos impróprios (Casillo, 2006). Assim, a dicotomia entre violência e religião nos filmes de Scorsese surge destas reflexões – é a visualização da culpa do realizador, um retrato da sua infância.

Nas entrelinhas da violência, Scorsese parece escrever as suas dúvidas, nas ações imorais das suas personagens, Scorsese parece procurar as consequências desses pecados.

Como já foi mencionado, a coleção de textos escritos sobre Scorsese é bastante vasta, e a relevância da religião para Scorsese é algo em que muitos críticos e acadêmicos se focam. É com o auxílio deste estudos que a presente dissertação irá desenvolver uma análise sobre relevância da religião católica nos filmes de Martin Scorsese. A pergunta de partida desta dissertação é, portanto: Como estão presentes os conceitos do pecado, da culpa e da redenção no cinema de Scorsese?

Um dos objetivos deste estudo será analisar a vida de Scorsese, de forma a compreender de onde surgem as questões levantadas pelos seus filmes, e melhor apreciar as conotações religiosas do seu trabalho. Posteriormente, o estudo terá como objetivo compreender as intenções do realizador por detrás dos seus filmes, através do acesso a diversas entrevistas que Scorsese fez. Adicionalmente, será efetuada a análise de filmes do Scorsese, com o objetivo de identificar se as personagens procuram a redenção, se a redenção é alcançável, e de que modo Scorsese ilustra estes conceitos católicos. Ao alcançar estes objetivos, será esperado uma melhor abordagem para responder à pergunta de partida.

A abordagem metodológica proposta para desenvolver este estudo será um método qualitativo, com análise de conteúdo para revisão da literatura. Após a análise da literatura, será desenvolvido um estudo de caso sobre três filmes de Scorsese: *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973), *Tudo Bons Rapazes* (1990) e *A Última Tentação de Cristo* (1988). Estes filmes foram selecionados devido à ação de Scorsese na sua criação, não só como realizador, mas também como guionista. Ao estudar estes filmes em particular, a presente dissertação espera poder traçar uma linha condutora entre as suas histórias e personagens, procurando sublinhar os conceitos levantados pelo estudo.

Com esta dissertação, espera-se obter resultados que realcem a procura de redenção nos filmes de Scorsese, e a dúvida sobre se tal é possível. Será esperado a observação de que Scorsese ilustra de diferentes modos a procura da redenção por personagens que, explicitamente, são pecadoras. Espera-se também observar as consequências nas personagens que não procuram a redenção. Para além disso, espera-se poder distinguir entre a redenção moral – ou religiosa – e a redenção legal, oferecida pela sociedade.

Por fim, esta tese terá uma contribuição a nível teórico ao oferecer uma síntese de um vasto corpo de textos académicos sobre a religião nos filmes de Scorsese. Ao nível

prático, esta dissertação poderá contribuir para a fundamentação de futuras produções sobre religião no cinema.

A presente dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta o objeto da tese. O segundo capítulo apresenta o enquadramento teórico, subdividido em dois temas, religião na cultura ocidental: pecado e redenção, e religião no cinema: representação do sagrado. De seguida é apresentado o tema religião e filmes, cujo capítulo explora a religião na vida de Scorsese e os três filmes selecionados. Por último, são apresentadas as conclusões finais.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Este capítulo visa compreender e aprofundar conceitos relevantes para o presente estudo. Primeiramente, serão apresentados os conceitos de pecado, culpa e redenção segundo a doutrina católica, de modo a serem aplicados corretamente na análise dos filmes que se seguirá a este capítulo. De seguida, será feita uma breve análise sobre a representação do sagrado através do cinema.

2.1 Religião na cultura ocidental: Pecado e redenção

Segundo os ensinamentos de Génesis, o Cristianismo assenta na ideia de que cada pessoa humana é criada à imagem e semelhança de Deus. Thomas Joseph White, na sua obra “The Light of Christ: an Introduction to Catholicism” (2017), afirma que “existe uma dignidade em cada pessoa por virtude da nossa natureza, uma que é inalienável e que é a base para a moral inequívoca das pessoas e os seus direitos humanos básicos [...] O ser humano é criado em direção ou para a imagem de Deus pois esta imagem não é só estática como ultimamente dinâmica. A pessoa humana é particularmente capaz de se tornar como Deus através de atividades de conhecimento e amor.” (pág. 107).

A teologia católica considera que, no seu estado original, a espécie humana recebeu a graça de Deus, a qual, escreve White (2017), mantinha a harmonia humana, “orientando a pessoa em direção às alturas da vida espiritual” (pág. 113). No entanto, segundo as escrituras, a graça divina perdeu-se após o pecado original – a desobediência de Adão. A carta de São Paulo aos Romanos relata que, após o pecado original, o pecado entrou no mundo e o ser humano passou a estar sujeito à morte (Rm 6:12). Segundo o Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (2005), o pecado original é o estado de privação da graça e justiça originais, no qual todos nascem “por causa da unidade de origem de todos os homens”, transmitido aos descendentes de Adão na própria natureza humana (pág. 47). O Cardeal John Henry Newman, em “*Apologia Pro Vita Sua*” (1864), afirma que a sociedade está separada da presença de Deus, envolvida numa terrível “calamidade original”, que afasta a humanidade do plano divino. White (2017) aprofunda que ao

afastar-se da justiça de Deus, o ser humano passou a viver segundo as suas próprias construções do bem e do mal (pág. 113).

Jean Delumeau, ao explorar o pecado, a morte e a moralidade em “*Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*” (1990), escreve que São Paulo criou uma estrutura para a doutrina do pecado (pág. 190). Após a desobediência de Adão, e a conseqüente queda da humanidade, qualquer pessoa é capaz de desejar o bem, mas realizá-lo não está ao seu alcance (Rm 7:18). Delumeau (1990) argumenta que o destino tenebroso da humanidade descrito nas cartas de São Paulo é rigorosamente concebido para elevar, por contraste, a grandeza da Redenção de Cristo. Ao acentuar as falhas morais de todos os homens, “o pecado torna-se uma parte integral do sistema de salvação, cujo outro componente é a justificação” (pág. 190). Deste modo, onde há pecado pode também haver salvação, e, assim, a queda de Adão dá lugar à graça de Cristo.

São Paulo aprofunda este paralelismo, estabelecendo Jesus como o novo Adão (Rm 5:12-18). No Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (2005) lê-se que as tentações de Jesus no deserto “recapitulam a tentação de Adão no paraíso”; Jesus é tentado na sua obediência à missão que Deus lhe entregou, mas Cristo, “novo Adão”, não cai, e este triunfo sobre Satanás anuncia a vitória da Sua graça (pág. 57). Nesta perspectiva, White (2017) refere que o “primeiro Adão” caiu em tentação e separou-se da graça divina, enquanto o “segundo Adão” traz consigo uma nova criação (pág. 154). O Concílio Vaticano II (1966) estabelece que “Cristo, novo Adão, na própria revelação do mistério do Pai e do seu amor, revela plenamente o homem a si mesmo e descobre-lhe a sua altíssima vocação” (const. past. *Guadium et Spes*, 22). Jesus vence a morte e o pecado, e apresenta a salvação da humanidade. Cristo, ao ser de igual forma homem e divino, redime os pecados humanos tornando-se o representante inocente perante Deus (White, 2017, pág. 137).

Delumeau (1990) escreve que o pensamento cristão, desde Santo Agostinho a São Tomás de Aquino, se foca na análise do pecado, preocupando-se com a sua definição e medindo o seu impacto (pág. 192). O Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (2005) descreve o pecado como “uma palavra, um ato ou um desejo contrário à Lei eterna”, usando a definição de Santo Agostinho. O pecado é uma ofensa a Deus, uma

desobediência ao Seu amor que fere a natureza humana (pág. 159). Ao considerar o estado da humanidade, Aquino salienta três aspetos: primeiramente, o ser humano mantém-se fundamentalmente bom como alguém criado à imagem de Deus. Em segundo lugar, existem no ser humano inclinações para bens básicos, como felicidade, amizade e virtude, no entanto, ao lado destas inclinações, existem também tentações. Por último, a natureza humana é perfeita na graça divina, que foi entregue ao ser humano na justiça original, e perdida após o pecado original (White, 2017, pág. 118-119).

White (2017) comenta que esta perspetiva da humanidade pecadora aponta para aspirações nobres que se mantêm no coração do ser humano, mesmo após a queda da humanidade. A inclinação moral inscrita na natureza racional humana é referida na teologia católica como “lei natural”, uma tendência do ser humano se aproximar do bem e rejeitar o mal (pág. 119). Assim, o campo de ações humanas é caracterizado, como White (2017) descreve, por um “conflito dramático entre o bem e o mal, virtude e vício, luz e escuridão” (pág. 122). Ao centro deste conflito está a consciência humana. Santo Agostinho ensina que a fonte da consciência é a moral da razão humana – o ser humano sabe instintivamente distinguir o bem do mal. No entanto, Aquino observa que a consciência pode ser desviada da perceção do bem (White, 2017, pág. 123).

A teologia católica identifica três critérios na categorização do pecado; os pecados capitais, os pecados mortais e os pecados veniais. O Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (2005) clarifica que existe uma grande variedade de pecados, que se distinguem entre pensamentos, palavras, atos e omissões. Os pecados podem ser contra Deus, contra o próximo, ou contra a própria pessoa. A distinção entre pecado mortal e pecado venial é feita em relação à sua gravidade (pág. 159). Santo Agostinho afirma que os pecados veniais – *crimina levia, quotidiana, venialia* – não afetam a alma, que se mantém unida a Deus. Estas ofensas resultam daquilo que é transitório, não contra Deus, mas fora Dele, e podem ser perdoadas através da oração. Contrariamente, os pecados mortais – *crimina letalia, mortifera* – são incompatíveis com a graça divina. Estes crimes resultam na condenação da alma, e podem apenas ser perdoados pela igreja (Delumeau, 1990, pág. 195). Deste modo, conclui Delumeau (1990), Agostinho estabeleceu uma classificação duradora entre os crimes que merecem, ou não, o fogo eterno (pág. 195). De facto, o

Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (2005) salienta que o pecado mortal destrói o amor, e conduz o pecador à morte eterna no inferno, se dele não nos arrependermos (pág. 159). Assim, a teologia católica apresenta as diferentes distinções do pecado, assim como as suas consequências para a alma humana.

Falta, então, compreender qual a punição adequada para os males. Em “*Summa theologia*” (1265-1273), Aquino escreve que tudo o que vai contra a ordem das coisas deve ser reprimido por essa mesma ordem. Segundo Aquino, a natureza humana está sujeita à sua própria razão, aos seus próximos, e a Deus que tudo governa. O pecado afeta estas três ordens e, assim, o pecador sente três dores: “uma vem de si mesmo – remorso; outra dos outros homens; e a terceira de Deus”. Delumeau (1990) afirma que, à luz desta perspectiva, a pena pelo pecado não é a redenção – que se pode alcançar através de penitência – mas o equivalente da ofensa (pág. 194). Deste modo, será possível a vitória da vontade divina sobre o caos. De modo semelhante, Agostinho escreve, em “*De Libero Arbitrio*” (388-395), “de forma que a beleza do universo não se suje, a desgraça do crime não deve manter-se sem a beleza da vingança”. Esta é uma concepção sombria, ilustrativa de uma teologia focada, como já foi referido nos textos, em compreender o pecado e o seu impacto.

