

## ADAPTAÇÃO E SEMIOSE: A DIMENSÃO CONTEXTUAL DA TRADUÇÃO NO FILME A PAIXÃO DE CRISTO, DE MEL GIBSON

Bernardo Rodrigues Espíndola<sup>1</sup>

**RESUMO:** Entender a adaptação fílmica de textos literários como uma ação situada num contexto, que interfere tanto no modo como o livro significa quanto no modo como o filme o “reescreve”, é algo fundamental para o estudo das traduções intersemióticas. O objetivo desta comunicação é, a partir da Semiótica de Charles S. Peirce e do conceito de desleitura proposto por Harold Bloom, discutir o modo como as adaptações promovem o diálogo da obra literária com outros textos que com ela integram uma ampla teia semiótica, o que será evidenciado a partir do filme *A paixão de Cristo*, de Mel Gibson, e sua relação com os Evangelhos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação, Bíblia, semiótica, desleitura.

### Introdução

Tão antiga quanto a adaptação fílmica de textos literários, prática muito comum desde o início da história do cinema, a representação da vida e paixão de Jesus de Nazaré na arte é algo que se repete tanto na literatura quanto no cinema. É muito vasta a rede de reescritas, traduções e adaptações da Bíblia, seja em textos religiosos, artísticos, antropológicos, históricos etc. Se limitarmos nosso estudo às artes literária e cinematográfica, já temos um grande e diverso leque de textos que reescrevem a narrativa bíblica, de forma especial o Novo Testamento.

Alvo de críticas e muita polêmica, *A paixão de Cristo*, de Mel Gibson, é uma das mais recentes produções que, com base nos Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, levou para o cinema mais uma versão da vida de Jesus, concentrando-se, porém, no período compreendido entre sua prisão e a crucificação.

*A paixão de Cristo* pretende ser uma representação fiel dos Evangelhos e, como tal, reforça uma interpretação da Bíblia (tanto na adaptação do Novo Testamento quanto nas alusões que faz ao Antigo) convencionada pelo cristianismo. Assim como qualquer adaptação fílmica, *A paixão de Cristo* envolve processos em primeira análise antagônicos, como transposição e criação, leitura e desleitura; mas, ao se observar cada um desses aspectos, deve-se verificar que em qualquer deles há influência contextual, cujos modelos e paradigmas estéticos, lingüísticos e – nesse caso, especialmente – culturais e religiosos interferem no modo como os textos bíblicos são interpretados no filme.

Para evidenciar o modo como *A paixão de Cristo* incorpora elementos próprios de seu contexto cultural, serão analisados alguns trechos em que fica evidente o modo como uma desleitura (BLOOM, 2005) do texto bíblico promovida pelo cristianismo – no que se refere ao Antigo Testamento – e pelo catolicismo – com relação ao Novo – interfere na representação que o filme faz de passagens da Bíblia.

---

<sup>1</sup> **Bernardo Rodrigues ESPÍNDOLA**, mestrando em Estudos Literários.  
(UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Orientador: Prof. Dr. Julio Jeha)  
E-mail: prof.bernardorodrigues@teacher.com.

## 1 Adaptação e semiose

Os estudos sobre a adaptação fílmica seguem caminhos diversos, que ora se concentram sobre questões de forma, ora de linguagem, ora culturais. Entendemos a adaptação, neste estudo, como um signo cinematográfico que tem como objeto um texto literário. Entretanto, seu objeto não é apenas essa obra literária tomada isoladamente, mas como parte de uma rede com a qual tanto ela como a tradução (processo e produto) dialogam.

