



Héliton Marconi Dantas de Medeiros

**A representação do capelão militar nos
filmes de guerra: O Resgate do Soldado Ryan,
Pearl Harbor, Paisà e A Grande Guerra**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Agosto de 2021



Héliton Marconi Dantas de Medeiros

**A representação do capelão militar nos filmes
de guerra: O Resgate do Soldado Ryan, Pearl
Harbor, Paisà e A Grande Guerra**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção
de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo

Prof^a. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Abimar Oliveira de Moraes

Departamento de Teologia – PUC-Rio

Prof^a. Gisela Grangeiro da Silva Castro

Departamento de Comunicação e Práticas de
Consumo-ESPM

Prof^a. Josenildo Soares Bezerra

Departamento de Comunicação – UFRN

Rio de Janeiro, 23 de agosto de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Héliton Marconi Dantas de Medeiros

Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia João Paulo II do Rio de Janeiro (1996) e Teologia pela Pontifícia Università Regina Apostolorum de Roma (2000). Mestre em Ciências da Comunicação Social pela Pontifícia Università Salesiana de Roma (2001). Especializado em Gestão da Comunicação pela PUC-MG (2008). É Oficial Capelão da Marinha do Brasil. Atua como pesquisador na área do campo religioso e sua relação com o espaço midiático.

Ficha Catalográfica

Medeiros, Héliton Marconi Dantas de

A representação do capelão militar nos filmes de guerra : O Resgate do Soldado Ryan, Pearl Harbor, Paisà e A Grande Guerra / Héliton Marconi Dantas de Medeiros ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2021.

312 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2021.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Capelão militar. 3. cinema bélico. 4. Guerra justa. 5. Diálogo inter-religioso. 6. Campo religioso. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para o Prof. Miguel Serpa Pereira, em saudosas memórias. Pelo seu frutuoso legado.

Para a Escola Estadual Manoel Norberto, minha primeira escola, localizada no Povoado Santo Antônio (Cobra), município da cidade de Parelhas (RN), por ter plantado em mim as primeiras sementes da educação.

Agradecimentos

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

Ao término de mais uma etapa importante da minha vida, eu louvo e agradeço ao bom Deus pela vida, pela saúde, pela vocação sacerdotal e por ter me capacitado com dons que me conduziram à realização deste trabalho de pesquisa. Sou grato também a poderosa intercessão de Nossa Senhora, a Virgem da Revelação.

De coração, eu expresso o mais profundo agradecimento a todos que me apoiaram e me incentivaram durante todo esse percurso acadêmico:

Ao CNPq e à PUC-Rio por ter proporcionado os recursos e os meios necessários para que esta pesquisa se tornasse uma realidade, contribuindo com mais um tijolinho na construção do conhecimento e do desenvolvimento acadêmico.

À Professora Doutora Vera Lucia Follain de Figueiredo, agradeço pelo apoio incondicional, disponibilidade e orientação prestada, pelo conhecimento transmitido e pela compreensão que sempre manifestou durante todo o curso.

Minha eterna gratidão a todos os professores do curso, que comigo compartilharam do seu vasto conhecimento, e à equipe da Secretária da Comunicação, de modo particular, Marise Lira, pelo seu apoio, carinho e pelos laços de amizade que nos conectam: ao Estado do Rio Grande do Norte e à Marinha do Brasil.

Aos membros da banca examinadora pela presença e pelas críticas e preciosas sugestões.

Ao Padre Edoardo Dario Viganò pelo incentivo e pelo precioso material bibliográfico.

À Marinha do Brasil, à Família Naval e aos Capelães Navais, na pessoa do Capelão-Chefe Frei Odécio pelo apoio e amizade.

À minha família por todo apoio, compreensão e incentivo.

À minha Diocese de Caicó (RN), à Arquidiocese Militar do Brasil e à Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Enfim, agradeço aos colegas do curso de comunicação, em especial, a Dra. Melissa Cabral por todo incentivo, pelas trocas de ideias e amizade, e a todos os amigos e amigas que me incentivaram ao longo desses anos.

Resumo

Medeiros, Héilton Marconi Dantas de; Figueiredo, Vera Lucia Follain de. **A representação do capelão militar nos filmes de guerra: O Resgate do Soldado Ryan, Pearl Harbor, Paisà e A Grande Guerra**. Rio de Janeiro, 2021. 312 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem por objetivo elaborar uma análise inédita sobre a representação do capelão militar, enquanto personagem, nos filmes de guerra hollywoodianos “O Resgate do Soldado Ryan e *Pearl Harbor*” e no filme autoral “A Grande Guerra e *Paisà*”. Para isto, observou-se o percurso histórico do cinema, o seu uso como uma linguagem de comunicação e propaganda, as suas referências teóricas, que corroboram com a construção do personagem no campo religioso e social. A pesquisa é de natureza qualitativa, seguindo procedimento metodológico de revisão bibliográfica de livros, artigos de revistas científicas e *sites* da *internet*, os quais relatam fatos, histórias e trabalhos acadêmicos voltados ao objeto do estudo. De forma surpreendente, embora o capelão desenvolva um notável trabalho no campo sociorreligioso, há um déficit de conhecimento sobre a missão e as atividades desenvolvidas por ele junto às instituições militares e religiosas. Deste modo, este estudo proporciona certa visibilidade e notoriedade ao capelão militar, tendo como referência uma leitura crítica de filmes bélicos. A pesquisa, realizada no campo da comunicação cinematográfica, de modo particular, nas narrativas fílmicas, tem por objetivo extrair, agregar e justificar – de forma direta – os principais temas que estão presentes nas imagens, nos textos e nos sons das cenas, cujo personagem do capelão militar se enquadra, e - de forma indireta -, por meio dos elementos que fazem referência à sua missão institucional, agregada ao campo religioso no qual o capelão está imerso como oficial do culto. A pesquisa enumera, sobretudo, a partir da análise de conteúdo, as virtudes, as qualidades, os defeitos, os vícios, os estereótipos e os clichês, bem como as expressões gestuais e verbais que caracterizam e alimentam o imaginário da construção desse personagem no mundo cinematográfico. Assim sendo, os elementos presentes nas representações dos capelães militares evidenciam sobremaneira o poder simbólico que o personagem exerce, tanto no campo religioso quanto no campo militar, social e político.

Palavras-chave

Capelão militar; cinema bélico; guerra justa; diálogo inter-religioso; campo religioso.

Abstract

Medeiros, Héilton Marconi Dantas de; Figueiredo, Vera Lucia Follain de. (Advisor). **The representation of the military chaplain in war films: Saving Private Ryan, Pearl Harbor, Paisan and The Great War.** Rio de Janeiro, 2021. 312 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to elaborate an unprecedented analysis on the representation of the military chaplain, as a character, in Hollywood war films “Saving Private Ryan” and “Pearl Harbor” and in the authorial films “The Great War” and “Paisan”. For this, it was observed the historical trajectory of cinema, its use as a communication and propaganda language, its theoretical references, which corroborate the construction of the character in the religious and social field. The research is qualitative in nature, following a methodological procedure of bibliographic review of books, articles from scientific journals and internet sites, which report facts, stories and academic works aimed at the object of study. Surprisingly, although the chaplain develops a remarkable work in the socio-religious field, there is a lack of knowledge about the mission and the activities carried out by him with military and religious institutions. Thus, this study provides a certain visibility and notoriety to the military chaplain, having as reference a critical reading of war films. The research, carried out in the field of cinematographic communication, in particular, in film narratives, aims to extract, aggregate and justify - directly - the main themes that are present in the images, texts and sounds of the scenes, whose character the military chaplain fits, and - indirectly -, through the elements that refer to his institutional mission, added to the religious field in which the chaplain is immersed as an official of the cult. The research lists, above all, based on content analysis, the virtues, qualities, defects, vices, stereotypes and clichés, as well as the gestural and verbal expressions that characterize and feed the imagination of the construction of this character in the cinematographic world. Therefore, the elements present in the representations of the military chaplains greatly evidence the symbolic power that the character exerts, both in the religious field and in the military, social and political field.

Keywords

Military chaplain; war cinema; just war; interreligious dialogue; religious field.

Sumário

1. Introdução	17
2. O Capelão Militar: identidade e missão	23
2.1. A origem e a missão do capelão militar	25
2.2. Movimento ecumênico.....	39
2.3. Diálogo Inter-religioso.....	51
3. A Guerra e suas narrativas cinematográficas.....	56
3.1. A Guerra e o papel da Religião	56
3.1.1. A construção do conceito de Guerra Justa.....	60
3.1.2. As premissas da Guerra Justa	71
3.2.1. O cinema de guerra e a construção do medo	79
3.2.2. O espetáculo das narrativas bélicas.....	83
3.3. As guerras e a instrumentalização do cinema.....	92
3.3.1. Alemanha (nazismo) e Itália (fascismo): O cinema como veículo de propaganda	94
3.3.2. Estados Unidos da América: <i>American way of life</i>	98
3.3.3. Estado do Vaticano: o cinema como instrumento para difusão da fé e do poderio papal	105
4. O fenômeno religioso nas narrativas cinematográficas	117
4.1. A presença do campo religioso no cinema	117
4.2. A Igreja Católica e os Meios de comunicação: novas perspectivas e novos olhares	130
4.2.1. As novas perspectivas da Igreja Católica sobre o cinema	139
4.2.1.1. Maria Luiza Bionda.....	139
4.2.1.2. Elena Mosconi	144
4.2.1.3. Guido Michelone	146
5. As Teorias da Identidade, das Representações Sociais, dos Estereótipos, Clichês e do Imaginário	154
5.1. A criação da identidade do personagem	154
5.2. Representações Sociais.....	162
5.3. Estereótipos e Clichês.....	169
5.4. Imaginário.....	180
6. Análise dos filmes: O Resgate do Soldado Ryan, Pearl Harbor, Paisà e A Grande Guerra	190
6.1. O personagem “capelão militar”	194
6.2. Filmes analisados.....	194
6.2.1. Estilo hollywoodiano	195
6.2.1.1. O Resgate do Soldado Ryan (1998) - Steven Spielberg	197
6.2.1.1.1. Ponto de vista e dinâmica das cenas secundárias do filme.....	198
6.2.1.1.2. Análise das cenas do capelão militar	205
6.2.1.1.3. Conclusões.....	212
6.2.1.2. Pearl Harbor (2001) - Michael Bay	212
6.2.1.2.1. Ponto de vista e a dinâmica das cenas secundárias do filme.....	213

6.2.1.2.2. Análise das cenas do personagem “capelão militar”	217
6.2.1.2.3. Conclusões.....	222
6.2.2. Estilo autoral.....	223
6.2.2.1. <i>Paisà</i> (1946) – Roberto Rossellini	226
6.2.2.1.1. Ponto de vista e a dinâmica das cenas secundárias do filme.....	231
6.2.2.1.2. Análise das cenas do personagem “capelão militar”	234
6.2.2.1.3. Conclusões.....	247
6.2.2.2. <i>A Grande Guerra</i> (1959) – Mario Monicelli	248
6.2.2.2.1. Ponto de vista e a dinâmica das cenas secundárias do filme.....	252
6.2.2.2.2. Análise das cenas do personagem “capelão militar”	255
6.2.2.2.3. Conclusões.....	272
7. Considerações finais	274
8. Referências bibliográficas	287
9. Filmografias.....	312

Lista de figuras

Figura 1 - Bandeira dos EUA.....	198
Figura 2 - Sr. Ryan e família.....	198
Figura 3 - Sr. Ryan é consolado por sua família	198
Figura 4 - O soldado faz o sinal da cruz.	199
Figura 5 - O soldado beija o crucifixo	199
Figura 6 - O soldado beija o crucifixo pela segunda vez	199
Figura 7 - O soldado recita um texto bíblico antes de atirar	199
Figura 8 - O soldado reza o terço.....	200
Figura 9 - O soldado recita um trecho do salmo em meio ao fogo cruzado.....	200
Figura 10 - Soldados mortos na praia	200
Figura 11 – Corpo do soldado Ryan S.	200
Figura 12 – Um carro se aproxima da casa da família Ryan.....	202
Figura 13 - Flâmula com o desenho de quatro estrelas	202
Figura 14 - O olhar temeroso da sra. Ryan	202
Figura 15 - Porta-retratos da família Ryan	202
Figura 16 - Aviões P 51	203
Figura 17 – Últimas palavras do capitão Miller ao soldado J. Ryan	203
Figura 18 - Soldado James Ryan	203
Figura 19 – Sr. Ryan diante da lapide do Capitão Miller	205
Figura 20 - Sr. Ryan e Sra. Ryan	205
Figura 21 - Sr. Ryan	205
Figura 22 - Morrer pela pátria.....	205
Figura 23 - O capelão militar debruçado sobre o soldado ferido	206
Figura 24 – Chegada do oficial e o do capelão militar à casa da família Ryan	208
Figura 25 - A sra Ryan não se sustenta em pé	208
Figura 26 - O capelão militar segura a mão da sra. Ryan	208
Figura 27 - O Chefe do Estado Maior das Forças Armadas dos EUA....	210
Figura 28 - O encontro do oficial piloto com sua ex-namorada Evelyn ..	213
Figura 29 - O copiloto faz o sinal da cruz	214
Figura 30 - O Presidente Roosevelt e o General do Exército.....	215