No entanto, apesar da grande relevância da doutrina do pecado, Delumeau (1990) explora como a história da queda da humanidade não era uma obsessão dos primeiros cristãos. Contudo, o crime de Adão tornou-se o foco de Agostinho. “O possível inventor da expressão «Pecado Original», o Bispo de Hipona, alcançou tanto uma sistematização como uma dramatização da doutrina cristã relativa a esta questão” (Delumeau, 1990, pág. 247). Assim, Santo Agostinho influenciou a história e a cultura cristã. Delumeau (1990) argumenta que a concepção do pecado original teve um impacto tão profundo no pensamento teológico, que todas as reflexões no Ocidente cristão sobre esta temática passaram a girar em torno do pecado original. “Não é um exagero afirmar que o debate sobre o pecado original e os seus diversos subprodutos – problemas de graça, de livre-arbítrio ou servidão, de predestinação – tornaram-se uma das principais obsessões da civilização Ocidental” (pág. 248). Esta temática passou a ser constantemente apresentada

através de imagens e palavras aos crentes, e a doutrina do pecado original tornou-se uma preocupação de todos, desde teólogos a camponeses (Delumeau, 1990, pág. 249).

Tal universalidade da mensagem sobre o pecado original influenciou a vivência da igreja e os seus crentes. Para a maioria dos Europeus no passado, comenta Delumeau (1990), havia pouco mistério no mal, podendo indicar o momento exato em que a humanidade tinha sido privada da justiça. “Para uma civilização inteira, o Pecado Original tornou-se uma espécie de *deus ex machina*, usado constantemente como a razão final e definitiva pela qual tudo corria mal no universo” (pág. 253). Pois, “por um só homem entrou o pecado no mundo, e, pelo pecado, a morte” (Rm 5, 12). A unidade de toda a humanidade em Adão indica que o crime de desobediência foi um crime cometido por todos, apoiando Agostinho ao afirmar que a humanidade pecadora compõe “uma grande massa de perdição”, incapaz de virtude (Delumeau, 1990, pág. 248).

Na nossa culpa, que Agostinho declara por sermos todos filhos de Adão, nasce a nossa miséria: nascemos culpados, e para além disso, a nossa concupiscência leva-nos a cometer ainda mais pecados (Delumeau, 1990, pág. 260). A concupiscência, explica White (2017), é um desejo exagerado por prezares sensoriais (pág. 115). João Paulo II, na exortação apostólica “*Reconciliatio et Paenitentia*” (1984), escreve: “à luz da fé chamamos-lhe pecado, começando pelo *pecado original*, que cada um traz consigo desde o nascimento, como herança recebida dos primeiros pais, até aos pecados que cada um comete, abusando da própria liberdade”. Deste modo, a doutrina do pecado original carrega os crentes com uma culpa inquestionável: “Se dissermos que não temos pecado, enganamo-nos a nós próprios e não há verdade em nós” (1 Jo 1, 8). Através da desobediência original, um crime herdado por todos, o ser humano nasce em pecado, sofre também da falta da graça divina, com uma natureza enfraquecida que o leva a cair em tentação, mesmo que seja capaz de identificar o bem.

Esta ansiedade perpétua do pecado engrandeceu a imagem temível de Deus como Juiz que tudo sabe e vê (Delumeau, 1990, pág. 291). Uma justiça divina associada à vingança; uma convicção de que, apesar da Redenção, toda a humanidade vive em pecado por consequência da desobediência original; a certeza de que cada pecado é uma ofensa contra Deus. Delumeau (1990) afirma que todos estes elementos de uma “teologia

primitiva de sangue” resultam numa “neurose cristã” (pág. 296). Estas concepções levam à conclusão de que “o Cristianismo implica o risco de sobrecarregar os crentes com uma culpa desconfiada e repressiva” (pág. 297). White (2017) escreve que, devido à herança do pecado original, a humanidade vive constantemente sob a “sombra invisível de várias formas de crise existencial” (pág. 115). Assim, a doutrina do Pecado Original resulta numa culpa católica, experienciada coletivamente pelos crentes. Delumeau (1990) chama-lhe uma “culpa mórbida” (pág. 297), resultado da condição de confissão para alcançar a Redenção. Neste sentido, o Compêndio da Doutrina Social da Igreja (2005) salienta que a doutrina da universalidade do pecado não deve ser desligada da consciência da universalidade da salvação em Jesus Cristo. Ignorando a Redenção, gera-se “uma falsa angústia do pecado e uma consideração pessimista do mundo e da vida” (pág. 91).

Perante tudo isto, é possível identificar duas faces da doutrina do pecado: por um lado, um perdão que é oferecido a todos por um Deus que é pai, por outro, uma pesada culpa entregue a cada um por um Deus que é juiz.

2.2 Religião no cinema: Representação do sagrado

Nas palavras de André Bazin, o cinema sempre esteve interessado em Deus¹. Desde a sua conceção, não só o cinema se entrelaça com a religião, como esse cruzamento se tornou um fenómeno global (Mitchell & Plate, 2007, pág. 2).

Na sua crítica do filme “*Ciello Sulla Palude*” (1949)², Bazin identifica históricas bíblicas, por exemplo a Paixão de Cristo e os Atos dos Apóstolos, como os primeiros *best-sellers* no ecrã. Perante o vasto historial de adaptações de temas religiosos para o ecrã, Bazin alerta para as “tentações às quais se deve resistir de forma a corresponder simultaneamente aos requerimentos da arte cinematográfica e de uma experiência verdadeiramente religiosa” (pág. 1). O aviso de Bazin refere-se a tudo o que é “exterior” à experiência religiosa, ou seja, tudo o que é ornamental. Para Bazin, a iconografia católica, apesar de carregar interesse visual no cinema, pode levar à “insignificância religiosa” dos filmes caso seja o único elemento aprofundado pelos mesmos. Desde os sacramentos à liturgia, a doutrina e prática católica têm qualidades que conseguem ser visualmente deslumbrantes. No entanto, para Bazin, a qualidade religiosa do cinema é apenas alcançada quando se renuncia a representação visual do sagrado, e se procura aprofundar o “fator religioso” psicologicamente.

Assim, Bazin chega a *Ciello Sulla Palude*, o filme italiano de 1949 realizado por Augusto Genina, que retrata a história da mártir Santa Maria Goretti. Bazin descreve o trabalho de Genina como um olhar externo da santidade, a qual não é nada senão um facto, “um evento a ocorrer no mundo” (pág. 6). Genina encara a santidade da figura central do filme, Maria Goretti, como “a manifestação ambígua de uma realidade espiritual que é absolutamente impossível de provar” (pág. 6), o que, segundo Bazin, visa

¹ André Bazin, *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, edited by Bert Cardullo and translated by Cardullo and Alain Piette (New York: Routledge, 1997). Pág. 61.

² Crítica lida em Cardullo, Bert and Bazin, André (2002) "Cinema and Theology: The Case of Heaven Over the Marshes," *Journal of Religion & Film*: Vol. 6: Iss. 2, Article 15.

criar uma fenomenologia dessa mesma santidade. A questão sobre a qual tanto o cinema como a teologia se debruçam, afirma Bazin, é “o efeito retroativo da salvação eterna” (pág. 6), visto que a santidade é apenas atribuída após a morte. Neste sentido, o santo não existe como tal no presente, e, portanto, a representação da vida de um santo é apenas possível ao reconhecer que essa vida não carregava ainda a santidade. Bazin elogia o esforço de Genina para refutar a suposição da santidade de Maria Goretti, permitindo apenas um retrato que não traísse a realidade. Desta maneira, Genina não procurou ilustrar o martírio da Santa Maria Goretti, pois a personagem da sua história é apenas Maria Goretti, uma pequena camponesa cuja vida é traduzida para o ecrã. Esta, reforça Bazin, é a única e verdadeira forma de enquadrar a experiência religiosa no cinema, pois “a lente da câmara não é o olhar de Deus, e microfones não são capazes de gravar as vozes ouvidas por Joana d’Arc” (pág. 7).

A fim de resumir o seu argumento, Bazin destaca a capacidade de *Ciello Sulla Palude* se manter fiel à representação realista da sua história, na qual;

“A santidade não é assinalada por nada extraordinário, nem a nível físico como a nível psicológico. A graça divina não se manifesta na natureza como o produto de uma casualidade tangível; no máximo, revela-se através de sinais ambíguos que podem ser explicados por causas naturais”³.

Deste modo, Bazin vê representada a graça divina nas imagens realistas que traduzem a vida de Maria Goretti, tornando o filme a própria realidade divina da história. Com efeito, Bazin considera *Ciello Sulla Palude* o primeiro filme teólogo capaz de capturar a transcendência do sagrado, recorrendo apenas à natureza das suas personagens, história e eventos.

³ Citação lida em Cardullo, Bert and Bazin, André (2002) "Cinema and Theology: The Case of Heaven Over the Marshes," *Journal of Religion & Film*: Vol. 6: Iss. 2, Article 15. Pág. 9-10.

Por outro lado, Adrian Martin (2015) identifica uma perspectiva não-religiosa do cinema ao representar o sagrado:

“O problema, ou desafio, para os não crentes, em compreender ou usar a linguagem do sagrado e do espiritual, mas sem a religião; aproximar e celebrar o mistério — especialmente o mistério poético, (...) — mas sem a parte mística” (Martin, 2015, pág. 11).

Mules (2013) defende que o aparato de Hollywood cria uma experiência de aperfeiçoamento na sua narrativa, navegando da injustiça para a justiça, “guiado por uma providência divina” (pág. 133). A linguagem do cinema, afirma Epstein (1907), atribui características animistas aos objetos que retrata (pág. 295). Assim, um revólver em *close-up* deixa de ser apenas um revólver, é uma personagem, um impulso – ou remorso – para o crime, a violência, ou a morte. No ecrã, o objeto passa a ter “temperamento, hábitos, memórias, vontade, alma” (Epstein, 1907, pág. 296). O cinema, segundo Epstein (1947), é caracterizado como a visualização do pensamento (pág. 327).

Valdez (2013) coloca a questão de como se pode “ver” ou “experienciar” um Deus que não se manifesta perante os olhos humanos (pág. 87). O principal apelo para o crente não é ver e conhecer de forma a amar, mas o seu inverso: amar de forma a conhecer (Valdez, 2013, pág. 93).

Para o catolicismo, escreve Casillo (2006), Deus é tanto transcendente, uma figura de mistério, como é iminente na natureza através da graça divina (pág. 81). Apesar da imagem de Deus não ser visível, a sua presença é conhecida através dos sacramentos e de “vários intercessores que formam um complexo sistema hierárquico de mediações entre o divino e o mundo material” (Casillo, 2006, pág. 81). Na definição clássica de Santo Agostinho, um sacramento é uma manifestação visível da graça divina, “permitindo que se veja o divino no humano, o infinito no finito, o espiritual no natural, conforme a crença católica da santidade do real” (Casillo, 2006, pág. 81). Na celebração da Missa, existe um momento para consagrar a hóstia e o vinho, para se tornarem corpo e sangue de Cristo e serem distribuídos e recebidos na Comunhão. Deste modo, o sacramento da Comunhão representa a imanência de Deus.