Partimos aqui de uma orientação semiótica com base na teoria peirceana. Peirce (2003) define o signo como um *representamen*<sup>2</sup>, determinado por um objeto, ao qual se refere, e que determina um interpretante, que se refere ao objeto da mesma forma como o *representamen* o faz. Todo signo representa um objeto e é determinado por ele. Alguns aspectos desse objeto são atualizados no signo, compondo o objeto imediato. A esse objeto acrescido daquilo que o integra mas é exterior ao signo, sem por isso deixar de ter influência sobre ele, chamamos de objeto dinâmico. Da mesma forma, um signo tem em si um interpretante imediato, compreendido como um primeiro efeito provável do signo, sua interpretabilidade, antes de efetivamente ter um intérprete; mas este se difere do interpretante dinâmico, que é o resultado efetivamente gerado no processo de semiose.

Peirce chama de semiose a infinita transformação de um signo em outro. Um interpretante é também signo, do qual é objeto o signo que o determina, acrescido do seu próprio objeto. Este novo signo – o interpretante – gera outros signos, e assim sucessivamente, dando seqüência ao processo semiótico, em que novos signos surgem da ação de signos anteriores.

É importante, aqui, compreender que se tece, na cultura, a partir da ação dos signos, uma ampla teia semiótica, com uma estrutura reticular. Um signo não determina um único interpretante, mas uma rede de interpretantes, que, por sua vez, como signos, agem da mesma forma.

Todo signo insere-se numa rede semiótica. Assim, o objeto dinâmico de um signo é também composto por outros signos que estejam de alguma forma conectados a ele e atualizados no processo interpretativo, historicamente contextualizado. Trata-se de uma estrutura rizomática, que não evidencia um centro, mas pulveriza-se em diversos nódulos.

A partir do momento em que inspira uma adaptação fílmica, um texto passa a ser seu objeto, juntamente como aquilo que era seu objeto. O objeto, então, cresce com a semiose, e, dessa forma, cada signo passa a integrar o objeto dinâmico do signo que determina, bem como seu interpretante, que também é signo etc. O objeto dinâmico de uma adaptação nunca será, portanto, um único texto, mas também a cultura como um todo, que funciona como uma grande rede simbólica.

Lúcia Santaella (1995) aponta como um mesmo signo pode indicar objetos distintos a partir do contexto em que se dá sua atualização:

Que objeto dinâmico a palavra luz indicava há dois séculos atrás e que objeto dinâmico indica hoje, no contexto das teorias físicas contemporâneas? Com a distinção entre objeto dinâmico e imediato, Peirce quis evidenciar que os símbolos se expandem, proliferam, crescendo em complexidade (SANTAELLA, 1995, p. 59)

O objeto dinâmico que um leitor identifica como referência de um texto, portanto, pode mudar de acordo com o contexto da leitura que se faz dele. Mesmo que não haja referência explícita de um texto a outro, se, no momento da leitura, o leitor estabelece alguma relação da obra com outros textos, ela passa a atuar como uma representação – mesmo que icônica – deles.

---

<sup>2</sup> Peirce posteriormente rejeita o conceito de *representamen* numa carta a Lady Welby (PEIRCE, 2003). Entretanto, utilizamos essa definição de signo inicialmente apresentada por Peirce e também utilizada por Johansen (2001) e Santaella (1995), que acredita que, com a distinção entre signo e *representamen*, Peirce pretendia garantir que a relação signica não ficasse confinada à necessidade de um interpretante mental.

O contexto interfere de forma efetiva na conexão que se faz entre o signo e seu objeto no momento da leitura. Conforme argumenta Robert Stam (2005), a obra que se adapta para o cinema cria uma ampla rede de informações que podem ser amplificadas, ignoradas ou transformadas no filme. A adaptação fílmica parte, então, não de uma obra única, mas de um texto como parte de uma estrutura de textos com os quais tanto o livro como o filme dialogam.

Compreender o modo como se configura essa rede é fundamental para se entender que a configuração do objeto pode ocorrer com alusão a um signo que tenha se incorporado a essa teia de signos posteriormente. Vem daí a possibilidade de se reconhecer como objeto de um signo algo temporalmente posterior a ele, como ocorre na relação entre Antigo e Novo Testamentos.

Sendo antes de tudo uma leitura, a adaptação fílmica pode incorporar ao texto que adapta parte de sua fortuna crítica, interpretações historicamente privilegiadas, outras obras do mesmo autor ou que tratam de tema semelhante etc.