Figura 31 - Danny morre nos braços de Rafe.	216
Figura 32 - Os pilotos carregam o caixão de Danny	216
Figura 33 - Corneteiro	217
Figura 34 - Velório coletivo dos militares americanos mortos	217
Figura 35 - Oração do capelão militar	218
Figura 36 - Honras fúnebres.....	218
Figura 37 - Famílias enlutadas	218
Figura 38 –Momento de oração do capelão militar	219
Figura 39 - Militar chora a morte da esposa, militar da Marinha, morta na guerra	220
Figura 40 – Cabo da marinha em continência.....	220
Figura 41 - Mosteiro Franciscano.....	231
Figura 42 - Frade Franciscano toca o sino.	231
Figura 43 - Frades agradecem a Deus pelo fim da guerra.	231
Figura 44 – Frade cozinheiro e o Frei superior.....	233
Figura 45 - Uma família doa alimentos aos frades.	233
Figura 46 - Capelães militares são conduzidos pelas crianças até o convento.....	234
Figura 47 - Os capelães militares são acolhidos pelos frades franciscanos	234
Figura 48 - O capelão católico oferece cigarro aos frades	234
Figura 49 - O capelão evangélico oferece chocolate aos frades.....	235
Figura 50 - O frade superior oferece aos capelães militares o licor de boas-vindas	235
Figura 51 - Capelão evangélico tira os enlatados da mochila	238
Figura 52 - O capelão católico entrega ao frade alimentos enlatados....	238
Figura 53 - O capelão judeu, em oração	238
Figura 54 - Os capelães militares e o frade franciscano	239
Figura 55 - O frade ajoelhado e o capelão católico rezam a Ave Maria	239
Figura 56 - Os frades são informados dos capelães evangélico e judeu.....	240
Figura 57 - O capelão católico é questionado pelos frades.....	240
Figura 58 - Oração do angelus na capela do convento.....	240

Figura 59 - O frade superior e os capelães militares entrando no refeitório	243
Figura 60 - os capelães católico e evangélico rezam com os frades	243
Figura 61 - Todos reunidos no refeitório	244
Figura 62 - O capelão católico demonstra desconforto diante jejum dos frades.....	244
Figura 63 - O capelão católico agradece acolhida e redescobre a espiritualidade	244
Figura 64 - Momento da refeição	252
Figura 65 - Soldado conserta o uniforme	252
Figura 66 - O Soldado crítica a guerra.	253
Figura 67 - Diálogo entre o coronel e o soldado.....	254
Figura 68 - O tenente lê a carta a pedido do soldado Giacomazzi	254
Figura 69 - Soldados pedem informação	255
Figura 70 - Os soldados e o capelão.....	255
Figura 71 - O capelão orienta os soldados.....	256
Figura 72 - Os soldados agradecem ao capelão pela orientação	256
Figura 73 - O capelão acompanha no olhar os soldados	256
Figura 74 - O soldado pede ao capelão o óleo santo	258
Figura 75 - O soldado com o cantil do capelão	258
Figura 76 - O soldado agradece ao capelão pela bebida.....	259
Figura 77 - o capelão impulsiona o soldado para a missão	259
Figura 78 - O capelão mostra a necessidade de se ter pão	260
Figura 79 - Resposta do soldado ao capelão.....	261
Figura 80 - O soldado questiona: Quem tem pão para oferecer?	261
Figura 81 - O soldado retira um pedaço de pão da mochila de seu companheiro.....	261
Figura 82 - Soldado indignado	262
Figura 83 - O mensageiro é alvejado pelos inimigos.....	264
Figura 84 - O médico e o capelão cobrem o corpo sem vida do mensageiro.....	264
Figura 85 - O capelão faz a oração das exéquias ao lado do corpo do soldado falecido.....	264
Figura 86 - O capelão reza junto ao corpo do tenente	266
Figura 87 - O capelão tem que atender os vários feridos.....	266

Figura 88 - O capelão católico mostra o pequeno depósito do soldado Bordin.....	267
Figura 89 - Diante de tantas mortes e feridos, o sargento se interroga!.	267
Figura 90 - O capelão responde ao questionamento do sargento.....	267
Figura 91 - A cidade se prepara para acolher seus soldados	269
Figura 92- As crianças abrem caminho para os soldados.....	270
Figura 93 - O capelão com um olhar fixo no horizonte e triste	270
Figura 94 - A euforia das pessoas da cidade se transforma em lágrimas.....	270
Figura 95 - A passagem dos soldados pela cidade.....	270

*A missão do capelão militar é ser sinal da presença amorosa de Deus,
como porta voz da esperança, em meio ao seu redil.*

Pe. Héilton Marconi

1. Introdução

A escolha do nosso tema de pesquisa surgiu na Escola Naval, no ano de 2015, a partir de um questionamento, feito por um dos aspirantes/alunos, sobre a presença e a importância do capelão na vida dos militares em tempo de paz ou de guerra. Em seguida, essa ideia ganhou robustez numa conversa com um oficial e professor da disciplina de Metodologia Científica, do Curso de Graduação em Ciências Navais, da referida Escola, somando também a minha motivação própria, como admirador das técnicas de produção e da linguagem cinematográfica. Ressalta-se que, resguardando o rigor acadêmico, a análise desta pesquisa tem um olhar de dentro, tendo em vista, que sou capelão naval. Contudo, o nosso interesse pela temática se fortalece pela relevância e pelo conhecimento que esse estudo poderá contribuir com o acervo histórico-cultural dos Ordinariados militares¹, presentes em vários países, e despertar na formação dos novos capelães militares a importância da construção social do ecumenismo e diálogo inter-religioso, assim como a relação entre Igreja e Estado.

Para analisar o modo como é construída a representação do capelão militar nos filmes de guerra, será levado em consideração a missão e o papel do capelão como religioso e militar responsável pela assistência religiosa nas Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica) e Auxiliares (Polícia Militar e Bombeiros). No Brasil, especificamente, tal função é exercida por padres ou pastores, oriundos de concursos públicos e autorizados por suas dioceses ou federações, que são formados e instituídos para assessorar as autoridades militares, em assuntos religiosos, prestando serviços espirituais e sociais aos militares, servidores civis e seus dependentes, nas diversas Organizações militares do país.

É notório que, embora o capelão possua uma relevância sociorreligiosa, tanto no âmbito militar quanto civil, de forma geral, pouco se sabe sobre o seu papel

¹De acordo com a norma I & 1 da Constituição Apóstolica *Spirituali Militum Curae*, documento do Vaticano que regulamenta a assistência espiritual dos militares, publicada em 1986 pelo Papa João Paulo II, “os Ordinariados militares, que podem também chamar-se castrenses e que são juridicamente assimilados às dioceses, são circunscrições eclesiais especiais, regidas por estatutos próprios emanados pela Sé Apostólica”, e que tem a missão de pastorear espiritual e religiosamente os militares, os servidores civis e funcionários das Organizações Militares, e seus respectivos dependentes.

social e militar, visto que a sociedade, ao focar em demasia a questão Estado laico², deixa à margem ou até desconhece a existência e a função do capelão dentro do contexto militar, assim como o seu impacto na sociedade. Desta forma, o estudo tem o intuito de agregar e justificar, a partir dos valores, dos princípios e dos atributos do capelão militar, a sua real importância na estratégia não só religiosa, mas também social, política e cultural.

Baseado nesse contexto, o referido estudo será desenvolvido e, ao final, tornar-se-á um subsídio, que auxiliará nas atividades da capelania e no processo de formação dos novos capelães militares, assim como contribuirá com o acervo sobre a temática da assistência religiosa junto às Forças Armadas em nível internacional. Tal contribuição é assegurada pelo ineditismo, do objeto de estudo, por meio pesquisa realizada na *Internet* e em bancos de dados de bibliotecas nas seguintes línguas: portuguesa, inglesa, espanhola, italiana e francesa. A pesquisa junto aos catálogos de Teses e Dissertações da Capes, no Brasil, revelou alguns trabalhos dissertativos (e nenhuma tese) sobre o capelão militar. Todavia, nenhuma das dissertações registradas abordou o capelão militar sob a ótica do cinema ou dos filmes de guerra.

Importante destacar que, além do ineditismo, a pesquisa estabelece, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, uma ponte que possibilita a interação – interdisciplinar - entre os cursos de Comunicação, de Teologia, de Filosofia e de História, tão relevante para a produção do conhecimento científico. Logo, a nossa abordagem não se destina somente ao campo acadêmico e aos profissionais da área de comunicação, mas também ao campo pastoral e organizacional do Ordinariado Militar do Brasil, órgão do Ministério da Defesa, responsável pela coordenação das inúmeras capelarias presentes no país, assim como de outros ordinariados militares espalhados pelo mundo.

De certo, no âmbito militar, o capelão é uma figura bem conhecida e individualizada, que desperta tanto a admiração quanto a indiferença por parte dos seus interlocutores. Todavia, é possível encontrar seja na Literatura quanto na Arte

²No sentido de neutro, não ateu, como afirma o professor de direito da USP, Tavares (2019), “o Estado laico pressupõe postura estatal de neutralidade religiosa [...], não um Estado alheio ao fenômeno religioso” (p.1).

ou na Internet diversos estudos e relatos sobre essa figura e a sua função. O cinema, por exemplo, é uma dessas instituições artísticas que aborda, em suas tramas e narrativas, cenas que enunciam o personagem “capelão militar”, em particular, nos filmes do gênero bélico.

A partir do objeto de estudo de pesquisa, que deu margem para as questões que nortearão o referido trabalho, destaca-se que, esse olhar analítico varia de acordo com a prioridade e seleção dos aspectos que - para a pesquisa - serão importantes identificar e interpretar. Neste caso, a pesquisa toma como exemplo os filmes hollywoodianos “O Resgate do Soldado Ryan (Steven Spielberg - 1998) e Pearl Harbor (Michael Bay - 2001), e os filmes autorais Paisà (Roberto Rossellini - 1946) e A Grande Guerra (Mario Monicelli - 1959), descrevendo os principais conceitos do campo religioso que se torna relevante quando o recorte de análise é o personagem do “capelão militar”, que está inserido no âmbito do fenômeno religioso, presente nesses filmes de guerra.

Assim, a pesquisa coloca alguns questionamentos hipotéticos e problematizações: a representação do personagem capelão militar nos filmes analisados tem alguma relação ou referência à sua função exercida dentro das Forças armadas e auxiliares? Quais os elementos e as características religiosas e humanas, próprias do capelão militar, que o seu personagem traz consigo? Na construção do personagem é possível identificar alguma tentativa de representar - de forma estereotipada ou negativa - a imagem do capelão militar? Que poder simbólico reveste o capelão militar e de que forma ele é descrito no seu personagem?

Desta forma, o objetivo geral procurou abordar os principais aspectos doutrinários, humanos e espirituais inerentes ao objeto de estudo. Para isso, os objetivos específicos tomaram por base alguns pensadores da História e suas visões acerca do conceito de guerra justa, o uso do cinema como instrumento de persuasão, a fundamentação do conceito de campo religioso e as teorias da identidade, das representações sociais, dos estereótipos, dos clichês e do imaginário que contribuem com o processo de construção do personagem fílmico.

Vale salientar que, para atingir tais objetivos e dá significados e fundamentos aos questionamentos utilizou-se do método qualitativo por meio de revisão bibliográfica e da leitura crítico-analítica de filmes, de livros e artigos de revistas científicas e da Internet (forte aliada neste período de pandemia) na busca de compreender tal fenômeno religioso no cinema.