Marion (1995) afirma que Deus se revela através do mistério da Encarnação em Cristo, que através da sua morte e ressurreição – sustentando tanto a sua divindade como humanidade – representa o amor de Deus pela humanidade (pág. 105).

Através destes rituais, o catolicismo cria representações visuais da presença de Deus, uma vez que a sua imagem não é concebível aos olhos humanos, dando assim ferramentas que o cinema pode utilizar para representar o mistério.

3. RELIGIÃO E FILMES

Este capítulo visa compreender a vida e obra de Scorsese, de forma a compreender as temáticas e questões levantadas nos filmes que serão aqui analisados. Este estudo procura também identificar quais as conotações religiosas no trabalho de Scorsese, e estabelecer relações entre os seguintes filmes: *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973), *Tudo Bons Rapazes* (1990) e *A Última Tentação de Cristo* (1988).

3.1 Religião na vida de Scorsese

Martin Scorsese nasceu a 17 de novembro de 1942, no bairro Little Italy em Nova Iorque. Descendente de família italiana, Scorsese faz parte de uma segunda geração de imigrantes. Em Little Italy, Scorsese cresceu rodeado por violência, propagada nas ruas por gangues e mafiosos. Neste contexto, a estatura mais frágil de Scorsese colocava-o em desvantagem perante os outros rapazes da sua idade, e o seu isolamento aumentou quando, aos quatro anos, se tornou asmático. Esta condição, que necessitava de tratamento constante, levou Scorsese a passar muitas horas sozinho em casa (Casillo, 2006, pág. 77). Desde o início, relembra Scorsese, era “um pobre rapaz por detrás da janela a olhar para as crianças a brincarem”⁴. Solitário, Scorsese descobriu muito cedo o cinema, e foram os filmes que o ajudaram a ultrapassar o seu confinamento. “Durante os primeiros cinco ou seis anos da minha vida estava principalmente no cinema,” recorda o realizador, “não podia participar em nenhum desporto ou jogo para crianças, por isso os meus pais levavam-me ao cinema. O meu irmão também o fazia. Tornou-se um espaço para sonhar, fantasiar, e sentir-me em casa”⁵.

⁴ Citação de Dougan, A. (1997). *Martin Scorsese: The making of his movies*. Orion Books. Lido em Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press. Pág. 77

⁵ Ibid. Pág. 77

Para além do grande ecrã, Scorsese encontrou também refúgio na religião, uma presença forte na cultura italiana em que cresceu. À procura de ajuda para lidar com o seu dia-a-dia, Scorsese virou-se para Deus, fascinado com a estética da religião (Lindlof, 2008, pág. 27). O realizador afirma que, devido à asma, a sua vida passou a centrar-se no cinema e na igreja (Casillo, 2006, pág. 80). Assim, estabelece-se desde já uma inevitável ligação entre a visão cinematográfica de Scorsese e a sua experiência católica.

Ao crescer em Little Italy nos anos de 1950, comenta Casillo (2006), Scorsese tinha disponível duas potenciais carreiras: a máfia ou a igreja (pág. 93). Apesar de ter amizades próximas do crime organizado, a condição asmática de Scorsese acabou por levar a melhor, e o jovem seguiu o caminho para se tornar acólito. Aos oito ou nove anos, Scorsese já tinha tomado a decisão de que iria ser padre (Casillo, 2006, pág. 94).

Um dos fatores que mais o atraiu para o catolicismo, admite Scorsese, foi a componente teatral dos rituais eucarísticos. O espetáculo das celebrações, com todos os seus ícones, cânticos e liturgias, fascinou Scorsese. Como o próprio diz, “eu adorava o ritual”⁶. A maior motivação de Scorsese para ser acólito era a oportunidade de estar próximo “do momento especial em que Deus desce ao altar”⁷, ou seja, o momento da consagração da hóstia antes da comunhão, explicado no capítulo anterior. Estas observações tornam claro que os elementos visuais do catolicismo tiveram um grande impacto em Scorsese, refletindo-se na sua perspetiva como realizador.

Para além da estética e dos rituais, a vocação católica atraía Scorsese por prometer, supostamente, a salvação da alma. Atormentado pelo pecado original, o jovem Scorsese

⁶ Citação de Kelly, M. P. (2022). *Martin Scorsese: A Journey*. Hachette Books. Lido em Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press. Pág. 94

⁷ Citação de Dougan, A. (1997). *Martin Scorsese: The making of his movies*. Orion Books. Lido em Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press. Pág. 95

ansiava usar batina para se redimir. “Parecia,” diz Scorsese, “que a melhor garantia de ser salvo era tornar-me padre”⁸.

Aos treze anos, Scorsese inscreveu-se no seminário menor, mas foi expulso um ano depois com relatórios de mau comportamento e pouca dedicação aos estudos. Apesar disso, Scorsese continuou a considerar a sua vocação como padre e, ao terminar o secundário, candidatou-se a uma universidade jesuíta. No entanto, foi rejeitado devido às suas notas, e terminou por se inscrever na universidade de Nova Iorque, onde frequentou um curso de cinema.

Aí, manteve-se devoto ao catolicismo, mas a arte do cinema e a realização de filmes começou a ocupar o seu tempo, e acabaria por se tornar a verdadeira vocação de Scorsese (Casillo, 2006, pág. 95-96). No entanto, o cinema, para além de ser uma indústria, pode ser também considerado uma vocação, à qual Scorsese dedicou a sua vida (O’Brien, 2018, pág. 2). Sobre o seu percurso, o realizador afirma:

“Quando era mais novo, tinha uma caminhada que queria fazer: uma caminhada religiosa. Queria ser Padre. No entanto, depressa percebi que a minha verdadeira vocação, o meu verdadeiro chamamento, era o cinema. Não vejo um conflito entre a igreja e o cinema, o sagrado e o profano. Obviamente, existem grandes diferenças, mas também consigo encontrar muitas semelhanças entre uma igreja e uma sala de cinema. Ambos são lugares para as pessoas se juntarem e partilharem uma experiência comum. Acredito que existe espiritualidade nos filmes, mesmo que não seja uma espiritualidade capaz de substituir a fé... É como se o cinema respondesse a uma procura ancestral pelo inconsciente comum. Os filmes

⁸ Citação de Christie, I., & Thompson, D. (2003). *Scorsese on Scorsese*. Faber and Faber. Lido em Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press. Pág. 95

respondem a uma necessidade espiritual das pessoas em partilhar uma memória comum” (Scorsese, Wilson, 1997, pág. 166).

Apesar de se afastar da igreja, Scorsese mantém uma visão espiritual sobre o cinema. Não é surpreendente que um realizador ex-seminarista demonstre com o seu trabalho ser profundamente moralista (Palmer, 2007, pág. 231). No entanto, apesar de respeitar estes conceitos religiosos, Scorsese não se torna dogmático (Raymond, 2019, pág. 20).

Para Scorsese, a influência do catolicismo em si define-se pela culpa que carrega (Casillo, 2006, pág. 91). Um sentimento de culpa existencial, que é refletida em toda a sua obra. “A ideia do pecado original, de já sermos culpados desde o início,” diz Scorsese, “é óbvia nos filmes que crio e em quem sou”⁹. A procura por resolver esta culpa define o trabalho de Scorsese, que rejeita os formalismos da rotina religiosa como caminho para alcançar a salvação, dando lugar a uma abordagem mais prática. “Não se redime os pecados na igreja,” diz Scorsese, “os pecados são redimidos nas ruas”¹⁰. Esta declaração, reminescente da frase que abre o filme *Os Cavaleiros do Asfalto*, reflete o descontentamento de Scorsese com o formalismo da catolicismo, adotando uma devoção inteiramente pessoal (Casillo, 2006, pág. 97).

O cinema, deste modo, ganha uma dimensão extraordinária na caminhada espiritual de Scorsese, oferecendo um mecanismo de reflexão ao realizador. “Confesso-me a maior parte do tempo através de filmes,”¹¹ afirma Scorsese. Sterritt (2021) descreve três visões católicas: a importância de narrativas rituais, o significado de objetos rituais, e a

⁹ Citação lida em Ribera, R. (Ed.). (2017). *Martin Scorsese: Interviews, Revised and Updated*. Univ. Press of Mississippi. Pág. 228.

¹⁰ Citação lida em Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press. Pág. 97

¹¹ Citação de David Resin, “*Interview with Martin Scorsese*,” *Playboy* (1991) 57. Lido em Burnette-Bletsch, R. (2019). *The Last Temptation of Christ: Scorsese’s Jesus among Ordinary Saints*. In *Scorsese and Religion* (pp. 151-170). Brill. Pág. 160.

atribuição de estados rituais. Scorsese está mais próximo da terceira visão, ao centrar-se no “santo da rua” que se manifesta e movimenta para além das normas do cinema e da sociedade. O cinema de Scorsese transfigura a marginalidade dos seus protagonistas numa forma de “transcendência”, habitualmente prosseguido pela mortificação da carne que torna a tragédia mais irónica (Sterritt, 2021, pág. 96).

Assim, a obra de Scorsese é a ilustração quintessencial do uso de sentimentos e símbolos católicos no estilo de cinema americano (Greeley, 2019, pág. 113). Como acólito e seminarista, a teatralidade, os ícones e os rituais do catolicismo estão presentes nos filmes de Scorsese (Casillo, 2016, pág. 100). Estão, também, presentes os códigos de honra entre mafiosos e a violência que Scorsese observava do seu quarto em Little Italy. A vocação do cinema afastou Scorsese das suas potenciais carreiras na igreja e na mafia, mas o grande ecrã apresentou-se como uma oportunidade para conciliar esses dois caminhos da sua infância que pareciam incompatíveis. “Eu fui criado junto deles, dos gangsters e dos padres...” diz Scorsese, “Como artista, de certa forma sou tanto gangster como padre”¹².

Se existisse uma “Igreja do Cinema”, Scorsese faria certamente parte dela (Mayward, 2021, pág. 6). Ao associar o catolicismo ao cinema, Scorsese cria histórias de perdição e salvação, nas quais representações visuais transmitem uma verdadeira transcendência (Casillo, 2006, pág. 100). Filmando em Little Italy, gravando as imagens, os ícones, os festivais e as tradições com que cresceu, Scorsese encontra nesse quotidiano algo sagrado. Através desta prática, Scorsese redireciona para o cinema muitos dos interesses religiosos que tinha anteriormente focado no catolicismo (Casillo, 2006, pág. 98). Nas palavras do próprio Scorsese, “toda a minha vida tem sido filmes e religião. É isso. Mais nada” (Kelly, 2022, pág. 6).

¹² Citação de Dougan, A. (1997). *Martin Scorsese: The making of his movies*. Orion Books. Lido em Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press. Pág. 99

3.2 Religião no cinema de Scorsese

Este capítulo procura identificar relações temáticas entre os filmes *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973), *Tudo Bons Rapazes* (1990) e *A Última Tentação de Cristo* (1988), através dos conceitos anteriormente aprofundados: pecado e penitência, tentação e confissão, encarnação e redenção, respetivamente.