No caso de *A paixão de Cristo*, é evidente o filme traduz os Evangelhos a partir de determinada orientação teológica, o que será mais detalhadamente observado adiante.

## **2 A paixão de Cristo: entre o filme e os Evangelhos**

A narrativa bíblica é repleta de saltos, elipses e lacunas textuais que demandam inevitavelmente uma intervenção daquele que traduz os Evangelhos para o cinema. Há muito já se superou a noção de que uma adaptação deve ser fiel ao texto “de origem”, e *A Paixão de Cristo* não é uma exceção.

Por mais que se defenda o filme como uma representação fiel dos Evangelhos, trata-se de uma versão possível, diante do variado leque de leituras que a Bíblia permite. A polissemia do Novo Testamento é algo que fica evidente nas diversas interpretações que fundamentam catolicismo, espiritismo, protestantismo etc. O que se vê no filme de Mel Gibson, se não se caracteriza como uma desleitura, apresenta-se como uma interpretação carregada de convenções ditadas pelo catolicismo.

Um exemplo disso está na posição de destaque que Maria, mãe de Jesus, assume na narrativa de Gibson. A figura da mãe zelosa e compadecida é destacada na representação da personagem no filme. Sua primeira aparição ocorre logo que Jesus é capturado em Getsêmani: Maria é então apresentada tendo um pressentimento de que algo estranho estava ocorrendo naquela noite. A partir de então, Maria, Maria Madalena e o apóstolo João acompanham cada passo da tortura de Jesus, desde o primeiro julgamento, diante do Sinédrio, até o momento em que é tirado da cruz. Dois *flashbacks* ressaltam a ligação de Maria com o filho: o primeiro, quando Jesus está sendo interrogado pelos fariseus, mostra o diálogo entre Maria e o filho em casa, quando este trabalhava como carpinteiro na construção de uma mesa *avant-garde*, e demonstra um carinho especial pela mãe; o segundo *flashback* ocorre numa das quedas de Jesus enquanto carrega a cruz, aludindo a outra cena fictícia de Maria acudindo o filho, ainda criança, depois de um tropeço. Nenhuma dessas passagens tem fundamento nos Evangelhos, assim como outras cenas como o enxugamento do sangue de Jesus após o violento açoite a que é submetido ou o momento em que ela percebe intuitivamente a presença do filho em um calabouço localizado abaixo do pátio em que se encontrava.

Várias cenas do filme não correspondem às passagens narradas nos Evangelhos. Nenhum dos Evangelhos, por exemplo, oferece detalhes sobre a tortura a que Jesus foi submetido ou os requintes de sadismo que caracterizaram seu açoitamento. Todavia, o filme de Mel Gibson dedica grande espaço da narrativa para mostrar algo omitido ou não retratado nos Evangelhos. Conforme explicita Jorge J. E. Gracia (2004, p. 178), “as passagens pertinentes encontradas nas Escrituras apenas apontam para o fato de que Jesus foi açoitado e maltratado. [...] Mas o filme apresenta em detalhes esses abusos”. Detalhes como esses foram ora criações do roteiro a partir da leitura dos Evangelhos, ora alusões a outros relatos “extra-oficiais” acerca dessas passagens bíblicas.

A cena final do filme também é significativa, retratando Maria com o filho morto no colo. A personagem, entretanto, olha diretamente para a câmera, o que leva ao espectador a sensação de que esse olhar ao mesmo tempo condenatório e compassivo dirige-se a ele.

Outros aspectos da adaptação evidenciam claramente o modo como se privilegia determinada leitura dos Evangelhos. Quando Pilatos pede que o povo escolha entre Jesus e Barrabás, contrapõe-se à figura sobre-humana de Jesus um Barrabás grosseiro, extremamente violento e até enlouquecido. A conjugação das duas imagens dá um tom ainda mais absurdo à negação de Jesus pelo povo, que pede sua crucificação. Sendo apresentado no Evangelho de Marcos como um amotinador que, num motim, havia assassinado uma pessoa (Mc 15:7), a figura de Barrabás no filme é caricatural, representação exagerada de um bandido boçal.