A pesquisa será desenvolvida em seis capítulos. Após uma breve introdução, que passou a ser o capítulo primeiro, segue o segundo capítulo que descreverá a figura do capelão militar e apresentará as suas principais funções e missões, tendo como fundamento bibliográfico algumas dissertações de capelães militares que traçam o seu percurso histórico e sociorreligioso, desde a Bíblia em seu contexto judaico-cristão, passando pelo império romano, até aos dias atuais. Um dos pontos fortes que será abordado é a questão do ecumenismo (religiões cristãs) e do diálogo inter-religioso (religiões não cristãs). A compreensão história do capelão militar será importante para individualizar os elementos que serão utilizados como parâmetros categóricos e que servirão de base para a nossa pesquisa sobre a representação da figura do capelão militar, a partir da análise fílmica

A seguir, no terceiro capítulo, refletiremos o que é a guerra e a construção do conceito de “guerra justa”, culminando com a concepção atual da Doutrina Social da Igreja Católica. Ainda nesse capítulo, será feita uma breve trajetória sobre o desenvolvimento das inovações tecnológicas ao serviço da guerra, e, por fim, uma breve trajetória histórica do uso do cinema como instrumento de propaganda³ e de ideologias⁴ políticas, de caráter totalitário e nacionalista, desenvolvidas no período entre guerras por alguns países.

Já no quarto capítulo, será apresentada uma reflexão sobre o fenômeno do campo religioso nas narrativas fílmicas e a relação cinema, meios de comunicação social e Igreja Católica. O pensamento de Luiz Vadico será importante para compreender a simbologia do campo religioso que envolve o personagem do

³Na perspectiva do linguista, filósofo e sociólogo norte-americano Avram Noam Chomsky, a propaganda atua como um mecanismo eficiente de controle e como um canal por onde circulam as ideologias, agindo de modo a arremessar e controlar as opiniões e crenças (Cf. DAVID, 2018, p. 84).

⁴Empregado aqui no sentido de conjunto de ideias que orienta o pensamento e as atitudes do indivíduo perante a sociedade (Cf. BEZERRA, 2020, p.1).

“capelão militar”. No que tange relação da Igreja Católica e cinema, o resgate feito pelo Padre Viganò do movimento da leitura crítica do cinema e dos documentos conciliares e pontifícios vislumbraram nos novos olhares e posturas sobre o cinema e os demais meios de comunicação social, no âmbito eclesial.

No penúltimo capítulo, serão descritos os referenciais teóricos (Teorias da Identidade, do Imaginário e das Representações Sociais, Estereótipos, Clichês e Poder Simbólico) como base e sustentação teórica desta pesquisa. As Teorias das Representações Sociais são importantes instrumentos de análise, que têm a capacidade de descrever e compreender um determinado fenômeno social. A construção desse fenômeno ou das representações sociais ocorre, por assim dizer, a partir da interação entre os sujeitos de um grupo social que organiza a sua realidade por meio da sua comunicação familiar ou não familiar, presente em sua realidade. As representações sociais são vistas como uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, sendo o seu objetivo prático contribuir para a construção de uma realidade comum dentro do conjunto social.

Já os conceitos de estereótipos e os clichês possuem certas características que podem ser aplicados tanto no sentido negativo quanto no sentido positivo. O fato é que, em ambos os sentidos, eles refletem o imaginário do indivíduo ou de determinados grupos sociais que, por conseguinte, constroem as suas representações, revestindo-o (os), segundo Bourdieu, de uma autoridade que é dada pelo poder simbólico que pode ser replicado através das ações dos indivíduos.

No último e sexto capítulo, a análise de conteúdo dos quatro filmes selecionados integrará a via “intermedológica” (a técnica de descrição e interpretação das cenas de Vanoye e Goliot-Létè; leitura flutuante de Bardin; a semiótica de Metz; Manuel Penafria; e a leitura da análise crítica de Pe. Gaffuri) para selecionar e interpretar as cenas do personagem capelão militar, assim como, as cenas secundárias que fazem parte do campo religioso do objeto de estudo.

A pesquisa, portanto, utilizar-se-á da análise de conteúdo para demonstrar que o cinema é a arte que mais nos dá o sentimento e a percepção de estar assistindo a um espetáculo verossímil. Com isso, a mencionada observação acadêmica possibilitará o uso de toda a fundamentação teórica para o entendimento de diversos

fenômenos de mediação, processos de significação, de representação e de interpretação, que culminará na observação do fenômeno de linguagem, principalmente, a imagética.

2. O Capelão Militar: identidade e missão

A construção e a representação de um personagem no cinema são bem trabalhosas, visto que requer inúmeras pesquisas e estudos aprofundados. Para isso, faz-se necessário realizar o levantamento bibliográfico e a descrição das principais características que contribuem para identificar o personagem. Na literatura brasileira destacamos alguns estudos acadêmicos⁵ e publicações, que dão suporte para o aprofundamento e a descrição de tal perfil. Esses trabalhos - de forma mais consistente - desenvolvem um percurso histórico das atividades da capelania militar e da atuação desses líderes religiosos nos mais diversos ambientes, entre eles, na caserna junto aos soldados, aos servidores civis e a seus familiares.

A nossa abordagem - de forma sucinta - ressaltará os principais pontos que dão sustentação o estudo, ajudando a compreender e delinear os traços característicos do nosso objeto de pesquisa: o capelão militar. Ademais, nesse percurso histórico, faremos algumas referências ao contexto bíblico judaico-cristão, ao Império romano e, por fim, seremos desafiados a traçar e a apresentar um possível perfil sociorreligioso do capelão militar. Nessa empreitada, temos a plena consciência de que não será algo tão simples, visto que ele exercer uma missão na qual é ao mesmo tempo dinâmica, situacional e está atento ao fator surpresa ou ao inesperado.

Os referidos estudos acadêmicos, mencionados anteriormente, ressaltam que a participação dos líderes religiosos - nos campos de batalha - fazia parte das tradições, dos costumes e da cultura religiosa daquele momento. Esses registros podem ser encontrados na literatura judaico-cristão no Antigo Testamento, como, por exemplo, no trecho do livro do Deuteronômio:

⁵ALMEIDA, Marcelo Coelho. **A religião na caserna: o papel do capelão militar**. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Ciência da Religião, Universidade Presbiteriana Mackenzie; COBIANCHI, Emerson Luis. **Capelania: uma abordagem psicoteológica**. Belo Horizonte (MG): Distribuidora êxodo, 2009; MELLO, Walter Pereira de. **O capelão militar: interlocutor entre a religião e a guerra**. Goiânia, 2011. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação de Ciência da Religião, PUC Goiás; COSTA, Samuel. **Capelania Cristã. Assistência Religiosa nas Instituições Civis e Militares**. Rio de Janeiro; Editora Silvacosta, 2013; PEREIRA, Marcos Cesar. **Capelania à serviço da humanidade**, São Leopoldo (RS), 2016. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Teologia, Faculdade EST; FARIA ALVES, Gisleno Gomes de (Org.). **Manual do Capelão: teoria e prática**. São Paulo: Hagnos, 2017; e TROTA, Israel Thiago. **Raízes históricas e atual missão do capelão naval. Um estudo teológico-pastoral em perspectiva protestante**, Rio de Janeiro (RJ), 2020. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Teologia, PUC RJ.

Quando saíres para guerrear contra teus inimigos, ao veres cavalos e carros e um povo mais numeroso que tu, não tenhas medo, porque contigo está Javé, teu Deus, que te tirou da terra do Egito. Quando chegar a hora do combate, o sacerdote se adiantará e dirá ao povo: ‘Ouve, Israel! Hoje ides combater contra vossos inimigos. Que vossa coragem não esmoreça! Não tenhais medo, não vos alarmeis nem tremais diante deles, porque Javé, vosso Deus, marcha convosco para combater por vós, contra vossos inimigos, para vos salvar’ (BÍBLIA, Deuteronômio 20,1-4).

Assim, a própria Bíblia descreve a participação do sacerdote numa situação de guerra e relata que a sua missão era, particularmente, encorajar os soldados, recordando-os que Deus estava presente no seu dia a dia e que permanecia unido a todos eles, concedendo-lhes proteção e esperança na certeza da vitória.

Alves (2017) recorda que, já na época cristã do Império Constantino, o famoso historiador cristão dos séculos IV/V, Hermas Sozomenus registrou em seus escritos, o costume do Imperador Constantino de levar sempre consigo uma tenda, juntamente com um sacerdote e alguns diáconos, os quais tinham a responsabilidade de celebrar os vários ofícios religiosos durante a jornada, e, especialmente, sempre que o seu exército fosse para a frente de combate. Segundo Alves (2017), o historiador Sozomenus descreve que,

[...] cada vez que devia afrontar a guerra, costumava levar consigo uma tenda disposta a modo de capela, para quando viessem a encontrar-se em lugares solitários, nem ele, nem o seu Exército fossem privados de um lugar sagrado onde pudessem louvar ao Senhor, rezar em comum e celebrar os ritos sagrados. Seguiam-se o sacerdote e os diáconos com encargo de atender ao local sagrado e de nele celebrar as funções sagradas. Desde aquela época, cada uma das Legiões Romanas tinha a sua tenda-capela, assim como os seus sacerdotes e diáconos ligados ao serviço do sagrado (p. 63).

A confiança na força e na presença do Senhor, em meio ao seu exército, fez com que Constantino - como forma de reconhecimento e de gratidão a Deus pela vida e pela vitória⁶ -, emitisse o Decreto Lei, mais conhecido como o “Edito de Milão”, em 313, pondo fim à perseguição aos cristãos nas províncias romanas. Importante ressaltar que, antes dessa prática romana de levar os sacerdotes cristãos para as suas tendas e combates, os Romanos também já tinham o costume de convidar os sacerdotes pagãos para que realizassem também rituais de sacrifício e

⁶Segundo os relatos históricos, Constantino viu no céu uma cruz e ouviu uma voz que lhe dissera: “com esse sinal – cruz – vencerás a batalha!”. E, de fato, ele venceu a batalha e atribuiu ao Deus dos cristãos essa vitória.

fossem capazes de decifrar os augúrios utilizando entranhas de animais, na véspera da batalha.

Deste modo, constata-se que tanto no Antigo Testamento da Bíblia, quanto na influência política romana, no início do cristianismo, é notória e importante a presença do sacerdote junto aos combatentes. Os sacerdotes são igualmente vistos como homens ungidos e consagrados, que assumem a missão de suplicar a proteção e a bênção do Senhor Deus para os soldados do exército durante a preparação para o combate, assim como para aqueles que já se encontravam nos campos de batalhas. Esse sacerdote, consagrado a Deus, passa a ser nominado com o passar do tempo como capelão militar.

2.1. A origem e a missão do capelão militar

A origem da palavra “capelão” é advinda do início da era cristã, mais precisamente no século IV, após um surpreendente episódio envolvendo Martinho de Tours (316-397). Segundo relatos históricos, que também constam na obra “Manual do Capelão” (Farias Alves, 2017), São Martinhos de Tour, no transcorrer de suas atividades e andanças, encontrou um mendigo que vagava quase desnudo pelas ruas, e que ao abordá-lo pediu-lhe um pouco de esmolas. Esse encontro impactou fortemente o jovem Martinho, que, por compaixão, ofereceu-lhe a única coisa que ele possuía naquele momento para partilhar: o seu manto de lã. O jovem de Tour pegou o seu próprio manto e cortou ao meio e, em seguida, entregou uma parte dele ao pobre homem. Narra-se que, na noite posterior, Marinho teve uma visão e nela ele contemplava Jesus Cristo, que lhe agradecia por ter-lhe concedido a metade de sua capa.

Após esse episódio, alguns reis começaram a venerar a *cappa* (como era chamado o manto, em latim) de São Martinho como algo sagrado e a levariam consigo durante as duras batalhas. Com isso, o sacerdote encarregado de zelar e proteger a capa sagrada era chamado de *cappellanus*; posteriormente, os sacerdotes que assistiam aos militares foram chamados de *cappellani*, cuja tradução francesa é *chapelains*, capelães, em português (Cf. FARIA ALVES, 2017, 65-66).

Assim, o costume de atender os militares no interior da tenda, intitulada desde então como capela, continuou sendo realizado também em tempos de paz. Com o passar dos anos, o sacerdote, que atendia e zelava do referido local, passou a ser conhecido de “capelão”. Desta forma, o serviço de capelania, como ficou sendo chamado à área de atuação do capelão, foi estendida, sendo adotada também por outras instituições como: hospitais, cemitérios, prisões, escolas, irmandades religiosas e organizações militares.