3.2.1 Pecado e penitência: *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973)

Durante os anos 60, Martin Scorsese começou a planear o início da sua carreira de realizador com uma trilogia cinematográfica baseada na sua própria experiência de Little Italy, em Manhattan. Os três filmes seguiriam as mesmas personagens, ao longo do seu crescimento desde a adolescência à idade adulta (Casillo, 2006). A primeira longa-metragem de Scorsese, *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973), foi inicialmente idealizada como a terceira parte desta trilogia. Centrados na espiritualidade, os três filmes abordariam temas como o crime, a violência e a culpa católica (Sherlock, 2020).

O primeiro filme desta trilogia seria *Jerusalem, Jerusalem*, um projeto que nunca se chegou a concretizar, mas que assinalou o início da longa colaboração entre Scorsese e Harvey Keitel, ator que iria interpretar o protagonista e que marcaria presença ao longo da obra de Scorsese. Apesar do primeiro capítulo da trilogia idealizada por Scorsese não ter sido produzido, as outras duas partes chegaram ao ecrã, primeiro *Quem Bate à Minha Porta?* em 1969, e de seguida *Os Cavaleiros do Asfalto* em 1973 e com um nome diferente para o protagonista (Casillo, 2006).

Segundo Roger Ebert (2009), na primeira entrada da trilogia, J.R., o protagonista, encontra-se num seminário durante um retiro espiritual, onde é confrontado com uma história sobre um casal jovem que não se abstém antes do casamento. A poucas semanas de casarem, na mesma noite em que se envolvem, o casal tem um acidente fatal e ambos vão para o inferno. O fim trágico dos jovens sensibiliza J.R., que se concentra em fugir a pensamentos impuros. Esta história ajuda a perceber, segundo Ebert (2009), a reticência de J.R. em envolver-se com a rapariga em *Quem Bate à Minha Porta?*, a segunda parte da trilogia. Casillo (2006) sugere que a representação de momentos religiosos em

Jerusalem, Jerusalem antecipa a exploração da teologia católica nos seguintes filmes de Scorsese.

Quem Bate à Minha Porta?, planejado como o segundo filme desta trilogia, marcou a estreia de Scorsese como realizador. Finalmente no ecrã, J.R., protagonizado por Harvey Keitel, é um italo-americano a viver em Nova Iorque, rodeado por um grupo reduzido de amigos com quem bebe e festeja. Ao conhecer uma rapariga local, J.R. decide mudar de hábitos e esperar até se casarem para se envolverem intimamente. No entanto, o passado sexual da rapariga – que permanece sem nome ao longo de todo o filme – leva J.R. a rejeitá-la.

Casillo salienta a relevância do contexto católico em *Quem Bate à Minha Porta?*, que contradiz a vida de crime que rodeia o protagonista:

“A personagem principal de Who’s That Knocking? relembra a autodestruição de Scorsese como um ‘gangster’ e ‘padre’ ao ser atraído para uma sociedade de gangues, mas perturbado por escrúpulos religiosos, sobretudo em questões sexuais. O peer group de J.R. consiste em criminosos que, sendo embora possíveis candidatos para uma vida de crime, partilham a sua educação católica e as suas atitudes sexuais” (Casillo, 2006, pág. 143).

Esta contradição entre o crime e a igreja, entre a violência e a bem-aventurança, entre o pecado e a salvação, é a base para perceber o primeiro grande sucesso de Scorsese – *Os Cavaleiros do Asfalto*.

Inicialmente projetado como terceiro e último filme da trilogia religiosa de Scorsese, *Os Cavaleiros do Asfalto* foi adaptado para se compreender como um filme único. Neste filme, o protagonista e narrador – ainda representado por Keitel – passa a chamar-se Charlie Cappa, uma reflexão adulta de J.R. que se deu a conhecer nos projetos anteriores. *Os Cavaleiros do Asfalto* marca também a primeira colaboração entre Scorsese e Robert De Niro, que protagoniza Johnny Boy, o amigo impulsivo de Charlie. De resto, o cenário mantém-se igual aos primeiros projetos de Scorsese; Charlie é um jovem italo-americano no bairro de Little Italy, em Nova Iorque, dividido entre a vida de crime que o rodeia e a sua devoção ao catolicismo.

O filme é marcado por imagens violentas numa cidade implacável, mas é a narração de Charlie, perturbado por essa violência e desesperado por alcançar absolvição, que eleva *Os Cavaleiros do Asfalto* para além do estilo. Como diz Roger Ebert (2009), este filme é mais do que uma história sobre gangsters, é sobre “viver num estado de pecado”. Para além dos costumes, dos territórios e dos códigos de honra, existe uma força maior que atormenta e persegue Charlie. Mais do que as armas e as ameaças, o que Charlie mais teme é a queda da alma perante um Deus impiedoso. Guerric DeBona (2019) compreende que Charlie é um homem “preso dentro da Igreja com as suas estátuas, preces e velas, mas que anseia por alcançar a sua salvação fora dos seus confins” (pág. 26).

No início do filme, com o ecrã ainda preto, a voz de Scorsese anuncia que “não se redime os pecados na igreja. Faz-se nas ruas. Faz-se em casa”. É interessante como, antes sequer da imagem, a narração surge quase como uma oração, uma semelhança realçada pelo facto de mais tarde a voz de Charlie se ouvir a narrar em *voice-over* enquanto ele está na igreja, a rezar. Aqui, a técnica construtora do filme torna-se também um mecanismo da sua história – Charlie conversa com Deus da mesma forma que conversa com a audiência. Imediatamente, Charlie posiciona-se dentro e fora da igreja, mostrando uma vontade de confissão e redenção, ao mesmo tempo que recusa o espaço sagrado próprio para isso. DeBona (2019) descreve Charlie como uma personagem que “faz parte da mesma prática cultural e religiosa à qual tenta resistir” (pág. 26).

Quando Scorsese introduz a personagem de Charlie, ele encontra-se em oração na igreja, rodeado por santos e velas, um retrato contrastante com as típicas personagens conflituosas vistas antes de chegar a Charlie. Mas a postura devota de Charlie é comprometida quando diz, a Deus e à audiência:

“Acabei de sair da confissão. E o padre dá-me a penitência do costume: dez Avé Marias e dez Pai Nossos. Na próxima semana vou voltar e ele vai dar-me mais dez Avé Marias e dez Pai Nossos. Sabes como me sinto em relação a estas coisas. Estas coisas, não querem dizer nada para mim. São só palavras. Isso pode estar certo para os outros, mas não funciona para mim. Se eu fizer algo de errado, quero remediá-lo à minha maneira. Portanto eu cumpro a minha própria penitência para os meus pecados.”

Este discurso converge com a narração no início do filme. Para Charlie, o pecado deve ser absolvido no espaço onde vive: nas ruas. Talvez o espaço confinado da igreja seja demasiado restrito para a dimensão do que atormenta Charlie. Ele acrescenta ainda: “é tudo mentira exceto a dor. A dor do inferno”. Para Charlie, a devoção não se encontra nas palavras, mas nas ações. Parece que o que mais choca dentro de Charlie não é a dissonância entre as liturgias e aquilo que pratica, mas a impotência que sente na oração. Se as preces são recebidas com silêncio, ao menos o castigo prometido pode ser sentido na pele. Charlie espera e exige de Deus a mesma impiedade que governa as ruas de Manhattan.



Imagem 1 – Charlie dentro de uma igreja, perante velas de oração. Os Cavaleiros do Asfalto (1973)

Dentro da igreja, Charlie fixa o seu olhar nas velas, um símbolo da presença do Espírito Santo. Mas quando Charlie estica a sua mão para alcançar uma vela, detendo um dedo sobre a chama, a imagem ganha outra conotação. O fogo, embora possa identificar o Espírito Santo, pode também representar o inferno. Quando Charlie se aproxima desta chama, é incerto se se está a aproximar da redenção possível através do Espírito Santo, ou da dor eterna que o catolicismo promete aos pecadores. Charlie continua a sua narração/oração:

“A dor do inferno tem dois lados: o lado que podes tocar com a tua mão. O lado que podes sentir no coração. A tua alma, o teu lado espiritual (...) O pior dos dois é o espiritual.”

Mais uma vez, o filme alude à dualidade de Charlie – por um lado, é um crente devoto, por outro um gangster. Como criminoso, Charlie conhece a dor e a violência, e, portanto, a ruína espiritual é o que mais teme. Charlie compreende que é pecador e procura ardentemente a redenção, a desconexão que sente com as práticas de oração não o impede de se redimir “à sua maneira”, ou seja, nas ruas.

Charlie é assombrado pela sua culpa católica, e, embora seja cético em relação à redenção e salvação entregues pela igreja, é atormentado pelo seu pecado (Conrad, 2007, pág. 57). DeBona (2019) salienta que Charlie é perseguido pelo pecado original, “um homem corrompido a tentar encontrar redenção que parece estar sempre fora do seu alcance” (pág. 27). O pecado original, como mencionado no capítulo anterior, é um conceito popularizado por Santo Agostinho, atribuindo a todos os humanos uma herança pecadora. Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, portanto, Charlie carrega tanto o pecado de Adão como o pecado de ter nascido no mundo mafioso. Mas, como foi referido anteriormente, e como São Tomás de Aquino salienta, apesar do pecado original, a humanidade permanece fundamentalmente bondosa uma vez que foi criada à imagem de Deus.

A doutrina católica indica que o pecado coexiste com a redenção, e a consciência humana é capaz de distinguir o bem do mal. Assim, a salvação é possível através da confissão e penitência. Charlie personifica esta doutrina, ao viver em pecado, reconhecê-lo, e procurar a salvação possível através da penitência. Scorsese ilustra, em *Os Cavaleiros do Asfalto* e ao longo da sua carreira, a tese de que o espaço para a confissão não está confinado à igreja: como abordado anteriormente, o próprio realizador rejeita esse formalismo e acredita que, para ele, os filmes são o seu ato de confissão. Para Charlie, a confissão é feita perante a audiência, e a penitência é encontrada nas ruas, à semelhança de Scorsese.

Charlie, rejeitando a confissão na igreja, encontra a penitência na possibilidade de salvar outras almas perdidas, nomeadamente o seu amigo violento Johnny Boy e Theresa,

uma mulher que sonha em sair do bairro e com quem Charlie se envolve. Resolvido a proteger as duas pessoas mais próximas dele, Charlie torna-se um mediador nos seus conflitos (à semelhança de um padre, que assume o papel de mediador da palavra de Deus). DeBona (20219) interpreta esta missão de Charlie como uma mensagem de que, embora Charlie se tenha libertado das estruturas da igreja, ele torna-se “o seu símbolo mais importante – o redentor em sofrimento, ou a representação simbólica de Cristo, palavra transformada em carne” (pág. 27). Ao assumir o papel de salvador de Johnny e Theresa, Charlie assume também a sua posição como *outsider*, uma vez que Theresa deseja uma vida melhor fora de Little Italy, e as tendências autodestrutivas de Johnny impossibilitam qualquer relação. Assim, da mesma maneira que Charlie se coloca fora da igreja, a sua penitência coloca-o fora também de Manhattan.