As críticas de que o filme recebeu pelas marcas de anti-semitismo, por outro lado, não são infundadas. Em *A paixão de Cristo* há um veredicto claro de que foram os judeus que levaram Jesus à morte. Trata-se de algo até incoerente, já que Jesus deveria passar por esse sofrimento para redimir a humanidade do pecado, conforme o Catolicismo. Mel Gibson traz da narrativa de Emmerick, ainda, o relato de um espancamento sofrido por Jesus pelos soldados judeus que o levaram até o Sinédrio, onde apenas dois membros questionam os procedimentos utilizados para a prisão e julgamento de Jesus. Também se contrapõe à figura conflituosa e até compadecida de Pilatos, um Caifás convicto e decidido a condenar Jesus à morte. Os Evangelhos também não falam de pessoas assistindo ao açoitamento de Jesus pelos romanos, enquanto o filme mostra uma multidão que sadicamente se deleita com seu sofrimento desde o açoitamento até sua crucificação. Depois da morte de Jesus, se há a “conversão” de um centurião, os fariseus aparecem transtornados diante da destruição do templo.

Entretanto, Harold Bloom (2005, p.99) afirma que o próprio Evangelho de João tem traços de anti-semitismo: “A flagrante maldade do Evangelho de João para com os fariseus traduz, no extremo, uma angústia diante da autoridade espiritual farisaica, e talvez seja acirrada pelas nuances gnósticas presentes em João”. Tendo sido escrito no fim do primeiro século, o Evangelho de João já traz um Jesus teologicamente interpretado, em oposição ao Judaísmo. Ali, Jesus já não é mais judeu (BLOOM, 2005).

Há ainda, no filme, a articulação dos Evangelhos com outros relatos sobre Jesus Cristo. Um dos principais textos que se colocam entre o filme e os Evangelhos é fruto dos relatos de Anna Katharina Emmerick (2004), freira agostiniana que viveu na Alemanha no fim do século XVIII e começo do XIX, que descreve cenas da paixão a partir de visões e sonhos. Seus relatos foram transcritos pelo poeta Clemens Brentano, publicadas no Brasil com o título de *A dolorosa paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*.

Os detalhes do açoitamento retratado no filme de Mel Gibson não foram transpostos do Novo Testamento, nem brotaram da imaginação criativa do roteirista ou do diretor. A lacuna do texto bíblico foi, nesse caso, preenchida pelos relatos de Emmerick, datados de mais de 1.700 anos depois dos Evangelhos. Da mesma forma, o dilema de Pilatos e a posição de sua esposa Claudia, bem como os passos dados por Maria enquanto acompanhava a via crucis estão registrados no texto da freira alemã.

Apesar de não haver no filme nenhuma menção aos relatos de Emmerick, sua influência na adaptação de Mel Gibson é evidente.

### **3 A Paixão de Cristo e a desleitura da Bíblia Hebraica**

Se o Novo Testamento, como aponta Northrop Frye (2004, p. 108), “reivindica ser a chave para o Antigo, ou a explicação do que este queria dizer”, *A paixão de Cristo* reforça essa leitura da Bíblia hebraica “avalizada” pela Igreja, revelando o Novo Testamento ocultado no Antigo.

Harold Bloom começou a desenvolver o conceito de “desleitura” a partir de 1973, com o livro *A angústia da influência*, que tem seqüência em *Um mapa da desleitura* (1975). Nessas obras,

o autor estuda o modo como escritores se apropriam de obras de seus precursores para outros fins. Essa apropriação, porém, muitas vezes promove determinada interpretação do texto que se apropria, que passa a ter, a partir de então, uma leitura privilegiada.