Um fato curioso na trajetória de São Martinho de Tour aconteceu na época do governo de Constâncio, que era filho e substituto do imperador *Constantinus*. Costa (2013) relata que, segundo dados da história,

o suboficial Martinho disse para Constâncio que se colocaria na primeira linha de combate, sem elmo (armadura medieval que protegia a cabeça) nem couraça, somente protegido pelo sinal da cruz, e desta maneira romperia sem temor a linha do inimigo. Se voltasse são e salvo, concluiu Martinho, seria somente pelo nome de Jesus a quem iria servir daquele momento para frente. [...] antes que ocorresse o confronto armado entre o exército do Império Romano e dos reis francos, estes desistiram de guerrear, solicitando paz aos adversários. De posse desta nova situação. O imperador Constâncio atendeu à solicitação do suboficial Martinho, licenciando-o das fileiras do exército do poderoso Império Romano. A partir de então, Martinho passou a dedicar-se somente a aprender, ensinar e testificar o evangelho que foi ensinado e testificado por Jesus Cristo (p.66).

Além da sua relevância histórica, esse fato narrado por Costa (2013) já é uma sinalização prévia do que posteriormente foi definido pela IV Convenção de Genebra de 1949, internalizada no ordenamento jurídico brasileiro, pelo Decreto n. 42.121, de 21 de agosto de 1957, e o Decreto n. 849, de 25 de junho de 1993, que concedeu a prerrogativa de neutralidade ao capelão militar como um oficial não combatente. Essa prerrogativa impossibilita e impede o capelão de portar ou ostentar consigo qualquer tipo de arma enquanto exerce as suas funções militares, religiosas e espirituais:

Art. 2: O pessoal dos hospitais e das ambulâncias, nele incluídos a intendência, os serviços de saúde, de administração, de transporte de feridos, assim como os capelães, participarão do benefício da neutralidade, enquanto estiverem em atividade e subsistirem feridos a recolher ou a socorrer (F. ALMEIDA; SANTOS NETO, 2016, s/n).

Em vista da experiência vivida por São Martinho de Tour e da definição da IV Convenção de Genebra de 1949, que enquadra o capelão militar como um oficial

não combatente, são pertinentes e de suma importância para compreendermos a figura do capelão militar como aquele que protege a vida, que cuida do outro e que é solidário. Por meio de seu ministério religioso, o capelão assume o encargo de prestar assistência religiosa e espiritual às corporações militares: Marinha, Exército, Aeronáutica, Polícia Militar e Corpo de Bombeiros, assim como aos seus familiares e seus dependentes.

É correto afirmar que a missão do capelão é desafiadora, por isso merece ser analisado com um certo diferencial e apreço. Desse modo, as suas funções religiosas e militares o revestem e o fazem agir como um ser político⁷, no sentido aristotélico, que atua para o bem comum, isto é, em prol do bem-estar espiritual e moral dos seus assistidos. Nesse sentido, a sua postura e a sua atuação no contexto militar se entrelaçada por uma miscelânea de religiosidade, de espiritualidade, de militarismo e de politicidade.

Para o psicanalista e pastor Cobianchi (2009), devido as suas inúmeras características e distinções, o capelão passa a ser visto pelos militares e pelas demais pessoas que desfrutam de alguma forma do seu ministério pastoral como

uma pessoa conhecedora e praticante da Palavra de Deus, que se prepara adequadamente para desempenhar a função de oferecer auxílio espiritual e emocional às pessoas em situações de crise. É aquele que ouve sem julgar, reconhece a dignidade, o respeito e o valor devidos a cada ser humano sob seus cuidados (p. 28).

Essa descrição da pessoa do capelão militar, apresentada por Cobianchi (2009), reveste-se de um sentido mais pastoral e humano. Por outro lado, a descrição da figura do capelão, proposta por Almeida (2006), que faz parte do quadro de capelães da Força Aérea Brasileira, apresenta o capelão a partir de uma ótica mais funcional e burocrática, embora revestido também da função pastoral. Para ele, o capelão é usualmente descrito como “um sacerdote responsável por atender em uma capela ou prestar assistência religiosa aos seus dependentes e familiares” (p. 19). O referido autor demonstra, em seu trabalho de conclusão de mestrado, que a responsabilidade aplicada ao capelão militar, seja ele padre ou

⁷Para o filósofo Aristóteles o homem é um animal político, por natureza, que deve viver em sociedade, (ARISTÓTELES, 2002, p. 14).

pastor, se fundamenta basicamente na sua função de cultivar e dinamizar a espiritualidade na vida da caserna (Cf. ALMEIDA, 2006, p. 18-20).

Outra contribuição importante que envolve a temática do capelão militar, dessa vez como guia espiritual, é fruto do trabalho de pesquisa de Walter Pereira de Mello (2011), que é capelão militar do exército brasileiro. Em sua análise, o autor traça um panorama histórico e cultural, que delinea o papel e a relevância desse profissional, que tem uma ação tanto religiosa quanto militar. À sua apreciação histórica, “ressalta a importância do capelão militar junto aos combatentes de guerra” (p. 14), e nos fornece elementos que servem de parâmetros categóricos e de base para a nossa pesquisa sobre a representação do capelão militar no cinema bélico.

Nesse processo de revisão bibliográfica, é oportuno destacar o estudo por Pereira (2006) que, assim como os demais estudos, traça um perfil do que é ser capelão nos mais diversos campos de atuação e nos mostra o verdadeiro sentido do serviço de capelania para o auxílio e resgate da humanidade, embora não apresente um estudo sistemático sobre a figura do capelão enquanto militar. Segundo a descrição dele, o capelão é como “uma figura relevante e sinaliza o fato de que o capelão, muitas vezes, é a única porta que se abre para ajudar uma pessoa a sair vitoriosa de uma batalha e não desistir de lutar” (p. 17).

O pastor Trota (2020), capelão da Marinha do Brasil, em seu estudo dissertativo chama à atenção para o dado histórico dos trabalhos desenvolvidos pelo capelão naval. Deste modo, a sua pesquisa propôs analisar a historicidade e a identidade do capelão naval e os seus desafios pastorais, além das atribuições que seu ministério sacerdotal e militar foi exercendo ao longo dos séculos, desde os primórdios, a bordo dos navios, até a pluralidade de suas atividades atuais. A pesquisa acadêmica de Trota (2020) buscou, sobretudo, analisar as atividades de capelania, a partir de uma visão protestante, assim como buscou compreender a missão do capelão naval e a sua necessidade de corresponder às exigências pastorais e institucionais (Cf. p.5).

Dentre as várias facetas que envolvem a figura do capelão militar, a descrição sobre o “ser do capelão” é complementada pelo olhar analítico de Lacerda (2017), que atribui a essa figura uma peculiaridade que lhe é própria e está atrelada

ao seu chamado para executar uma missão tríplice, isto é, como ministro ordenado, como militar e como capelão. Como ministro ordenado, o capelão militar, padre ou pastor deve antes de tudo cuidar das ovelhas que Deus os confiou. Lacerda (2017) enfatiza em sua análise que, como militar, embora não muito distinto da vida ministerial, “o capelão deve obedecer às ordens, cumprir rigidamente os horários, cumprir a missão, prestar continência, treinamento físicos, estar disposto ao sacrifício da própria vida, e todas as idiossincrasias castrenses” (Cf. apud FARIA ALVES, 2017, p. 220). Na função de capelão, ele desempenha de forma institucional a todos os militares, independentemente de suas profissões de fé. O importante é que o capelão militar a todos deve acolher, cuidar e pastorear

O equilíbrio para que o capelão possa desempenhar a sua vocação tríplice de forma satisfatória, passa pelo cultivo de algumas características que são essenciais para o bom êxito de sua missão, como se portar sempre com discrição, absoluto respeito e dignidade cristã diante dos seus “capelanianos”⁸, quer dizer: diante dos membros que fazem parte de sua capelania. Ele ainda deve ter uma conduta irrepreensível perante a todos; deve amar o seu país e incentivar sobretudo os militares e os seus familiares assistidos, para que eles também cultivem o amor à Pátria e observem às suas leis. Fica evidente, que as referidas características devem nortear e impregnar, de forma contundente, o ser do capelão militar nas mais diversas circunstâncias da sua vida e da sua missão.

É notório a visão de que, o capelão militar deve ser, acima de tudo, um ser humano solidário, possuidor de uma personalidade altruísta, capaz de escutar e acolher as vozes dos necessitados e dos angustiados. E, sobretudo, deve estar atento para servir e cuidar – com dedicação –, daqueles que batem à porta de sua capelania. O capelão, todavia, deve trabalhar para que os seus capelanianos o vejam como uma presença amiga e como alguém que os protege e zela por seus valores de fé e de liberdade, principalmente alguém que respeita as diferentes visões de mundo. Com isso, o religioso militar torna-se, por assim dizer, uma espécie de agente de transformação, que assume uma postura de indignação frente ao descaso e a injustiça à vida humana, e, cultiva na vida da caserna a ideia de que as pessoas, a

⁸Este termo, que é um adjetivo substantivo masculino, está sendo criado e empregado, pelo próprio autor dessa pesquisa, como uma categoria social para representar os fiéis que são assistidos pelos capelães que estão sob a jurisdição de sua capelania.

família, os amigos são mais importantes do que bens, objetos ou coisas afins, e, por isso, devem ser valorizadas.

Além das suas características altruístas, o capelão militar deve cultivar e aprimorar os seus conhecimentos e zelar pela sua formação contínua, procurando integrar o conhecimento apreendidos pelas ciências humanas (filosofia, psicologia, sociologia, comunicação) e biológicas com a sua formação teológica e pastoral, de forma a atuar no campo social e adquirir novas ferramentas, a fim de trabalhar de forma interdisciplinar o público que faz parte de sua capelania. Não há dúvidas de que, endossando por esses predicados, o capelão se torna um sinal de esperança em meio à dor, ao sofrimento e à morte de seus assistidos. Ele tem a plena consciência de que a sua missão primeira é orar pelo necessitado e com o necessitado, buscando cultivar nele a espiritualidade e o verdadeiro sentido da vida.

Vale salientar, no entanto, que num contexto pluralista, formado por diferentes visões religiosas e espirituais, o capelão militar deve ser um instrumento capaz de dialogar e manter a sua identidade de fé, trabalhando na cooperação mútua do serviço aos necessitados e na postura respeitosa diante das diferentes convicções religiosas ou não. Por fim e de modo primordial, o capelão deve fomentar o trabalho missionário pautado no trabalho em equipe, contribuindo para que a sua assessoria corrobore diretamente nas soluções dos problemas, que atingem os campos da ética, da moral e da fé.

Ao colocarmos em evidência algumas dessas características que estão presentes na pessoa do capelão militar, é possível ressaltar que, majoritariamente, a imagem do capelão está diretamente atrelada à de um líder consolador, encorajador e solidário, principalmente, nos momentos e nas situações mais difíceis da vida pessoal e profissional. O papel desse soldado da fé se torna uma parte fundamental e essencial no processo de humanização e de formação do caráter militar dos membros de sua capelania.

É importante frisar as qualidades que formam a personalidade do capelão. Algumas delas são descritas como dons, outras foram aprendidas com o passar do tempo, frutos da experiência de vida e de profissão. Tais características, portanto, foram cultivadas ou aprimoradas tanto durante o seu período de formação religiosa,

que engloba o tempo de estudo no seminário (que gira em torno de oito anos para os padres e em média de quatro anos para os pastores), quanto no período de sua formação militar no curso para Oficiais, que tem duração em média de um ano para ambos os credos, nas academias militares. Ressalta que, o capelão militar é um ministro religioso (no Brasil, padre e pastores, nos EUA, padre, pastor, rabino, etc), oriundo de concurso público, e tem autorização do seu superior hierárquico (bispo, superior de uma congregação religiosa, presidente de uma convenção de igrejas evangélicas, como também do próprio ordinariado militar, no caso dos capelães padres).

Em relação ao público assistido pelo capelão, em cada capelania militar, é constituído principalmente pelos militares da ativa, da reserva, reformados e servidores civis, assim como dos seus dependentes ou pessoas que prestam algum serviço temporário no território circunscrito da área militar. O documento *Vade mecum*⁹, produzido pelo Ordinariado Militar do Brasil (2013) descreve - de forma precisa e detalhada - o público que é assistido pelas diversas capelanias espalhadas por esse imenso país:

o capelão militar cuida das peculiares necessidades espirituais dos fiéis que são militares, daqueles que estão ao serviço das Forças Armadas e Auxiliares, dos que compõem as suas famílias (os cônjuges e os filhos, os parentes e as pessoas de serviço que habitam na mesma casa), dos que frequentam escolas militares ou estão internados ou prestam serviço nos hospitais militares, nas casas para anciãos ou noutros institutos similares, e de todos os fiéis, homens e mulheres que desempenham de modo estável funções a eles confiadas pelo Ordinário Militar ou com o seu consentimento (p. 83).