No entanto, ao longo do desenrolar do filme, as tentativas de Charlie para salvar Johnny e Theresa não são bem-sucedidas, e quase levam à ruína dos três. Perto do fim, Charlie tenta fugir com Johnny e Theresa, num último ato de salvação. Quando tudo parece resolvido, a violência volta a alcançar as três personagens, e Scorsese surge, como o assassino Jimmy Shorts, a disparar tiros sobre o carro de Charlie. Scorsese, que no início do filme deu voz à oração de Charlie, assume agora o papel de seu executor. Para DeBona (2019), esta posição de Scorsese permite a total e final desassociação de Charlie, da igreja, do bairro, e agora também da sua própria consciência. Como foi mencionado no capítulo anterior, Aquino apresenta três formas que julgam a natureza humana: a razão individual, o próximo, e Deus. Ao afetar estas três ordens, o pecado produz três dores: remorso, a dor causada por terceiros, e o juízo final de Deus. Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, é visível que Charlie experiencia duas destas dores, uma dor interna resultado do seu conflito espiritual, e uma dor externa causada pelos mafiosos que o perseguem. Talvez seja possível dizer que Scorsese, como realizador, ao surgir no ecrã para entregar a penitência final, representa o juízo divino que a personagem de Charlie poderá receber.

Este tiroteio leva à desgovernança do carro de Charlie, que sai da estrada e choca com uma boca de incêndio. É aqui que o carro e as três personagens param: sob um chuveiro de água. Sobre o destino do trio, DeBona escreve:

“É aqui que os deixamos: isolados; feridos mas vivos na noite, divagando das ruas cruéis de Nova Iorque para um outro lugar liminar: o hospital. No fim do filme, a própria audiência encontra-se no seio do destino incerto das personagens. Nós somos deixados com a consciência dividida de Scorsese, um ecrã separado entre o passado e o presente, tentando assassinar Charlie e os seus companheiros como a própria consciência do centro do filme de forma a libertá-lo da sua estrutura” (DeBona, 2019, pág. 29).



Imagem 2 – O carro de Charlie, Johnny e Theresa, após o tiroteio. Os Cavaleiros do Asfalto (1973)

Após Charlie passar o filme a procurar alcançar o fogo, e a tentar também penitenciar-se através da salvação de outras almas, chega ao fim da sua história ensopado com água após ter possivelmente escapado ao juízo final entregue por Scorsese. Enquanto a chama pode ter um duplo significado – Espírito Santo/inferno – a água no catolicismo assume uma simbologia mais concreta: o Batismo, que serve para limpar a alma do pecado original. Assim, embora o destino de Charlie, Johnny e Theresa seja desconhecido para a audiência, ao serem transportados para fora do ecrã em ambulâncias, o elemento que domina o seu final indica uma rutura com o sentimento que dominou a sua história.

Scorsese podia ter direcionado o carro de Charlie a embater com qualquer outra estrutura da cidade, mas ao mergulhar as personagens em água, parece levantar a pergunta: estão as suas almas salvas?

3.2.2 Tentação e confissão: *Tudo Bons Rapazes* (1990)

Após *Os Cavaleiros do Asfalto*, Martin Scorsese apenas volta a receber créditos como guionista em 1990, com *Tudo Bons Rapazes*, um filme baseado na obra não-fictícia de Nicholas Pileggi intitulada *Wiseguy*. Publicada em 1985, a peça jornalística de Pileggi consiste no testemunho de Henry Hill, um criminoso de Nova Iorque associado com a família de crime Lucchese. Depois de ser contactado por Scorsese, Pileggi concordou em colaborar com o realizador na redação do guião do filme (Casillo, 2006, pág. 266). *Tudo Bons Rapazes* tornar-se-ia um dos maiores sucessos de Scorsese, reconhecido como um marco no cinema gangster.

À semelhança de *Os Cavaleiros do Asfalto*, também *Tudo Bons Rapazes* retrata o universo mafioso de Nova Iorque nas década de 1960/70. Ambos os filmes recorrem à narração *voice-over* para recriar o sentimento de uma história contada pessoalmente. Em *Tudo Bons Rapazes*, Scorsese aprofunda ainda mais esta abordagem, afirmando: “*Tudo Bons Rapazes* é a forma como ouvi histórias na esquina da rua, com apartes e tudo”¹³. Assim, *Tudo Bons Rapazes* apresenta-se no estilo de um documentário, mantendo-se fiel ao contexto testemunhal do material que adapta para o ecrã.

Tudo Bons Rapazes conta a história de Henry Hill, interpretado por Ray Liotta, que narra na primeira pessoa o seu envolvimento com a máfia. Henry é um jovem italo-irlandês cuja maior ambição é ser um gangster – ou como os mafiosos se autodenominam; um “*wiseguy*” ou “*good fella*”. Na procura de escalar na hierarquia criminosa de Nova Iorque, Henry envolve-se com James Conway (Robert De Niro) e Tommy DeVito (Joe Pesci), dois criminosos que partilham da mesma ambição. O filme conta também com o testemunho de Karen (Lorraine Bracco), a jovem judia que, ao casar com Henry, aceita o seu papel no seio da família mafiosa. *Tudo Bons Rapazes* ilustra, sobre o olhar atento de Scorsese, a ordem violenta dos gangsters e os limites a que Henry está disposto a ir para

¹³ Lido em Casillo, R. (2016). *Gangster Priest*. University of Toronto Press. Pág. 269

ter sucesso nessa vida. Este é um conto sobre a subida ao poder e o inevitável declínio, decadência e traição. Por trás da fachada ostentativa deste poder, por trás dos *Cadillacs* e dos restaurantes exclusivos, surge a desconfiança, a traição e a culpa. *Tudo Bons Rapazes* é, sobretudo, sobre a culpa. A culpa de Henry ao trair a máfia e os seus valores (Público, 2024).

Os Cavaleiros do Asfalto e *Tudo Bons Rapazes* seguem, portanto, um esquema bastante semelhante. Mas enquanto Charlie em *Os Cavaleiros do Asfalto* se mostra hesitante sobre a sua vida de gangster, Henry em *Tudo Bons Rapazes* anseia por ela. John McAteer (2019) classifica *Os Cavaleiros do Asfalto* como o filme mais católico entre a coleção de gangsters de Scorsese, porque dramatiza a ideia do pecado original e da penitência (pág. 82). Por outro lado, segundo McAteer, “*Tudo Bons Rapazes* enfatiza a responsabilidade pessoal (o pecado é a sua própria punição)” (pág. 83). Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, a criminalidade em que Charlie se envolve parece tão hereditária como a sua religiosidade – tornando-se um peso semelhante ao pecado original, que nasce com cada indivíduo. Por outro lado, em *Tudo Bons Rapazes*, Henry procura ativamente essa vida criminoso, deixando-se tentar pela aparência do poder. Enquanto Charlie procura uma forma de penitência que o distancie dos seus pecados, Henry caminha de livre vontade para uma vida de pecado. Enquanto Charlie tenta conciliar os valores da igreja com os seus atos criminosos, Henry aceita os valores mafiosos como únicos e verdadeiros.

Embora *Os Cavaleiros do Asfalto* apresente o catolicismo em primeiro plano, a religião está também presente em *Tudo Bons Rapazes*. Tanto Henry como os seus sócios criminosos usam crucifixos ao peito, e certos ícones como a Nossa Senhora e uma imagem da Última Ceia são vistos em casa da mãe do Tommy. Todos os gangsters vão à igreja com a família em ocasiões especiais, como o casamento católico de Henry e o batismo dos seus filhos. Ao entrar na família mafiosa, Karen descobre que é comum os mafiosos escolherem nomes de santos para os seus filhos. No entanto, escreve Casillo (2006), “estas devoções são apenas formais e externas, enquanto os *wise guys* desprezam o catolicismo” (pág. 289).

Para além destas imagens católicas que adornam os cenários de *Tudo Bons Rapazes*, é possível fazer uma leitura religiosa de diversos momentos do filme. Casillo (2006)

destaca o momento em que um jovem Henry, no estágio inicial da sua vida criminosa, explode um posto de um gangue rival. Para Casillo, esta cena, cuja importância é amplificada pelo uso de *freeze-frame* quando Henry foge das chamas, representa o “batismo por fogo” de Henry (2006, pág. 279). Assim, a presença do fogo em *Os Cavaleiros do Asfalto* e *Tudo Bons Rapazes* acrescenta uma dimensão bíblica às histórias de Charlie e Henry. Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, Charlie procura hesitantemente as chamas, refletindo o seu desejo por redenção. Em *Tudo Bons Rapazes*, por outro lado, Henry corre em êxtase das chamas que criou, refletindo a sua vontade em se definir como gangster e, portanto, pecador. Enquanto o fogo que acompanha o percurso de Charlie pode representar o Espírito Santo que o guia a redimir os seus pecados, o fogo que envolve Henry pode apenas representar o Inferno que se sustenta pela violência da qual Henry anseia fazer parte. O fogo de Charlie surge como um recado, um aviso sobre o destino da sua alma caso não se redima. O fogo de Henry surge como uma passagem, um ritual quase bíblico que inicia a sua queda.



Imagem 3 – Henry rodeado por chamas após explodir vários carros. *Tudo Bons Rapazes* (1990)

McAteer (2019) descreve *Tudo Bons Rapazes* como uma “tragédia católica, na qual Henry é corrompido pelo seu próprio pecado” (pág. 84). McAteer (2019) sublinha como, em *Tudo Bons Rapazes*, os valores morais de quem abandona o sistema tradicional de

moralidade são distorcidos. Para os gangsters, ser um “*good fella*” não significa ser alguém virtuoso, mas antes ser “um de nós” (McAteer, 2019, pág. 84). Deste modo, o que está certo e o que está errado deixa de ser medido pelos valores morais tradicionais, e mede-se, antes, pelos códigos e regras estabelecidos pela máfia. No desenrolar do filme, Henry deixa-se levar pela sua impunidade na sociedade que o rodeia, acaba por matar um elemento de uma família mafiosa, e vende também drogas – dois atos que vão contra o código da máfia. McAteer assinala:

“Assim, Henry viola tanto a moralidade tradicional como as regras gangsters. A sua queda é resultado de uma trágica arrogância, ao pensar que estava acima de qualquer lei. Como audiência, não podemos deixar de pensar que Henry mereceu o seu destino e podia tê-lo evitado se não se tivesse juntado à máfia.” (McAteer, 2019, pág. 85)

No início do filme, Henry é preso pelo FBI depois de um assassinato, mas fica sob custódia policial e cumpre o código de silêncio, a *omertà*, respeitando a lei mafiosa acima da lei jurídica. No entanto, no seguimento do filme, Henry é preso de novo por tráfico de drogas, e desta vez concorda em informar o governo sobre as ações criminosas dos seus associados. Casillo (2006) destaca este ciclo, descrevendo que “na cena inicial, um Henry solitário espia invejosamente os vizinhos gangsters; na cena final ele está de novo sozinho, mas agora traiu os seus amigos e equivale a um espião do governo” (pág. 270). Após infringir diversas leis mafiosas, Henry comete o pior pecado no mundo dos gangsters: denunciar a sua família. Assim, após anos a rejeitar a lei jurídica e a moralidade religiosa, Henry acaba por virar também as costas à lei e religião mafiosas que ditaram a sua vida.