Dessa forma, “obras posteriores realizam a desleitura de obras anteriores; quando a desleitura é forte a ponto de ser eloquente, coerente e convincente para muitos leitores, então ela perdura e, por vezes, prevalece” (BLOOM, 2005, p. 65). A partir do surgimento de uma obra com esse poder de convencimento, o texto prévio, transformado por ela, passa a carregar consigo a interpretação promovida pela sua desleitura.

Em sua recente obra *Jesus e Javé*, Bloom (2005) evidencia como esse procedimento ocorre no Novo Testamento, que faz uma desleitura da Bíblia Hebraica: “O procedimento central do Novo Testamento é a conversão da Bíblia Hebraica em Antigo Testamento, a fim de anular qualquer enigma de retardo que pudesse ser imputado à Nova Aliança quando comparada à *Antiga*” (BLOOM: 2005, p. 62). Isso se afirma culturalmente a partir da difusão da “Nova Aliança”, apresentando-se como objeto do Antigo Testamento, que passa a ter no Novo Testamento o seu fundamento

Bloom (2005) conclui que “o Novo Testamento destina-se a operar como um prisma através do qual o texto precursor deve ser lido, revisto e interpretado [...] Seja como for que julgarmos o Novo Testamento, como literatura ou espiritualidade, trata-se, historicamente, da reescrita mais bem-sucedida de todos os tempos” (p. 63).

Esse é um exemplo claro de como o objeto cresce com a semiose, chegando a tal ponto que talvez fosse mais adequado pensar que há uma transformação inerente ao próprio signo, que incorpora virtualmente certos interpretantes, os quais passam a operar como prisma para sua leitura. A desleitura acontece a partir da ação desses interpretantes, que dão origem a hábitos de leitura. Se o Novo Testamento reinterpreta a Bíblia hebraica, isso acontece porque passa a reconhecer como objeto daquele texto algo que antes não era por ele aludido. Mais do que isso, o Novo Testamento coloca-se como objeto do Antigo, na medida em que apresenta Jesus Cristo como o fundamento daquilo que previam os profetas.

A partir do momento em que o Novo Testamento passa a funcionar como guia para a leitura da Bíblia hebraica, reescritas posteriores tanto do Antigo quanto do Novo Testamento muitas vezes reafirmam essa desleitura e reforçam a interpretação cristã do texto bíblico.

Em *A paixão de Cristo*, esse processo está presente em diversos trechos da narrativa. A influência é tal que se promove não apenas a desleitura do Antigo Testamento, mas, de certa forma, a do próprio Novo Testamento. Se é privilegiada, no filme, uma interpretação cristã da Bíblia hebraica, é também privilegiado um olhar católico sobre o Novo.

Diversas passagens do filme de Mel Gibson ilustram o modo como o Cristianismo incorpora elementos da Bíblia hebraica no Novo Testamento.

*A paixão de Cristo*<sup>3</sup> começa com uma citação de Isaías como epígrafe: “Ele foi ferido por nossas transgressões, esmagado por nossos pecados. Pelas suas feridas, fomos curados” (Is 53). Já se trata de uma desleitura na medida em que apresenta Jesus como o “Cristo”, concretizando a profecia. A alusão ao versículo 5 de Isaías opera como uma metonímia, que traz todo o capítulo 53, que discorre sobre o sofrimento de alguém que sofre um sacrifício expiatório, sendo desprezado e humilhado pelos homens.

A interpretação dessa passagem da Bíblia hebraica como uma antecipação de Jesus Cristo, difundida pelo Cristianismo, fundamenta-se ainda no Evangelho de João, em que João Batista apresenta Jesus como o “Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (Jo 1: 29).

O sentido que o Cristianismo confere à profecia de Isaías difere-se da leitura judaica. Essa mudança é fruto da semiose, da ação dos signos ao longo da história.

---

<sup>3</sup> Em inglês, *The passion of the Christ*. O próprio título já apresenta o personagem teologicamente interpretado. Não se trata do sofrimento de Jesus de Nazaré, mas do – em inglês se destaca sua unicidade com o artigo *the* – Cristo, reconhecido aqui o messias de que falava o Antigo Testamento.