Esse documento acrescenta ainda que o capelão militar, em particular o capelão católico, além de seguir as orientações e as determinações das normas contidas no Regimento Interno de cada força do Brasil, deverá seguir também as determinações que são regidas pela Constituição Apostólica *Spirituali Militum Curae* (1986), do Papa João Paulo II, que regulamenta a Assistência Espiritual dos Militares (Cf. ORDINARIADO, 2013, p. 114).

⁹É um livro produzido pelo Ordinariado Militar do Brasil, no de 2013, que reúne os principais documentos e leis que regem e dão sustentabilidade ao Serviço de Assistência religiosa às Forças Armadas e Auxiliares, no Brasil.

O contexto social em que se encontra o público-alvo dos serviços oferecidos pela capelania no Brasil é complexo e tem suas nuances focalizadas, segundo o Acordo firmado entre a Santa Sé e a República Federativa do Brasil sobre a Assistência Religiosa às Forças Armadas, no Artigo V, de que a capelania militar, diferentemente de uma paróquia civil, “tem uma jurisdição pessoal, ordinária e própria”, (ORDINARIADO, 2014, p. 119). Desta forma, a realidade pastoral da caserna demanda ao capelão uma atuação mais direcionada e um apoio especializado, geralmente não será nem presencial nem rotineiro, tendo em vista as constantes movimentações que atingem os militares e o número limitado de capelães para atender as várias organizações militares que estão distribuídas pelo território nacional.

Nos seus atendimentos pastorais, o capelão é colocado a prova e, ao mesmo tempo, é desafiado diariamente a exercer a sua função, sendo acima de tudo um sujeito compassivo, que se coloca diante do sofrimento do outro e para lhe ser solidário. O seu comprometimento com o serviço de capelania tem como dever moral acolher e suprir a necessidade imediata do seu público, seja através de uma palavra de encorajamento, de auxílio e de conforto, seja lidando com uma situação de enfermidade ou de perda do militar ou de algum dos seus entes queridos.

As inúmeras situações nas quais o capelão é chamado a interagir e atuar refletem bem a sua missão de ser sinal da presença amorosa de Deus, como porta voz da esperança, em meio ao seu redil, especialmente quando a sua atuação toca os difíceis momentos das crises familiares e existenciais dos seus capelanianos. O capelão, assim, poderá orientar e instruir cada um dos seus assistidos, por meio de palestras direcionadas a convivência social e familiar, estimulando-os a reconhecer as suas responsabilidades no seio familiar e a importância do respeito ao próximo, como condição imprescindível para se viver em harmonia.

Indubitavelmente, quando as relações familiares são ameaçadas por crises que afetam de algum modo a vida pessoal do militar, o capelão é chamado a acompanhá-lo para que seja trabalhado nele a resiliência e superação da crise. Já nas crises que envolvem as relações mútuas do ambiente de trabalho, o capelão deve ter uma percepção aguda, que seja capaz de detectar o problema e, posteriormente, sanar e restaurar essas relações. Para que isso seja possível, o capelão precisa

transitar - no dia a dia – entre os seus capelanianos e interagir com eles para o bem do serviço e para o bem-estar da própria organização militar e do próprio militar.

Para trabalhar a interação com os seus capelanianos, o capelão tem ao seu dispor as próprias atividades que são desenvolvidas pela capelania militar, as quais têm a missão de cuidar pastoralmente deles (Cf. ORDINARIADO, 2013, p.114). Tais serviços ajudam-no a se aproximar do seu redil e a criar, de certa forma, um canal de confiança e de refúgio, respaldando a importância da missão do capelão tanto em tempo de paz quanto em tempo de guerra.

Essas atividades religiosas e sociais, apresentam diversas facetas e são sustentadas pelos pilares das Forças Armadas - disciplina e hierarquia -, e pela sólida formação religiosa, moral e ética ministradas pelos capelães. Segundo o *Vade mecum*, do Ordinariado Militar do Brasil (2013), entre as principais atividades incentivadas pelos capelães, em suas respectivas capelarias militares, destacam-se: as palestras e os cursos de formação ética, moral e humana; os aconselhamentos e a direção espiritual; retiros espirituais; celebrações sacramentais e os cultos; os funerais; e as ações sociais (Cf. p. 83-88).

As palestras e os cursos ministrados pelos capelães, que incutem nos militares os valores éticos e morais, é um fator que influencia bastante o sucesso de qualquer pequena ou grande missão militar. Nesse requisito de fortalecer os valores e a moral da tropa, o capelão desempenha um papel primordial, como bem descreve o Padre Schneider (1983) ao relembrar algumas palavras proferidas pelo General Mascarenhas de Moraes, no final da Segunda Guerra Mundial. Segundo o Pe. Schneider (1983), em seu discurso, o general externou altos elogios aos sacerdotes e aos pastores que, com brio e bravura, auxiliaram os seus chefes durante as missões mais difíceis, elevando o moral da tropa em momentos de extrema animosidade. O General Mascarenhas além de expressar a admiração que os chefes militares e os soldados da FEB tinham pelos capelães militares, ele ressalta a importância deles no meio da tropa. Schneider (1983), ao relatar tal fato em sua obra, recorda que nas palavras do general Mascarenhas os capelães conquistaram de tal forma a confiança e a estima dos expedicionários, que nenhum dos militares queria ficar sem a presença dos sacerdotes. Assim, o general ao comparar o

sacerdote a “boia”¹⁰ que era servida aos militares, era contundente em dizer que poderiam até lhes tirar a boia nas horas de perigo, mas o padre não (Cf. p. 82).

No testemunho do general Mascarenhas, constata de forma clara da real importância e da missão do capelão militar em fomentar e elevar a moral da tropa. Tudo isso acontece por meio de suas atividades, de sua presença no meio da tropa e de suas palavras que suscitam esperança, resiliência, conforto e fortaleza, tanto nos momentos de paz transcorridos nas organizações militares quanto nas missões reais de conflitos armados.

No livro sobre as memórias do capelão Frei Mário, o Frei capuchinho Barp (1993), autor da referida obra, destaca que na execução dos serviços de capelania, o capelão contribui, através do relacionamento interpessoal, da sua presença amigável e dos acompanhamentos pessoais ou familiares, “para fortalecer o espírito de corpo e o compromisso que cada um dos militares assume em cada uma de suas funções específicas” (Cf. p. 12). O laço de amizade, fruto da presença e da aproximação do capelão junto aos seus militares, beneficia consideravelmente na resolução ou na identificação de problemas, pois quando esse laço é estreitado, os militares sentem que podem contar e bater à porta da capelania sempre que necessário para conversar e receber conselhos do seu capelão.

No que tange as atividades de formação, as que mais recaem sobre a missão do capelão são aquelas voltadas às questões da moral e da ética dos militares. Os trabalhos propostos pela assistência religiosa têm por objetivo formar, cultivar e difundir os princípios e os valores humanos e patriotas, incorporando-os à vida do militar em suas dimensões pessoal e social. Os princípios da ética, ao lapidarem e modelarem as nossas atitudes e o nosso modo de ser, fortalecem ainda mais o nosso compromisso de dever perante a Pátria. A formação ética, moral e humana dos militares recebe a inspiração de relevantes personagens da História Mundial, muitos deles têm a sua vida pautada e alicerçada na “Rosa das Virtudes”¹¹, que simboliza

¹⁰Era um modo de se referir ao alimento que era aguardado e servido aos militares e pracinhas. Ainda hoje, este termo continua sendo utilizado no ambiente militar e é utilizado também pelos trabalhadores no ambiente civil.

¹¹Os dezesseis valores que formam a Rosa das Virtudes: Honra, Patriotismo, Disciplina, Espírito Militar, Abnegação, Decisão, Tenacidade, Fogo Sagrado, Fidelidade, Ordem, Coragem, Zelo, Espírito de Sacrifício, Cooperação, Iniciativa e Lealdade.

e norteia de alguma forma a vida do militar, induzindo-o à prática do bem, da Justiça e da Moral pessoal e social.

Contudo, além da formação ética e moral, faz parte do ofício do capelão militar proferir palestras com temas voltados para as questões que envolvem os problemas da vida pessoal, militar e familiar dos seus capelanianos. Para trabalhar tais questões junto aos seus assistidos, a assistência religiosa tem usufruído do aconselhamento pastoral e do sacramento da confissão, grandes ferramentas que têm ajudado no processo laboral e no trato com a saúde mental e espiritual dos militares, servidores civis e dependentes atendidos.

Outrem a sua missão de ouvir, o capelão se apresenta, em alguns momentos, como auxílio espiritual para os seus comandantes, em especial, durante as tomadas de decisões. Isso possibilita que o capelão, por sua função, consiga transitar nos vários níveis hierárquicos, levando sempre uma palavra amiga, uma bênção, uma oração ou até mesmo uma orientação pessoal, familiar ou profissional. Não é um exagero afirmar nem tampouco diminuir a prerrogativa de que todo militar deve estar disponível sempre, mas o capelão permanece literalmente 24 horas de serviço. Quando não está em campo, encontra-se vigilante e rezando por todos.

O estado de vigilância do capelão tranquiliza de certo modo o Comandante da Organização Militar, que tem a confiança e a fé de poder contar sempre com o capelão no assessoramento às diversas situações e adversidades que atingem a família militar, em especial, nas enfermidades e nos óbitos, sendo um ombro amigo e leal.

Em sua árdua missão, o capelão atua não somente de modo corajoso, mas também com fé, espírito militar e abnegação, virtudes essas que o tornam mais tenaz e fiel aos seus ideais. Para entronizar tais valores em sua vida e em sua personalidade, o capelão precisa de momentos de retiros espirituais e de oração, para trabalhar as suas habilidades espirituais e emocionais.

O capelão antes de cuidar do outro precisa cuidar de si, isto é, ele precisa ter consciência do ser e do seu agir que se alimenta da fé, da Palavra de Deus, da Eucaristia, das orações, das ações de caridade, da saúde etc. Na tradição do

pensamento filosófico, encontramos descrito no diálogo entre Alcebíades e Sócrates, atribuído ao filósofo grego Platão, o despertar da pessoa humana para o cuidado de si, que se dá por meio do exercício da meditação e do seu autoconhecimento. De acordo com Murilo Cunha Wanzeler (2011), pesquisador da Universidade Federal da Paraíba, Michel Foucault, ao se debruçar sobre o tema do cuidado de si, encontra no texto platônico de Alcebíades elementos que fundamentam a prática de exercitar tal cuidado. Wanzeler (2011), em sua pesquisa, aponta que,

ao estudar Alcebíades, em Platão, Foucault se pergunta sobre qual a importância e o sentido geral desses exercícios de meditação. Segundo ele, Alcebíades era interpelado para que se ocupasse consigo mesmo e procurasse entender o que vinha a ser tal cuidado. As interrogações fundamentais postas para Alcebíades expressam aquilo que define o que vem a ser esse cuidado e como ele deve cuidar de si mesmo. No caso de Alcebíades, a modalidade do cuidado de si, como prática fundamental, se expressa no exercício do “olho que vê a si mesmo”. Do ponto de vista objetivo, seu valor consiste em saber como aprender a governar (p. 78).

Nesse processo do cuidado de si, Foucault, segundo Wanzeler (2011), enaltece “o movimento da alma em direção ao alto” (p. 79). Esse movimento faz o indivíduo, nesse caso o capelão, mergulhar na dimensão teológica da experiência mística¹² e da vida ministerial. Assim, ao trabalhar essa mística em sua vida ministerial, o capelão militar renovar suas forças e reorganizar os seus pensamentos e suas estruturas mentais como forma de conhecimento e de profundidade com o divino. É oportuno destacar que um dos exercícios espirituais os quais o capelão tem ao seu favor é a resiliência, que o possibilita, num primeiro momento, trabalhar a si mesmo e, posteriormente, trabalhar na caserna, junto aos seus capelanianos. Ou seja, a capacidade que o indivíduo tem de trabalhar a sua autoestima e a superar os obstáculos que se apresentam ao longo da sua missão e da sua vida.