A confissão de Henry às autoridades apresenta-se como uma salvação dos seus pecados: de forma a não cumprir pena pelos seus atos criminosos, Henry denuncia os atos daqueles mais próximos de si. Esta decisão é o completo oposto das motivações de Charlie, que se focou em salvar os outros na esperança de se aproximar da sua própria salvação. No entanto, diz Casillo (2006), “a salvação oferecida pelo estado burocrático apenas parodia a salvação na sua forma cristã” (pág. 289). A confissão de Henry, embora lhe ofereça proteção dos outros mafiosos, não o absolve dos seus pecados, e não purifica

a sua alma. A vida a que Henry fica confinado no programa de proteção de testemunhas torna-se a sua penitência, forçado a viver o estilo de vida que tanto despreza.

Nos últimos momentos de *Tudo Bons Rapazes*, quando Henry está no tribunal prestes a apresentar a sua confissão, fixa o olhar na câmara e fala diretamente com a audiência. Este monólogo, a verdadeira e genuína confissão de Henry, paralela as orações de Charlie que se dirigem também à audiência. Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, o *voice-over* de Charlie identifica a sua crença e procura pelo divino, é uma chamada de Charlie a Deus que acaba por ser intercetada pela audiência. Será, portanto, a confissão de Henry dirigida à audiência também uma oração que procura o divino? Apesar do mundo “dessacralizado” de *Tudo Bons Rapazes*, como Casillo (2006, pág. 290) identifica, o olhar católico de Scorsese debruça-se sobre a história e as suas personagens, dando espaço a esta interpretação. Mas, aceitando que o monólogo de Henry serve como oração – dirigida a uma audiência ou a um Deus – Scorsese parece colocar a questão: será isto suficiente para salvar a alma desta personagem?



Imagem 4 – Charlie no tribunal, a falar diretamente com a audiência. *Os Cavaleiros do Asfalto* (1990)

Enquanto *Os Cavaleiros do Asfalto* retrata o pecado original e a penitência que Charlie carrega para se redimir, *Tudo Bons Rapazes* apresenta a tentação e a escolha livre de Henry em ignorar os seus pecados. Para Charlie, o mundo no qual nasceu é

incompatível com a doutrina católica que segue, e este conflito interno coloca-o numa posição de *outsider*. Mas para Henry, a vida criminosa é uma tentação do lado de fora da sua janela, e Henry tem de se esforçar para deixar de ser um *outsider* desse mundo. Para ambos, a salvação surge na forma de fuga; Charlie procura escapar, enquanto Henry é obrigado a esconder-se. Charlie, consciente da sua natureza, procura a redenção e encontra-a. Henry, que se deixa tentar e não reconhece a sua queda, é apenas capaz de procurar o seu próprio bem e por isso mesmo perde-se.

Segundo McAteer (2019) Scorsese dramatiza conceitos católicos como o pecado original, penitência, e o caráter autodestrutivo do pecado (pág. 72). No cinema de Scorsese, Charlie representa o pecado original, ao ter nascido na cultura mafiosa, e Henry personifica a autodestruição do pecado, ao tornar-se cego pela ganância. Ambas as personagens cumprem a sua penitência, apesar de Charlie a procurar voluntariamente e Henry ser forçado. McAteer (2019) salienta que estes três conceitos provêm de Santo Agostinho de Hipona, que defende que “o pecado funciona como um vício e apenas a intervenção da graça de Deus quebra esse vício” (pág. 72). O cinema de Scorsese partilha desta visão, apresentando um ciclo de violência que raramente é quebrado. “A única redenção que Scorsese parece reconhecer é o próprio cinema. Scorsese acredita que se conseguir transfigurar violência através de filme, pode dar-lhe significado” (McAteer, 2019, pág. 73).

Assim, *Tudo Bons Rapazes* apresenta-se como uma nova reflexão de Scorsese sobre o pecado, a tentação e a confissão. Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, apesar de Charlie ter rejeitado o ato de confissão na igreja, os seus atos ao longo do filme apontam para uma verdadeira penitência. Em *Tudo Bons Rapazes*, embora Henry confesse parente o governo e a audiência, a sua penitência é entregue pelo estado e, ao não exprimir o mesmo remorso e culpa que assombram Charlie, a sua salvação não é entregue por Scorsese.

Se Charlie personifica em *Os Cavaleiros do Asfalto* a dualidade da figura de Cristo, ao procurar conciliar a sua natureza pecadora com a sua espiritualidade, em *Tudo Bons Rapazes* Henry personifica a figura de Adão, que sucumbiu à tentação e se desviou da graça divina. Como referido anteriormente, São Paulo estabelece o paralelismo entre as duas figuras bíblicas ao determinar Jesus como o novo Adão, que oferece a salvação do

pecado original. É curioso como, no cinema de Scorsese, as personagens são apresentadas na ordem oposta. Assim, a queda de Henry – a sua saída do “Jardim de Éden” ao entrar na mafia – parece elevar ainda mais os esforços de Charlie para sair desse estado de pecado. Por outro lado, a salvação de Henry estava à sua disposição, e o facto de ele não a procurar, caminhando ao invés no sentido da total perdição, ilustra a relevância da livre vontade no catolicismo. Talvez *Tudo Bons Rapazes* seja uma reflexão do realizador sobre como teria sido o seu percurso se, em vez de ir para o seminário, se tivesse tornado gangster.

3.2.3 Encarnação e redenção: *A Última Tentação de Cristo* (1988)

Talvez o filme mais controverso de Scorsese, *A Última Tentação de Cristo* (1988) retrata a figura de Jesus Cristo como um homem atormentado pelo conflito entre a sua divindade e humanidade. O filme, baseado na obra de Nikos Kazantzakis “*A Última Tentação*”, explora temas já sedimentados no cinema de Scorsese, como o pecado, a tentação, e o conflito entre o carnal e o espiritual.

Protagonizado por Willem Dafoe no papel de Jesus Cristo e Harvey Keitel como Judas, *A Última Tentação de Cristo* apresenta uma interpretação do Novo Testamento que procura entender o paradoxo da Encarnação: um só corpo ser inteiramente humano e também completamente divino. O filme inicia com uma citação do prefácio de Kazantzakis, que ocupa o ecrã:

*“A dupla substância de Cristo – o anseio, tão humano, tão sobre-humano, de o homem chegar a Deus... foi sempre para mim um mistério profundo e insondável. Desde a minha juventude, a minha angústia primeira, da qual jorravam todas as minhas alegrias e todas as amarguras, foi esta: a luta incessante e impiedosa entre o espírito e a carne... e a minha alma era o campo de batalha onde esses dois exércitos se entrechocavam e se confundiam”*¹⁴.

À semelhança de *Os Cavaleiros do Asfalto*, Scorsese volta a apresentar a tese do seu filme antes da imagem surgir no ecrã. Estas palavras fornecem um contexto essencial para compreender a visão de Scorsese sobre o filme; a procura de responder, através do cinema, às questões que o atormentam. Burnette-Bletsch (2019) comenta que a escolha desta citação indica que para Scorsese, o filme é tanto uma exploração da dupla natureza de Jesus como da própria natureza humana (pág. 159). Scorsese, que partilha da mesma curiosidade intangível de Kazantzakis sobre o paradoxo da Encarnação, constrói uma

¹⁴ Tradução retirada da edição em português. *A Última Tentação*. (2023). Portugal: Edições 70.

figura de Jesus que exprime a sua humanidade com a mesma seriedade com que a sua divindade é expressa no Novo Testamento. A história de Kazantzakis e de Scorsese, segundo Ebert (2009), lida com “o mistério central de Jesus, que era Deus e homem, e usa a liberdade da ficção para explorar as implicações deste paradoxo” (pág. 102).

A ficção de que Ebert fala é representada pelo estilo realístico típico de Scorsese, com planos fechados que aproximam a audiência das feições de Cristo e movimentos de câmara que criam um sentimento de experiência própria. Scorsese afirma que esta abordagem documental tem como objetivo “criar um Jesus com quem se pode falar, questionar, conhecer”¹⁵.

O Novo Testamento, escrito pelos Apóstolos, apresenta a vida de Jesus apenas na perspectiva dos seus discípulos, estabelecendo Cristo como uma figura inacessível e inalcançável. Como resultado, Jesus é maioritariamente representado no ecrã como um “objeto sagrado”, comenta Burnette-Bletsch (2019), que pode ser apenas experienciado de um ponto de vista externo, “enquanto a sua consciência permanece um espaço sagrado inacessível” (pág. 153). Em *A Última Tentação de Cristo*, Scorsese opõe-se a esta abordagem, apresentando em primeiro plano e na primeira pessoa os pensamentos e emoções de Cristo. Assim como no caso de Charlie e Henry, cujas narrações constroem *Os Cavaleiros do Asfalto* e *Tudo Bons Rapazes*, a audiência partilha mais uma vez a perspectiva do protagonista, dando os mesmo passos ao longo da sua jornada.

A técnica de Scorsese produz um forte sentimento subjetivo, aponta Burnette-Bletsch (2019), através de planos subjetivos que mostram à audiência o mundo como Jesus o vê, ou planos de câmara de mão frenéticos que exprimem a sua desorientação (pág. 159). “Queria exprimir a energia de Jesus, por isso adotámos uma forma fluida e quase nervosa de mover a câmara,” afirma Scorsese. “Por Ele duvidar de Si mesmo, a

¹⁵ Citação de Ehrenstein, D. (1992). *The Scorsese picture: the art and life of Martin Scorsese*. Lido em Burnette-Bletsch, R. (2019). *The Last Temptation of Christ: Scorsese’s Jesus among Ordinary Saints*. In *Scorsese and Religion* (pp. 151-170). Brill. Pág. 153

câmara esconde-se e rasteja à Sua volta, dividida entre segui-Lo e, ao mesmo tempo, a tentar recuar o suficiente para que se pudesse ver a paisagem”¹⁶.

A Última Tentação de Cristo é o retrato de um Jesus que explora a sua humanidade enquanto navega sentimentos de dúvida, desespero, e tentação (DeBona, 2019, pág. 31). É, portanto, um típico protagonista de Scorsese. Burnette-Bletsch (2019) chega a afirmar que o Jesus de Dafoe é o protagonista mais “torturado e alienado” do realizador (pág. 159). A primeira cena é filmada com uma câmara móvel que percorre o cenário até pousar em Jesus, deitado na terra. O ponto de vista deste enquadramento remete ao olhar de Deus (DeBona, 2019, pág. 31). Logo de imediato, um segundo plano apresenta Jesus ao nível do chão, o seu traje perfeitamente integrado na paisagem de oliveiras. Estes planos justapostos retratam Jesus nas duplas perspetivas do céu e a da terra – representando visualmente a sua natureza divina e humana (Burnette-Bletsch, 2019, pág. 160).