Já a primeira cena do filme também estabelece um intenso diálogo com o Antigo Testamento, mostrando os momentos de angústia de Jesus no Getsêmani. Angustiado e sozinho, Jesus ora, num ambiente sombrio, iluminado apenas pela luz da Lua. As referências ao livro de Gênesis são evidentes: enquanto Jesus vive seu maior conflito, Satanás, representado por uma figura andrógena, surge e inicia seu discurso visando a tentar Jesus. Um segundo jardim, um segundo Adão, uma segunda serpente: repete-se aqui a tentação de Gênesis (3: 1-7). As palavras do Diabo, que afirma ser aquele um fardo muito pesado para um homem, intercalam-se com as orações de Jesus: “Meu Pai, se é possível, que passe de mim este cálice [...] mas que seja feita a tua vontade” (Mt 26: 39-42<sup>4</sup>). Em seguida, da túnica de Satanás surge uma serpente, que rasteja até Jesus. Este, por sua vez, pisa violentamente sobre sua cabeça, numa postura triunfante. Mais uma vez, retoma-se a narrativa de Gênesis, na maldição lançada por Deus à serpente como punição pela incitação ao pecado original: “Ela [a linhagem da mulher] te ferirá a cabeça” (Gn, 3:15).

Na análise que Northop Frye (2004) faz sobre a relação tipológica que se estabelece entre o Novo Testamento e o Antigo, são destacadas determinadas passagens do Novo Testamento que funcionam como antitipo “uma forma realizada, de algo prefigurado no Antigo” (FRYE, 2004, p. 109). Nesse processo, ao mesmo tempo em que o Novo Testamento procura se fundamentar no Antigo, ele coloca-se como fundamento do anterior, num jogo de espelhos em que um reflete o outro.

Entre as passagens que Frye cita como tipo estão o Salmo 22, Zacarias, 11: 12-13 e Oséias, 6:2. Seus antitipos são respectivamente: A prece de Jesus na Cruz (“Pai, por que me abandonaste?” é uma alusão ao primeiro verso do Salmo 22: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste...?”); as trinta moedas de prata entregues a Judas e a ressurreição de Cristo no terceiro dia. Todas essas passagens do Novo Testamento aparecem no filme de Mel Gibson, revalidando a desleitura da Bíblia hebraica realizada pelo cristianismo.

## **Conclusão**

A partir da análise do modo como filme e livro interagem dentro do contexto em que se dá a adaptação, podemos observar como *A paixão de Cristo* absorve elementos próprios do contexto em que se dá a tradução, indo além do que está retratado no texto bíblico, transformando-o, ampliando-o ou seguindo determinada orientação interpretativa.

Por outro lado, o próprio filme passa a agir como um novo nódulo na teia semiótica que surge a partir da ação da Bíblia na cultura. Por estarem todos conectados pela indicação de um objeto dinâmico comum – no caso em tela, a vida de Jesus de Nazaré –, a interpretação de qualquer dos textos que a ele se referem pode ser influenciada pela ação do outro. Rompem-se os limites temporais ou padrões cronológicos de análise e passa-se a verificar que cada versão – seja literária, histórica ou religiosa – da vida de Jesus, passa a interferir na própria leitura do texto bíblico, que se transforma com suas adaptações. As imagens de um filme podem, assim, moldar o interpretante dos próprios Evangelhos, pois podem interferir no modo como se infere o objeto do texto original.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2004.

BLOOM, Harold. **Jesus e Javé: os nomes divinos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

---

<sup>4</sup> Mc 14: 35-36; Lc 22: 41-44

EMMERICK, Anna Katharina. **A dolorosa paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Axcel Books, 2004.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004.

GRACIA, Jorge J. E. (Ed.) **A Paixão de Cristo: Mel Gibson e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Ática, 1995.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

## **REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA**

GIBSON, Mel (Dir.). *A paixão de Cristo*. Icon, 2004.