¹²Ao analisar alguns aspectos da mística do cuidado, a partir do pensamento de Albert Schweitzer, o teólogo e professor da Universidade Federal do Pará, Josias da Costa Júnior, chama à atenção para o fato de que, “As abordagens das experiências místicas no mundo contemporâneo revelam também alguns aspectos que se distinguem de outras épocas. Hoje a experiência mística não tem mais as instituições religiosas como seu espaço privilegiado, uma vez que esses místicos, como revelam suas histórias de vida, estão nos espaços diversos da sociedade. Nesse sentido, houve uma ampliação dos espaços das experiências místicas, pois, ao contrário de como ocorreu até a Idade Média, hoje os místicos, ou seja, os homens e mulheres que viveram uma experiência profunda e visceral de Deus não estão recolhidos fora do mundo ou no silêncio do claustro. Assim, as experiências místicas no mundo contemporâneo são vividas nos espaços públicos e, por isso, os místicos enfrentam os desafios sociais e políticos do tempo em que vivem” (COSTA JÚNIOR, 2017, p. 82).

Contudo, Costa Júnior (2017) pontua que “o ser humano é revelado em sentido mais amplo e profundo, a partir do cuidado que é parte constitutivo do ser humano” (p. 89). O autor relembra que o cuidado não se restringe puramente ao campo da individualidade, pois sendo um fenômeno que alicerça a própria existência humana enquanto humana, e por assim entender é relacional e, portanto, o cuidado é um fenômeno que se abre e vai ao encontro do outro, como bem descreve o filósofo alemão Heidegger (2012), em sua obra o “Ser e Tempo”, onde expõe as suas ideias acerca da existência do ser:

essa dimensão do cuidado não se encerra no âmbito da individualidade. Isso porque a designação do cuidado não aponta para um isolamento comportamental, mas, o preocupar-se consigo mesmo traz, com ele, a estrutura que contempla o outro. Portanto, o cuidado nunca pode ser tomado a partir de uma compreensão exclusivamente particular, pois “o cuidado é sempre, embora só privativamente, ocupação e preocupação com-o-outro” (p. 543, aspa do autor).

Nessa linha pensamento segue também o filósofo francês Bergson (2012), no qual entende que “o ser humano é aquele que, a partir da capacidade de diálogo com o mistério ou do alinhamento da vontade humana com a vontade divina, age para a transformação do mundo” (p. 300). Para Costa Júnior (2017), esse diálogo, descrito por Bergson, é uma prova contundente de que o ser humano “é o ser em relação ao outro, sempre se relacionando com o outro, isto é, o ser humano é um ser de cuidado. O cuidado, portanto, é a marca que caracteriza, que singulariza, que distingue o ser humano” (p. 90).

Assim, por meio desse breve percurso pelas óticas filosófica e da teologia mística, é possível compreender que o capelão militar - de uma certa forma- está inserido nesse universo dialético, isto é, o cuidado de si para cuidar do outro se faz necessário. Todavia, é na interação com o outro, nesse caso, os seus capelanianos, que a sua missão se concretiza plenamente, e partir dessa concretização as suas forças humanas e ministeriais se restauram e se revigoram. Parafraseando o dito popular, é no exercício da sua missão que as suas “baterias” são recarregadas, quer dizer: as suas forças são renovadas.

A presença do capelão junto à tropa e aos seu capelanianos é sobremaneira um elemento de apoio e de motivação, pois ele é agregador e, conseqüentemente, consegue transitar na caserna, sem criar nenhum alarde entre o militar mais antigo e o mais moderno. Independente do posto ou da antiguidade que o capelão ocupa

na hierarquia militar, ele traz consigo sempre o sinal que faz parte da sua vocação e do seu ministério: a cruz (com exceção do Exército, onde o símbolo do capelão pastor é a Bíblia). Esse sinal, símbolo do seu sacerdócio ministerial, faz do capelão um militar diferenciado, pois a sua missão se reveste não só de sacrifício, de abnegação, de coragem, de tenacidade e de honra, mas sobretudo é marcada pelo olhar da esperança e da compaixão.

Além do seu dinamismo e do seu estilo agregador no dia a dia da caserna, estimulando a unidade e o espírito de corpo, o capelão deve também ter a consciência de seu papel social como construtor de pontes ou elo entre a caserna e a sociedade em geral. Deste modo, as atividades promovidas pela capelania representam um passo importante na consolidação de um bom relacionamento com as comunidades, que estão localizadas ao entorno das organizações militares, com a sociedade em geral. Esse relacionamento se constrói muitas vezes pela participação da capelania militar em campanhas e projetos sociais, que são destinados aos membros dessas comunidades que passam por dificuldades e necessidades, ou que são vulneráveis. O foco maior, no entanto, é o cultivo do altruísmo e o senso de responsabilidade humana e social.

Por fim, a presença do capelão nas celebrações sacramentais dos seus capelanianos são momentos que marcam, pois ele ingressa, de certo modo, na história familiar daqueles que recebem tais sacramentos, como batismo, primeira Eucaristia, crisma, confissão, aconselhamento e matrimônio. No entanto, uma das atividades que mais marca a presença do capelão é o funeral. Os funerais de militares são ocasiões em que a presença e as palavras dos capelães são pertinentes e, para muitos, fundamentais. A perda de um familiar ou de um amigo sempre causa sofrimento, e às vezes, até desencadeia sentimento de revolta. É fato também que em muitos momentos de perda ocorre a aproximação de familiares que estavam distantes e de pessoas até então desconhecidas.

Portanto, nos momentos fúnebres, o capelão é sempre requisitado tanto para confortar os familiares e amigos do falecido(a) quanto para realizar os rituais fúnebres. Nos sepultamentos, os capelães são vistos como verdadeiros arautos, pois as suas palavras de fé e de esperança da vida além da morte, da ressurreição cristã, ressoam como bálsamo na vida de todos os enlutados. Em especial, nos tempos da

pandemia do Covid-19¹³, no momento do sepultamento, ao lado do solitário familiar, que chora a morte do seu ente querido, está o capelão militar, que conforta com a sua presença e com suas palavras carregadas de esperanças que brotam das Escrituras Sagradas e da fé.

2.2. Movimento ecumênico

A busca pela aproximação dos cristãos de profissões de fé diferentes gerou o movimento ecumênico, um dos grandes acontecimentos do final do século XIX e início do século XX, que tem sinalizado e promovido inúmeras atividades e iniciativas em prol da união dos cristãos apesar das diferenças. Esse diálogo entre as igrejas cristãs, que brota essencialmente do tratamento respeitoso e fraterno, abre espaço e permite às mais diversas denominações religiosas um aprofundamento maior sobre o conhecimento, que se constrói a partir dos inúmeros aspectos que compõem as suas distintas doutrinas.

O movimento ecumênico nasceu no final do século XIX buscando criar uma espiritualidade e uma consciência ecumênicas nas Igrejas Cristãs, que trabalham o termo ecumênico no sentido original de “*ecumene*”, proveniente do grego “*oikoumene*”, que significa “habitata”, subentendendo-se tratar da terra. O historiador Heródoto (século V a.C.) usou o termo no sentido de “terra habitada”. No termo “*oikoumene*” não havia, inicialmente, uma conotação de unidade, mas a partir das conquistas de Alexandre Magno (333-323 a.C.), admitindo-se o seu ambicioso projeto de unificar, pela conquista, toda a “terra habitada” e de difundir a “cultura helênica”, particularmente pela propagação do pensamento aristotélico, o termo passou a conotar a relação entre “terra habitada” e a unidade de seus habitantes.

Para o padre jesuíta Hortal (1989), na cultura patrística, a palavra “*oikoumene*” era utilizada tanto no sentido de “extensão geográfica do mundo

¹³ O novo coronavírus Covid-19 teve seu primeiro caso confirmado no Brasil, segundo o Ministério da Saúde, em 26 de fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo. Em março, a Organização Mundial da Saúde a classificou o vírus SARS-CoV-2 (covid-19) como uma pandemia. Desde então, o Brasil vem registrando a contaminação e a morte de milhares de brasileiros.

inteiro, onde ressoa a mensagem de Cristo, quanto a Igreja que se espalha por toda a terra” (Cf. p. 15). Ainda segundo o padre jesuíta, baseado no sentido etimológico e histórico, ecumênico é sinônimo de católico, pois identificamos uma aproximação entre os dois conceitos:

católico é aquilo que pretende acolher em seu seio a diversidade de povos e culturas; é a variedade na unidade. Ecumênico é aquilo que, de fato, se estende ao mundo inteiro; é a unidade na extensão geográfica. Por isso, dentre as tradicionais notas da Igreja Católica, recolhidas no credo niceno-constantinopolitano, o ecumênico se relaciona com a unidade, enquanto o católico se refere à catolicidade (Cf. HORTAL, 1989, p. 16).

No entanto, o termo ecumênico tem suas nuances e significados distintos quando usado como adjetivo pelas igrejas cristãs tradicionais. Um exemplo prático ocorre na Igreja Católica, em que o emprego do termo ecumênico como adjetivo, faz referência aos concílios representativos da universalidade dos cristãos. Já como substantivo faz alusão a unidade dos cristãos; nas Igrejas orientais, que não estão em plena comunhão com Roma, é usado para designar preferencialmente o Patriarca de Constantinopla; e, nas Igrejas protestantes, ecumênico como universalidade geográfica do cristianismo.

No fundo o “ecumenismo” se refere a unidade não só das igrejas cristãs, mas também a unidade da humanidade e da sociedade. Esta é uma ideia presente na criação do Conselho Ecumênico de Igrejas, em 1919, pelo arcebispo luterano de Uppsala, na Suécia, Nathan Soderblom. O Conselho trabalhou três temas fundamentais: a unidade dos cristãos, os cristãos e a vida social e os cristãos e a ordem internacional. Segundo Thils (1965), as principais funções desse conselho seriam:

1. Continuar obra dos movimentos de Fé e Constituição e do Cristianismo prático;
2. Facilitar a ação comum das Igrejas;
3. Promover o estudo em comum;
4. Desenvolver a consciência ecumênica entre os fiéis de todas as Igrejas;
5. Estabelecer relações com as alianças confessionais de caráter universal e com os outros movimentos ecumênicos;
6. Convocar, sobre um assunto particular, quando as circunstâncias o exijam, conferências universais, que serão autorizadas para publicar suas próprias conclusões; e
7. Apoiar às Igrejas em sua tarefa de evangelização (Cf. p.84).

A partir desse momento, os esforços para uma maior compreensão e unidade entre as diversas confissões cristãs passaram a ser designados como “Movimento Ecumênico”. Em 1948, este conselho proposto pelo Arcebispo luterano Soderblom

se transformou em realidade, a denominação oficial, na língua inglesa, *World Council of Churches*, ou seja, Conselho Mundial das Igrejas, com sede em Genebra, na Suíça. No idioma francês, prevaleceu a expressão *Conseil Oecuménique des Églises*, isto é, Conselho Ecumênico das Igrejas. É importante destacar que o Conselho Mundial das Igrejas é a maior organização mundial do movimento ecumênico, formada por 345 comunidades cristãs de mais de 110 países, com exceção da Igreja Católica, e compreende reformados, luteranos, anglicanos metodistas, batistas, ortodoxos e outras Igrejas. Representa mais de 500 milhões de fiéis em todo o mundo.

Este Conselho nasceu sob as tensões políticas que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Sua base motivacional pauta-se sob a concepção de ser uma comunidade de Igrejas, em sentido amplo, que reconhecem Jesus Cristo como Deus e Salvador. O conselho não conseguiu deslanchar como um único movimento que buscava trabalhar à aproximação e a unidade das Igrejas Cristãs. Neste período, surgiram divergências substanciais entre as concepções doutrinárias das Igrejas acarretando vários movimentos paralelos ou contrários.

Segundo Kaufmann e al. (2017), este Conselho “atua tanto por meio de suas unidades programáticas de fé e testemunho, como, por exemplo, na organização de iniciativas de ajuda entre as igrejas, na assistência aos refugiados, na ajuda ao desenvolvimento e no combate ao racismo” (p. 278). Ainda na visão deste autor, “[...] a Igreja Católica romana recusou-se participar oficialmente do movimento ecumênico a partir da conferência sobre fé e constituição eclesial, realizada em 1927” (KAUFMANN e al, 2017, p. 278). A Encíclica *Mortalium Animos*, do Papa Pio XI, sobre a promoção da verdadeira unidade de Religião, que foi lançada em 1928, teve a finalidade de justificar essa ausência. Com o passar do tempo, este reconhecimento foi acontecendo de modo parcial expresso. E qual seria a justificativa que a Igreja católica apresentava?