Tematicamente, *A Última Tentação de Cristo* aproxima-se de diversos outros filmes de Scorsese, especialmente a trilogia religiosa composta por *Jerusalem, Jerusalem!*, *Who’s That Knocking on My Door?*, e *Os Cavaleiros do Asfalto*, que explora o conflito entre corpo e espírito (Burnette-Bletsch, 2019, pág. 154). Tal como em *Os Cavaleiros do Asfalto*, Scorsese compõe *A Última Tentação de Cristo* em torno de um conflito de consciência (DeBona, 2019, pág. 32). No filme, quando Jesus se encontra com João Batista, confessa um sentimento profundo de pecado. Segundo Burnette-Bletsch (2019), Scorsese realça como Jesus deve ter o potencial de pecar para ser verdadeiramente humano. Os pecados que Jesus confessa são maioritariamente questões internas. Assim, Jesus partilha do estado caído da humanidade mas retém a capacidade de escolher agir segundo os seus desejos carnis (Burnette-Bletsch, 2019, pág. 161). O percurso de Jesus ao longo do filme é doloroso e incerto, mostrando uma figura que é visivelmente humana à procura de espaço na sua alma para enquadrar a dimensão divina que carrega. Scorsese

¹⁶ Ibid. Pág. 159

criou uma imagem de carne e sangue, distante da representação imaculada nas pagelas, que necessita de se esforçar, de se questionar, de perguntar a si ao seu pai qual o caminho a seguir. Por fim, depois desse sofrimento, Cristo pode suspirar na cruz “Está realizado” (Ebert, 2009, pág. 94). Como mencionado no primeiro capítulo, por ser igualmente homem e divino, ao vencer a tentação e a morte, Cristo torna-se o representante da inocência humana perante Deus e redime assim os pecados humanos (White, 2017, pág. 137).

Ao longo do filme, Jesus caminha em direção à sua missão, chamado por Deus e tentado pelo Diabo. Depois de encontrar João Batista, que insiste que o amor não é suficiente e Deus exige ação (Burnette-Bletsch, 2019, pág. 163), Jesus vai sozinho para o deserto à procura de respostas do seu pai. No entanto, aí encontra o Diabo, que o tenta com três aparições: uma serpente que fala com a voz de Maria Madalena, um leão com a voz de Judas, e uma labareda de fogo a quem Jesus chama primeiro Arcanjo e depois Satanás. Esta última aparição remota para o fogo que Charlie procura em *Os Cavaleiros do Asfalto*, lembrando-o da dor do Inferno, mas também representando a chama do Espírito Santo. Aqui, Scorsese aponta novamente para a dualidade deste elemento: assim como Jesus abrange duas naturezas – o humano e o divino – também o calor do fogo reflete duas promessas: a presença de Deus, ou o domínio de Satanás.



Imagem 5 – Jesus no deserto, perante o Diabo em forma de chama. A Última Tentação de Cristo (1988)

Jesus regressa do deserto convicto da sua missão como messias. Depois de combater a presença do Diabo numa sequência surrealista no deserto, na qual Jesus realiza diversos exorcismos a enfermos que emergem e rastejam pela terra, depara-se com o túmulo de Lázaro. Apesar deste momento tomar pouca importância na obra de Kazantzakis, Scorsese transforma este milagre numa das mais longas sequências do filme, a qual o realizador diz ter escrito pessoalmente (Burnette-Bletsch, 2019, pág. 166). Perante os lamentos de luto, Jesus instrui os seus discípulos a remover a pedra do túmulo, e ao fazê-lo, todos os presentes reagem como se lhes chegasse o forte odor da morte. Mais uma vez, Scorsese privilegia uma abordagem realista aos eventos retratados, apontando para a deterioração natural do corpo. Jesus coloca-se diante da escuridão profunda do túmulo, de onde surge uma mão em decomposição que o agarra e quase arrasta Jesus para as profundezas da morte. Por fim, Jesus comanda Lázaro a erguer-se, e o corpo reage. A expressão de Jesus ao milagre manifesta o mesmo assombro que todas as restantes testemunhas.

Para Ebert (2009), o movimento da câmara ao empurrar para além de Jesus para entrar na escuridão do túmulo de Lázaro, significa a experiência de Jesus com os seus próprios milagres, para os quais ele alcança um espaço vazio e aterrorizador (pág. 102).



Imagem 6 – Jesus perante o túmulo de Lázaro. A Última Tentação de Cristo (1988)

Scorsese explica a sua intenção com a cena: “Quando Jesus ressuscita Lázaro, sabe que é Deus. E com a mão de Lázaro fechada na sua, puxando-O para o túmulo, criou um sentimento da morte a chamá-Lo, uma imagem da luta entre a vida e a morte. A morte que Ele – apesar de ser Deus – terá de sofrer como homem”¹⁷. Este é o momento em que Jesus começa a compreender a sua verdadeira missão, e o sacrifício que terá de cumprir.

Jesus é visitado por uma aparição do profeta Isaías que, com a sua cara totalmente coberta por um manto, revela a necessidade de superar a morte para redimir a humanidade. Apesar de oculto, Isaías é protagonizado por Scorsese, marcando mais uma presença do realizador como o instigador da redenção dos seus protagonistas. Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, é o assassino que dispara sobre Charlie, e em *A Última Tentação de Cristo* representa o profeta Isaías, que guia Jesus ao derradeiro sacrifício.

¹⁷ Ibid. Pág. 166

Quando Jesus aceita a sua missão messiânica, recolhe terra do chão e, respirando fundo a sua fragância, diz “este é também o meu corpo”. Num dos momentos mais bíblicos do filme, defende Burnette-Bletsch (2019), Scorsese cria uma cena que representa a comunhão de Jesus entre a terra – o natural – e o divino. Desta forma, Jesus não renuncia o mundo criado por Deus, como todos os seus sentimentos e desejos, para adotar uma divindade abstrata (pág. 167).

Ao aceitar o seu destino, Jesus é encaminhado para a cruz e é aí que, nos últimos momentos do filme, a sua dor se transforma numa visão da vida que poderia ter como um simples homem. Nesta alucinação, Jesus casa com Maria Madalena, os dois constroem uma família e envelhecem juntos. Mas o filme deixa claro que esta é mais uma tentação de Satanás, enviada no momento em que Jesus está mais fraco e vulnerável. Na própria alucinação, Jesus é lembrado pelos Apóstolos de que tem uma missão para cumprir e, através desta conversa imaginária, Jesus encontra a força para repudiar a tentação e regressar ao consciente para aceitar o seu sofrimento, a morte, e a ressurreição (Ebert, 2009, pág. 94).

Na altura, esta representação de Jesus fraco e humano atraiu muitas críticas por parte da comunidade cristã conservadora. No entanto, Ebert (2009) defende que se Deus pode perdoar qualquer pecado, pode certamente compreender um Cristo que não peca, apesar de ser tentado (pág. 98). Para Burnette-Bletsch (2019), Jesus na cruz torna-se um objeto de devoção, considerado de todos os ângulos (pág. 168). Scorsese cria assim uma figura de Cristo cuja natureza humana pode ser tentada, mas cuja divindade supera qualquer impuridade. “Aqui está um filme que me envolveu no tema da dupla natureza de Cristo, que me levou a pensar no mistério de um ser que pode ser tanto Deus como homem. Não me ocorre outro filme de uma matéria religiosa que me tenha desafiado tão completamente. O filme ofende aqueles cujas ideias sobre Deus e homem não reflete. Mas, também Jesus o fez” (Ebert, 2009, pág. 102).

Neste retrato de Cristo, Scorsese fundamenta a tese do seu cinema: Jesus, inteira e verdadeiramente humano, sofre com os seus desejos, tentações, e mortalidade, mas a sua divindade capacita-o para superar essa dor. Assim, como explorado no primeiro capítulo, a encarnação dá espaço para a redenção, e em Cristo encontra-se a salvação da

humanidade. A particularidade deste Jesus, no entanto, está na proximidade entre a personagem de Dafoe e os restantes protagonistas de Scorsese. Para DeBona (2019), Dafoe como Jesus tem a mesma presença que qualquer outra personagem nos gangsters de Scorsese, incluindo um sotaque que o poderia colocar em Nova Iorque (pág. 32). Este é o Jesus de Charlie Cappa. Este é o Jesus que se sacrifica em nome de Henry Hill.

Em *Os Cavaleiros do Asfalto*, Keitel atua como o protagonista, mas em *A Última Tentação de Cristo* é Judas. Ebert (2009) comenta que talvez Judas seja a personagem autobiográfica de Scorsese neste filme. “Certamente não é o Messias, mas o homem mortal a caminhar ao seu lado, a preocupar-se com ele, a repreendê-lo, a querer que ele seja melhor, a ameaçá-lo, a confiar nele, preparado para o trair se assim tiver de ser. Cristo é o filme, e Judas é o realizador” (pág. 204).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A doutrina do catolicismo define que os humanos são criados à imagem e semelhança de Deus. A espécie humana, no seu estado original, recebeu a graça divina, que conduz o ser humano à transcendência espiritual. Esta graça divina perdeu-se, segundo as escrituras, devido à desobediência de Adão – o pecado original. Como resultado, o pecado entrou no mundo e na alma humana, sujeitando a humanidade à morte, escreve São Paulo.

No entanto, como foi explorado no primeiro capítulo, a teologia católica assenta-se na persistência da graça perante o pecado, e apresenta portanto a salvação da alma através da figura de Cristo. Jesus, igualmente humano como divino, é capaz de rejeitar a tentação e vencer a morte, tornando-se o representante inocente da humanidade perante Deus. Desta forma, o catolicismo é marcado por uma doutrina do pecado, que promove um sentimento de culpa existencial, mas oferece uma caminhada possível para a redenção.

Para o catolicismo, Deus é tanto transcendente como iminente, pois apesar de não ser visível, a sua presença é conhecida através dos sacramentos. Através de rituais sacramentais, ícones, liturgias e cânticos o catolicismo cria representações para compreender o mistério da presença de Deus. O cinema tem assim, meios visuais à sua disposição para retratar o sagrado.

Martin Scorsese é um realizador que incorpora estes elementos religiosos no seu trabalho, utilizando o cinema como uma ferramenta para explorar questões pessoais sobre o pecado e a redenção. Nas palavras do realizador, a sua vida gira em torno de “filmes e religião” (Kelly, 2022, pág. 6). Ao ter crescido próximo de gangsters e padres, Scorsese tem uma visão única sobre a violência, a culpa católica e o conflito entre profano e sagrado. Como artista, Scorsese exerce uma perspetiva espiritual sobre o cinema, acreditando que a sua obra é um ato de confissão. Deste modo, o trabalho cinematográfico de Scorsese não pode ser distanciado da sua experiência católica. Este estudo procura interligar os conceitos católicos do pecado, da culpa e da redenção presentes na obra de Scorsese, nomeadamente nos filmes *Os Cavaleiros do Asfalto* (1973), *Tudo Bons Rapazes* (1990) e *A Última Tentação de Cristo* (1988).

Os Cavaleiros do Asfalto foi projetado como o terceiro filme da trilogia religiosa de Scorsese. O protagonista, Charlie Cappa, aproxima-se de uma representação autobiográfica do realizador, dividido entre a sua devoção à igreja e a vida de crime que o rodeia. Consciente da sua natureza pecadora, Charlie anseia por se redimir, apesar de rejeitar o espaço da igreja para se confessar. Em vez disso, Charlie acredita que encontrará a sua penitência nas ruas. Ao longo do filme, Charlie aproxima-se de chamas, por vezes colocando a mão sobre o fogo, considerando a dor do inferno. O fogo, no entanto, tem uma dupla conotação, simbolizando também a presença do Espírito Santo. Assim, Scorsese recorre à simbologia católica para representar o conflito entre a carne e o espírito de Charlie. Conflito este que paralela a dupla natureza de Cristo: igualmente humano como divino.

No fim do filme, após um tiroteio violento, Charlie é coberto por água, um elemento que representa no catolicismo a purificação da alma através do Batismo, limpando o espírito do pecado original. Deste modo, Scorsese parece apontar para a possível redenção de Charlie.

Após *Os Cavaleiros do Asfalto*, o filme seguinte no qual Scorsese é creditado como guionista é *Tudo Bons Rapazes*. Baseado numa obra não-fictícia, *Tudo Bons Rapazes* representa também o universo gangster. O protagonista, Henry Hill, deslumbra-se com a vida dos gangsters que vê pela janela – à semelhança de Scorsese em jovem – e faz tudo ao seu alcance para se tornar um verdadeiro “*wise guy*”. Mais uma vez, o elemento do fogo apresenta-se na história, agora em forma de labaredas que rodeiam Henry quando explode um posto de um gangue rival. Estas chamas, provocadas por Henry, ganham uma conotação bíblica como se um batismo por fogo.

No fim do filme, após ter sido totalmente corrompido pela ganância, Henry confessa os seus pecados, mas fá-lo perante um tribunal, e longe, portanto, da verdadeira salvação. Assim, enquanto Charlie em *Os Cavaleiros do Asfalto* é assombrado pelo seu pecado original e procura a sua absolvição, Henry em *Tudo Bons Rapazes* deixa-se tentar pela vida de pecado e refeita qualquer redenção.

Longe do universo dos gangsters e perto da doutrina da igreja, Scorsese cria o seu filme mais controverso: *A Última Tentação de Cristo*. Baseado numa obra literária, o filme apresenta uma interpretação do Novo Testamento que explora o paradoxo das dupla natureza de Cristo – inteiramente humano e também completamente divino. Através do cinema, Scorsese procura responder a questões religiosas, construindo uma figura de Jesus perturbada e insegura. O Jesus de Scorsese expressa a sua humanidade ao navegar a dúvida, o desespero e a tentação, para no fim responder à missão entregue por Deus e superar as suas fraquezas. Mais uma vez, o fogo está presente no trabalho de Scorsese, e quando Jesus vai sozinho para o deserto, é visitado por uma aparição em forma de chama. Primeiro, Jesus acredita ser um Arcanjo à sua frente, mas depressa compreende que é o Diabo. Assim, o elemento do fogo volta a simbolizar o conflito entre virtude e vício.

Neste retrato de Cristo, uma personagem tão próxima dos gangsters que costumam ocupar o cinema de Scorsese, o realizador fundamenta a redenção possível para os seus outros protagonistas. É neste Cristo que Charlie encontra a sua penitência. É este Cristo que se sacrifica em nome dos pecados de Henry.

Deste modo, o presente estudo estabelece ligações teológicas entre os três filmes apresentados. *Os Cavaleiros do Asfalto* explora o pecado original, *Tudo Bons Rapazes* retrata a queda pela tentação, e *A Última Tentação de Cristo* oferece a doutrina de salvação que fundamenta os conceitos anteriores.

BIBLIOGRAFIA

- Baker, A. (Ed.). (2021). *A companion to Martin Scorsese*. John Wiley & Sons.
- Barnett, C. B., & Elliston, C. J. (Eds.). (2019). *Scorsese and religion*. Brill.
- Bazin, A. (2014). *Bazin at work: major essays and reviews from the forties and fifties*. Routledge.
- Burnette-Bletsch, R. (2019). A Última Tentação de Cristo: Scorsese's Jesus among Ordinary Saints. In *Scorsese and Religion* (pp. 151-170). Brill.
- Cardullo, Bert and Bazin, André (2002) "Cinema and Theology: The Case of Heaven Over the Marshes," *Journal of Religion & Film*: Vol. 6: Iss. 2, Article 15. Available at: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol6/iss2/15>
- Casillo, R. (2006). *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. University of Toronto Press.
- Católica, I. (2005). *Catecismo da Igreja Católica. Compêndio*. Gráfica de Coimbra 2.
- Católica, I. (2005). *Compêndio da doutrina social da Igreja*. Principia.
- Christie, I., & Thompson, D. (2003). *Scorsese on Scorsese*. Faber and Faber.
- Conard, M. T. (2007). Os Cavaleiros do Asfalto: Beatitude, Flourishing and Unhappiness. *The Philosophy of Martin Scorsese*, red. Mark T. Conard, 53-71.
- Conard, M. (Ed.). (2007). *The Philosophy of Martin Scorsese*. University Press of Kentucky.
- Concílio Vaticano II. (1966). const. past. *Guadium et Spes*, 22.
- DeBona, G. (2019). No Way Out: Martin Scorsese and the Ecclesial Imagination. In *Scorsese and Religion* (pp. 22-41). Brill.
- Delumeau, J. (1990). *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press.
- Dougan, A. (1997). *Martin Scorsese: The making of his movies*. Orion Books.

- Ebert, R. (2009). *Scorsese by Ebert*. University of Chicago Press.
- Ehrenstein, D. (1992). *The Scorsese picture: the art and life of Martin Scorsese*.
- Epstein, J. (1907). On certain characteristics of photogénie. *Jean Epstein: critical essays and new translations*, 292-296.
- Epstein, J. (1947). To a Second Reality, a Second Reason. *Jean Epstein: critical essays and new translations*, 321-327
- Giles, P. (1992). *American Catholic Arts and Fictions: Culture, Ideology, Aesthetics* (Vol. 58). Cambridge University Press.
- Greeley, A. (2019). *The Catholic Imagination*. University of California Press.
- Kazantzakis, N. (2023). *A Última Tentação*. Portugal: Edições 70
- Kelly, M. P. (2022). *Martin Scorsese: a journey*. Hachette Books.
- Lindlof, T. (2008). *Hollywood under siege: Martin Scorsese, the religious right, and the culture wars*. University Press of Kentucky.
- Marion, J. L. (1995). *God without being: Hors-texte*. University of Chicago Press.
- Martin, A. (2015). *Último dia todos os dias: e outros escritos sobre cinema e filosofia* (p. 78). punctum books.
- Mayward, Joel (2021) "Scorsese and Religion," *Journal of Religion & Film*: Vol. 25: Iss. 1, Article 65.
- McAteer, J. (2019). The Problem of Violence in Scorsese's Films: The Catholic Gangster as Tragic Hero. In *Scorsese and Religion* (pp. 72-90). Brill.
- Mitchell, J. P., & Plate, S. B. (Eds.). (2007). *The religion and film reader* (p. p52). London and New York: Routledge.
- Mules, W. (2013). How film can carry being: film melodrama and Terrence Malick's *The Tree of Life* as a post-religious film. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 4, 133-163.

- Newman, J. H. (1864). *Apologia pro vita sua: being a reply to a pamphlet entitled "What, then, does Dr. Newman mean?"*. Catholic Publication House.
- O'Brien, C. (2018). *Martin Scorsese's divine comedy: movies and religion*. Bloomsbury Academic.
- Palmer, R. B. (2007). Scorsese and the Transcendental. In *The Philosophy of Martin Scorsese*, Lexington: University Press of Kentucky, 231-246.
- Paulo II, J. (1984). Reconciliatio et paenitentia. *Esortazione apostolica postsinodale sulla riconciliazione e la penitenza nella missione della Chiesa oggi*, 2.
- PÚBLICO. Tudo Bons Rapazes. Cinecartaz, <https://cinecartaz.publico.pt/filme/tudo-bons-rapazes-26175> (Acedido a 11 de março de 2024)
- Raymond, M. (2019). The Catholic Scorsese—or How a Seminarian Turned to the Movies. In *Scorsese and Religion* (pp. 9-21). Brill.
- Resin, D. (1991). *Interview with Martin Scorsese*. Playboy, 57.
- Ribera, R. (Ed.). (2017). *Martin Scorsese: Interviews, Revised and Updated*. Univ. Press of Mississippi.
- Scorsese, M., & Wilson, M. H. (1997). *A personal journey with Martin Scorsese through American movies*. New York: Hyperion Press.
- Scorsese, Martin (2021) "Il Maestro: Federico Fellini and the lost magic of cinema", *Harper's Magazine*, <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/> (Acedido a 10 de setembro de 2021).
- Sherlock, Ben (May 16, 2020). "10 Movies Martin Scorsese Almost Directed", *Screen Rant*, <https://screenrant.com/movies-martin-scorsese-almost-directed/> (Acedido a 9 de setembro de 2023).
- Sterritt, D. (2009). Six Books About Scorsese [Review of *Scorsese by Ebert; Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars; Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese; The Philosophy of Martin Scorsese; Martin Scorsese's "Raging Bull"; Martin Scorsese: A Biography*, by R.

Ebert, T. R. Lindlof, R. Casillo, M. T. Conard, K. J. Hayes, & V. LoBrutto]. *Film Quarterly*, 63(2), 73–77. <https://doi.org/10.1525/fq.2009.63.2.73> (Acedido a 2 de setembro de 2021).

Sterritt, D. (2021). Images of religion, ritual, and the sacred in Martin Scorsese's Cinema. *A Companion to Martin Scorsese, Revised*, 91-113.

Valdez, E. A. P. (2013). Silence as the Space for Love: Bergman's Trilogy and the Absence of God. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 4, 81-96.

White, T. J. (2017). *The light of Christ: An introduction to Catholicism*. CUA Press.

FILMOGRAFIA

Scorsese, M. (Realizador). (1990). Tudo Bons Rapazes [Filme]. Warner Bros. Pictures.

Scorsese, M. (Realizador). (1973). Os Cavaleiros do Asfalto [Filme]. Taplin-Perry-Scorsese Productions.

Scorsese, M. (Realizador). (1988). A Última Tentação de Cristo [Filme]. Universal Pictures, Cineplex Odeon Films, Testament Productions.

Scorsese, M. (Realizador). (1969). Quem Bate à Minha Porta [Filme].

Trimod Films

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Charlie dentro de uma igreja, perante velas de oração. <i>Os Cavaleiros do Asfalto</i> (1973)	23
Imagem 2 – O carro de Charlie, Johnny e Theresa, após o tiroteio. <i>Os Cavaleiros do Asfalto</i> (1973)	26
Imagem 3 – Henry rodeado por chamas após explodir vários carros. <i>Tudo Bons Rapazes</i> (1990)	30
Imagem 4 – Charlie no tribunal, a falar diretamente com a audiência. <i>Os Cavaleiros do Asfalto</i> (1990)	32
Imagem 5 – Jesus no deserto, perante o Diabo em forma de chama. <i>A Última Tentação de Cristo</i> (1988).....	39
Imagem 6 – Jesus perante o túmulo de Lázaro. <i>A Última Tentação de Cristo</i> (1988)...	40