Uma possível percepção que justificaria esta ausência, segundo o padre Hortal (1989), estaria em relação da consciência que a Igreja Católica romana possui de ser continuadora plena da Igreja de Cristo. Sendo assim, estava presente nos documentos papais o temor de que falar de ecumenismo seria como falar de

Igreja invisível, já existente, que se estenderia acima e além das divisões confessionais. Outras razões justificariam a não participação católica:

1- *Razão eclesiológica*: a Igreja Católica é entendida como a única, santa, católica e apostólica Ecclesia. A entrada da Igreja Católica significaria ou a perda do fim apropriado do Conselho Ecumênico das Igrejas, ou a criação de conflitos contínuos entre a Igreja Católica e outras igrejas do Conselho; 2- *Razão numérica*: como garantir a representação da Igreja Católica. Por favor, note que para cada 25.000 fiéis, um representante tem direito. A Igreja Católica encheria todo o Concílio; e 3. *Motivo ecumênico*: para a Igreja Católica, a unidade da Igreja já é dada, mesmo que não seja plenamente realizada. Para as outras igrejas, a unidade deve ser alcançada. Mesmo as outras igrejas reivindicam ser: uma, santa, católica e apostólica. Ou ser católico, evangélico e ortodoxo. Mas não exclusivamente, como é para a Igreja Católica. A Igreja seria dividida apenas pelo seu exterior (romano - grego - anglicano); a unidade invisível perdura (p.18).

Um bom número de pensadores protestantes, entre eles Brakemeier (2006), enfatiza que as diretrizes são importantes para o trabalho do ecumenismo. Para ele, “a unidade dos/as cristãos/ãs é prioritária. Mas não é fim em si. Deus quer a unidade de toda a criação. Sem esta, a *ecumene* não está completa (Cf. p. 10).

Por fim, ficou acordado que nas questões de interesse de todas as Igrejas e que fossem da alçada do movimento de "Fé e Ordem", o Conselho procederia sempre em conformidade com os princípios que constituíram a base das Conferências de Lausanne, em 1927, e de Edimburgo, em 1937. Estes princípios, que servem de base para a estrutura organizacional do Conselho Ecumênico Mundial, visam sempre respeitar as posições teológicas das diversas Igrejas. As reuniões deste Conselho já aconteceram em várias cidades, tais como: Amsterdã (1948), Evanston (1954), Nova Deli (1961), Uppsala (1968), Nairobi (1975), Vancouver (1983), Canberra (1991), Harare (1998) e Porto Alegre (2006).

Para os teólogos alemães Kaufmann et al. (2017), esse movimento tem um potencial a ser vislumbrado e, por isso, é de suma importância - e tem caráter de urgência - a participação e o esforço maior na colaboração entre as diversas instituições cristãs, que trabalham aos poucos os obstáculos que impedem a vivência de uma perfeita comunhão eclesial. Seu objetivo maior visa a cooperação das igrejas, e deixa um pouco de lado, as questões relativas à confessionalidade e ao ordenamento (Cf. p. 274).

Do ponto de vista histórico, a origem do movimento ecumênico é bastante recente, pois como mencionamos anteriormente, remete ao início do século XX. Esse movimento foi inicialmente desenvolvido nas igrejas protestantes e gradualmente foram investindo seus propósitos e ideais nos mundos ortodoxo e católico, como afirma o professor e pastor presbiteriano Dias (1998):

o movimento ecumênico de origem protestante, mas que, posteriormente englobaria a participação das Igrejas Ortodoxas e contaria, após o Concílio Vaticano II que finaliza suas atividades em 1965 -, com a colaboração da Igreja Católica Romana, vai se expressar durante o século 20 como resultado de uma série de movimentos que se desenvolveram, a partir de meados do século 19, em torno a três eixos essenciais à vivência das Igrejas: a missão, a ação e a doutrina. Estas manifestações tendentes à unidade se deram em ordem cronológica, e na forma de conferências sucessivas entre as quais uma comissão de continuidade assegurou a permanência do trabalho e a preparação da etapa seguinte (p. 133-134).

No âmbito do protestantismo, o movimento ecumênico teve início na Conferência Missionária Mundial realizada na cidade de Edimburgo, na Escócia, no ano de 1910. A conferência marcou, por certo, o culminar de uma série de encontros, através dos quais agregaram os protestantes mais preocupados em anunciar ao mundo o evangelho e trabalhar na cooperação e na promoção da unidade. É fato que, paralelo ao movimento ecumênico, existiram outros movimentos de renovação espiritual, na segunda metade do século XIX, como por exemplo, o Movimento de Oxford¹⁴, a Aliança Evangélica Mundial¹⁵ e o Dia Mundial de Oração das Mulheres¹⁶.

Nas igrejas ortodoxas, o primeiro documento oficial sobre o ecumenismo remonta ao início do século XX quando, em 1902, o patriarca ecumênico de Constantinopla Joaquim III, escreveu a todas às igrejas ortodoxas na esperança de fomentar nelas uma busca maior pela unidade. Já na sua segunda carta, escrita no

¹⁴Refere-se ao momento intelectual inglês do século XIX que atraía as mais diversas inteligências, de modo especial membros da Universidade de Oxford, para debater questões de caráter religioso e teológico que favorecia o ressurgimento católico na Inglaterra. Todavia, esse não visava absolutamente a uma aproximação com o catolicismo, antes consistia num revigoramento do anglicanismo (Cf. MENDES, 1983).

¹⁵ Em inglês: World Evangelical Alliance (worldea.org), é a uma organização global do segmento evangélico, criado no ano de 1846, em Londres, com a missão de reunir e unir as igrejas evangélicas, presentes em 129 países.

¹⁶Foi uma iniciativa que tem suas origens no século XIX, quando grupos de mulheres de fé protestante dos Estados Unidos e do Canadá haviam iniciado atividades comuns em prol de muitas mulheres em dificuldade, tanto em sua pátria quanto no exterior. Logo, seguiu-se a ideia de um dia unitário dedicado à oração "das" e "pelas" mulheres, depois fixado para a primeira sexta-feira do mês de março (Cf. PEDERIVA, 2012, p. 1).

ano de 1920, o primaz estendeu tal exortação às igrejas ortodoxas e não-ortodoxas existentes ao redor do mundo, entre as propostas, encontra-se um pacto pela aliança entre as igrejas das várias nações. Para o pastor Dias (1998), o patriarca eucumênico de Constantinopla não somente utilizou a palavra grega *koinonia*, no sentido de comunhão e de reunificação das igrejas, como também enfatizou a importância fundamental, para todos os cristãos, da oração e das invocações contínuas com o propósito de recompor a unidade da fé.

o Patriarca de Constantinopla pronunciou-se a favor de uma colaboração com as Igrejas não-ortodoxas. Em 1920, o mesmo Patriarcado, através de uma carta de Monsenhor Strenopoulos Germanos, e assinada pelos membros do Sínodo, propunha a criação de uma "Liga das Igrejas" (*Koinonia ton Ekklesion*), nos moldes da "Liga das Nações" proposta pelo Presidente Wilson, dos Estados Unidos. Segundo o Dr. A. Visser't Hooft, primeiro secretário-geral do CMI, este projeto de convocação das Igrejas Cristãs em todo o mundo para um esforço de unidade, anunciado na abertura do Santo Sínodo da Igreja de Constantinopla em 10 de janeiro de 1919, pelo seu presidente, o Metropolita Dorotheos de Brussa, significou uma iniciativa sem precedentes na história da Igreja (p. 138).

É importante destacar que todo o trabalho em prol da busca pela unidade teve muitos avanços significativos, que surgiram a partir das discussões acerca das características estruturais de um almejado movimento ecumênico. Não se pode negar que compreender a sua real natureza era o foco principal das discussões. O processo de discussão constituiu o Conselho Mundial de Igrejas, uma espécie de associação fraterna de igrejas cristãs.

Todavia, o pastor Dias (1998) chama à atenção para os entraves que eram postos, ou seja, embora a criação do conselho tenha sido encarada como uma grande conquista, havia um grande temor dele se constituir como uma "superigreja" ou como um órgão normativo para as igrejas, função essa que não seria certamente acolhida nem tampouco bem-vista pelas igrejas, pois sabe-se que muitas delas prezam pela independência institucional e de doutrina (Cf. p. 140). Mas, superados os entraves e feitos os devidos ajustes necessários, o Conselho Mundial de Igrejas seguiu com sua missão. Hoje, esse conselho tem sua sede em Genebra, na Suíça, e se compõe de uma assembleia geral, composta por delegados de suas igrejas membros, que se reúne a cada sete ou oito anos.

Por sua vez, a Igreja Católica Apostólica Romana, mais adiante, fez ressoar a sua voz repetidamente para convidar os cristãos em geral à viver a experiência

da unidade. Esse apelo foi feito tanto por meio de atos eclesiásticos oficiais quanto por meio de incentivos e encorajamento às práticas ecumênicas. O pastor Dias (1998) lembra sobretudo que,

Até a constituição do Conselho Mundial de Igrejas, a Igreja Católica manteve-se, oficialmente, alheia aos movimentos pró-unidade das igrejas conduzidos por protestantes e ortodoxos. Mas nem por isso ela deixou de acompanhar o processo. Os primeiros sinais de mudança dessa atitude começaram a aparecer em 1949, quando foi promulgado um documento do Santo Ofício intitulado *Ecclesia Sancta*. Nesta declaração se reconhecia a legitimidade dos esforços ecumênicos das demais igrejas. Dentre outras coisas, afirmava-se nesse documento que ali se tratava de um movimento "inspirado pelo Espírito Santo e fonte de alegria no Senhor para os filhos da verdadeira Igreja" (p. 145, aspas do autor e grifo nosso).

No âmbito católico, o movimento ecumênico começou apropriadamente com o Concílio de Florença (1439-1443) para tentar reconstituir a unidade entre Oriente e Ocidente. A Dieta de Augsburg e as negociações de Hagenau-Worms-Regensburg (1540-1541) tentaram restaurar a unidade entre os católicos e os luteranos. Relevantes também foram as conversas de Malines (1921-1926), no intuito de aproximar os anglicanos (Lord Halifax) e os católicos (Abbé Portal e Card. Mercier). Todavia, nos primeiros séculos, a Igreja Católica realizou seus Concílios e esses foram denominados "Ecumênicos". "[...] Os credos básicos da fé cristã, a exemplo do Credo Apóstolico e do Niceno-Constantinopolitano, afirmam ser a Igreja de Jesus Cristo essencialmente uma" (BRAKEMEIER, 2004, p. 10-11).

Assim, o movimento ecumênico se posiciona como uma resposta segura ao dom da graça de Deus, que conclama todos os cristãos dos quatro cantos da Terra à fé no mistério da igreja e no desígnio de Deus, que almeja a condução da humanidade para à salvação, em Cristo, pela ação do Espírito Santo. Essa visão pela urgência de construir uma unidade na diversidade é fruto do Concílio Vaticano II, que em seu Decreto *Unitatis Redintegratio* tratou e valorizou, de modo particular, o tema do ecumenismo como um caminho de esperança e de paz.

Nesse decreto sobre o ecumenismo, o Concílio Vaticano constatou que, "[...] nos últimos tempos começou a derramar com maior abundância nos cristãos separados o arrependimento interior e o desejo de união" (Cf. DOCUMENTO DO VATICANO II, 1964, n.1). É notório nesse Concílio o pulsar da Igreja para que o referido movimento alcance êxito e leve os cristãos, que vivenciam as mais

diferentes experiências de fé, à esperança e à confiança de que a oração de Jesus, registrada pelo evangelista João capítulo 17, versículo 21, se torne uma realidade de vida eclesial, ou seja, “para que todos sejam um, assim como tu, Pai, estás em mim e eu em ti, para que também eles estejam em nós e o mundo creia que tu me enviaste” (Jo 17,21).

É possível indicar que, na oração do “Pai nosso”, a oração que Jesus dirige ao Pai, o desejo de unidade já está implícito, pois nela Deus é referenciado como único Pai de cada um de nós, seus filhos e filhas. A busca pela unidade, logo, é a força maior que tem impulsionado o movimento ecumênico a seguir adiante. Segundo o padre Bizon et al. (2004), Diretor da Casa de Reconciliação, referência para o ecumenismo e diálogo inter-religioso na Arquidiocese de São Paulo, para que esse movimento continue sendo uma realidade no âmbito do cristianismo, é preciso que ele continue sendo

dócil à Palavra de Deus, às inspirações do Espírito Santo e à autoridade daqueles que têm como ministério assegurar a fidelidade da Igreja a essa tradição apostólica, na qual a Palavra de Deus e os dons do Espírito foram recebidos. O que se procura é a comunhão, que é o coração do mistério da Igreja (p. 290).

Inclusive, o impulso mais forte e notável para a contribuição pela causa da unidade no processo de ecumenismo surge a partir de 1958, com a eleição do Papa João XXIII, que logo convocou, no ano de 1961, o Concílio Vaticano II, que abordou entre os diversos temas que desafiavam a missão da igreja católica, o tema do ecumenismo. O Concílio Vaticano II contribuiu de forma exemplar para o movimento ecumênico, a começar pela sua própria nomenclatura: Concílio Ecumênico Vaticano II, que contou com a presença de observadores ortodoxos e protestantes, dentre outros. Em seu Decreto *Unitatis Redintegratio*, o concílio proclamou que a Igreja tem por missão promover a unidade na família cristã e humana, frente a uma visível falta de unidade entre os cristãos. Em vista disso, elencou diversos critérios ecumênicos que abriram novos horizontes para o movimento ecumênico, em todo o mundo, entre eles a declaração de promover “a restauração da unidade entre todos os cristãos” (CONCÍLIO VATICANO II, 1964, n.1).

No coração do catolicismo, a abordagem e o entendimento ecumênico mudou completamente, a partir das reflexões e dos documentos produzidos pelo

Concílio Vaticano II, despertando nos católicos uma consciência mais forte da comunhão, a ponto de falar de igrejas "irmãs". De fato, todos nós somos membros da mesma família, embora não estejamos em perfeita comunhão.

No Brasil, desde o ano de 1982, algumas igrejas cristãs, reunidas em Porto Alegre (RS), deram um passo firme ao instituírem o Conselho Nacional das Igrejas Cristãs (CONIC), com sua sede em Brasília (DF). Sua criação é fruto de um longo processo de articulação entre as Igrejas Católica Apostólica Romana, Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, Episcopal Anglicana do Brasil e Metodista. As primeiras conversas para a criação do Conselho ocorreram em 1975. Foram realizadas 13 reuniões, entre as presidências nacionais das igrejas acima citadas, para em 1982 definir-se pela criação. Sua missão é colocar-se a serviço da unidade das igrejas, empenhando-se em acompanhar a realidade brasileira, confrontando-a com o Evangelho e as exigências do Reino de Deus. É compromisso do CONIC, portanto, desde aquele tempo, atuar em favor da dignidade e dos direitos e deveres das pessoas, até como forma de fidelidade à mensagem evangélica.

O CONIC, de acordo com o seu site oficial¹⁷, é composto por Igrejas membros e Membros fraternos. Fazem parte das Igrejas membros: Aliança de Batistas do Brasil, Igreja Católica Apostólica Romana, Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, Igreja Presbiteriana Unida e Igreja Sirian Ortodoxa de Antioquia. E dos Membros fraternos: Coordenadoria Ecumênica de Serviço, Koinonia Presença Ecumênica e Serviço, Centro Ecumênico de Serviços à Evangelização e Educação Popular, Centro de Estudos Bíblicos, Comissão Nacional de Combate ao Racismo, Ação dos Cristãos para a Abolição da Tortura /Brasil, Dia Mundial de Oração, Programa de Formação e Educação Comunitária e Centro Ecumênico de Capacitação e Assessoria.

No ano de 2021, a Campanha da Fraternidade¹⁸, de iniciativa da Igreja Católica, desde o ano de 1961, foi elaborada pelo CONIC e trabalha o tema

¹⁷Os nomes das igrejas, membros do CONIC, podem ser encontrados no PORTAL DO CONSELHO NACIONAL DAS IGREJAS CRISTÃS DO BRASIL. Disponível em: < www.conic.org.br/portal/>. Acesso em: 08 mai. 2018.

¹⁸A Campanha da Fraternidade é um projeto da Igreja Católica que teve início no ano de 1962, no Nordeste do Brasil. Essa Campanha Nacional, que é realizada pela Igreja Católica, durante o período

“Fraternidade e Diálogo: compromisso de amor”, tendo como lema “Cristo é a nossa paz: do que era dividido, fez uma unidade”. O foco dessa campanha, que acontece durante o período da quaresma, tem como principal objetivo superar as polarizações por meio do diálogo entre as religiões cristãs, as não cristãs e a sociedade em geral.

O Papa Francisco, no dia 21 de junho de 2018, participando de um encontro das igrejas cristãs no Centro Ecumênico do Conselho Mundial das Igrejas, em Genebra, na Suíça, propôs uma reflexão sobre a expressão da carta de São Paulo aos Gálatas “Caminhar segundo o Espírito”, por ocasião dos 70 anos deste Conselho, criado depois da II Guerra Mundial:

caminhar segundo o Espírito é rejeitar o mundanismo. É escolher a lógica do serviço e avançar no perdão. É inserir-se na história com o passo de Deus: não com o passo ribombante da prevaricação, mas com o passo cadenciado por «uma única palavra: Ama o teu próximo como a ti mesmo» (Gal 5, 14). No decurso da história, as divisões entre cristãos deram-se porque na raiz, na vida das comunidades, se infiltrou uma mentalidade mundana: primeiro cultivavam-se os próprios interesses e só depois os de Jesus Cristo. A direção seguida era a da carne, não a do Espírito. Mas o movimento ecumênico, para o qual tanto contribuiu o Conselho Ecumênico das Igrejas, surgiu por graça do Espírito Santo. Depois de tantos anos de empenho ecumênico, neste septuagésimo aniversário do Conselho, peçamos ao Espírito que revigore o nosso passo. [...] Que as distâncias não sejam desculpas! É possível, já agora, caminhar segundo o Espírito. Rezar, evangelizar, servir juntos: isto é possível. Caminhar juntos, rezar juntos, trabalhar juntos: eis a nossa estrada-mestra. Esta estrada tem uma meta concreta: a unidade. A estrada oposta, a da divisão, leva a guerras e destruições. O Senhor pede-nos unidade; o mundo, dilacerado por demasiadas divisões que afetam sobretudo os mais fracos, invoca unidade (Cf. RADIO VATICANO, 2018, p.1).

Ao concluir o seu discurso, o Papa Francisco definiu-se como um “peregrino em busca de unidade e de paz” (Cf. RADIO VATICANO, 2018, p.1). E recordou a todos que, apesar de todas as nossas fraquezas, nada poderá jamais separar-nos do amor de Deus. Deste modo, o Papa recorda que precisamos superar as diferenças religiosas e culturais, pois somos todos e formamos uma só unidade em Deus.

do Tempo da Quaresma, que vai da Quarta-Feira de Cinzas até a Páscoa, desde o ano de 2000 vem propondo, a cada 5 anos, um tema e uma coordenação das igrejas cristãs que são membros do Conselho Nacional das Igrejas Cristãs, no Brasil. São elas: Igreja Católica Romana, Igreja Católica Ortodoxa Siriana, Igreja Cristã Reformada, Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB), Igreja Metodista, Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) e Igreja presbiteriana Unida (IPU). Importante ressaltar que, no ano de 2021, a Campanha da Fraternidade foi bastante questionada e polarizada por diversas correntes e visões religiosas, o que enfraqueceu, mas não destruiu a proposta do diálogo como compromisso de amor entre as igrejas e as pessoas de pensamentos distintos.

Se o Papa faz esse apelo mundial pela unidade, é importante destacar que no âmbito das forças armadas e auxiliares, a experiência do movimento ecumênico acontece de forma mais fraterna e mais espontânea. De certo, nesse contexto pluralista do país, formado por diferentes visões, o capelão militar atua no meio da família militar e das organizações militares com o intuito de dialogar com as diferentes denominações religiosas e espirituais, fomentando o objetivo comum de servir ao necessitado através do respeito a identidade de fé de cada militar e de cada família. Assim, é dever dos capelães militares atender, religiosa e indistintamente, a todos, reverenciando a diversidade das crenças, atuando entre elas como um facilitador para o diálogo ecumênico e inter-religioso.

Nos documentos que normatizam o Serviço de Assistência Religiosa nas Forças Armadas e Auxiliares, o tema do Ecumenismo é tratado com muita ênfase. Os capelães militares são instruídos a criarem um ambiente fraterno e de boa convivência entre as várias denominações eclesiais, tendo presente que do objetivo maior da assistência é educar os seus militares tendo em vista o respeito e o acolhimento das diferentes expressões de fé, exercitando-os à consciência de espírito de corpo, em que as diferenças não devem impedir o cumprimento da missão e do dever.

Nas forças armadas e auxiliares, as denominações religiosas, presentes nas atividades da assistência religiosas, são: Igreja Católica Apostólica Romana, Igrejas Evangélica Congregacional do Brasil, Igreja Presbiteriana do Brasil, Igreja Batista, Assembleia de Deus e Igreja Metodista. As atividades do serviço religioso são norteadas por duas linhas de ação: a assistência espiritual, que tem por objetivo despertar e desenvolver a dimensão espiritual do militar e dos seus familiares, bem como assisti-los nos momentos de crise ou de dificuldade; e a assistência religiosa, que tem por finalidade atender as demandas específicas da fé dos segmentos mais representativos da Força, e é realizado através da missa, do culto, da reunião espírita, da catequese, da escola bíblica, do estudo de doutrina da ministração dos sacramentos.

Assim, o êxito da missão dos capelães militares não é a “captura” de grande número de novos membros para sua igreja, pois isso seria considerado proselitismo - prática que não é vista com bons olhos pelo serviço da assistência religiosa aos

militares - mas sim, o sucesso maior desse serviço está em integrar os membros da família militar. O Ecumenismo, de certo modo, busca superação da rivalidade em prol de uma missão comum.

Por fim, o lema que resume o trabalho que é desenvolvido no serviço de capelania às forças armadas e auxiliares e que supera todos os desafios às diferenças religiosas é: “a doutrina divide, mas o serviço une” (CUNHA, 2007, p. 121). De fato, o serviço a Deus e o serviço prestado aos militares, civis e seus dependentes é o que une os Capelães militares na missão.

Por conseguinte, participar do Movimento ecumênico não significa renunciar as suas convicções eclesiológicas para trabalhar em prol da unidade cristã. Mas, compreende-se focar nas atividades suscitadas e ordenadas em favor das várias necessidades da Igreja e oportunidades dos tempos, no sentido de favorecer a unidade dos cristãos.

Ao nos debruçarmos sobre a trajetória do Movimento Ecumênico, percebemos que a busca da unidade deve constar na agenda das Igrejas Cristãs, pois a unidade faz parte da sua essência. Para tanto, é fundamental reconhecer que a unidade da Igreja é anterior ao que a divide e está fundamentada no evangelho de Jesus que é o mesmo ontem e hoje e em todos os lugares: “para que todos sejam um, assim como, Pai, estais em mim e eu em Vós; para que eles seja um em nós...” (Cf. Jo, 17, 20-21).

Portanto, nas palavras do padre Agostini Fernandes (2017), o Movimento Ecumênico busca a vivência da unidade e não da uniformidade. O ecumenismo deve, isto sim, reconciliar, conjugar, criar comunhão eclesial e fazer visível a unidade que em Cristo já existe. É a beleza de Jesus, imagem do Deus invisível (cf. Colossenses 1,15), refletida na face de cada ser humano, independente da sua cor, raça, condição social ou religião (Cf. p. 116).

Mediante o exposto, fica o grande ensinamento: viver o ecumenismo não significa renunciar as suas convicções eclesiológicas e religiosas, mas trabalhar em prol da unidade cristã. Pois, a maior riqueza do ser humano está na sua consciência de que somos parte de um todo e que as diferenças existentes no mundo não podem

ser usadas para justificar guerras ou conflitos. Parafraseando o general chinês Tzu (2011) se “o verdadeiro objetivo da guerra é a paz” (p.7), o verdadeiro objetivo da unidade é buscar a paz entre os povos e nações.

2.3. Diálogo Inter-religioso

No campo da teologia cristã, o termo ecumenismo está ligado aos trabalhos que são realizados em prol da unidade entre as igrejas cristãs, como por exemplo: católica, protestante, ortodoxa, anglicana, presbiteriana, batista, luterana, metodista etc. Já o termo diálogo inter-religioso está mais voltado para os estudos e os encontros que são realizados entre as diversas religiões, por exemplo: cristianismo, judaísmo, budismo, muçulmano, espiritismo, entre outros.

É importante frisar que por diálogo inter-religioso, conforme Bortolletto Filho (2008), “entende-se as relações estabelecidas entre as tradições religiosas diferentes em doutrinas, história, rituais, visões de mundo e práticas sociais comuns” (p. 292). É fundamental também ter clareza de que esse diálogo entre as religiões não visa à conversão, ou seja, à troca de religião, mas sim que cada participante descubra mais a Deus, presente em sua história. Se houver mudança de religião, a partir de um verdadeiro encontro, isso significa maturidade de fé, pois a outra linguagem religiosa revelou mais o mistério de Deus para aquela pessoa (PANASIEWICZ, 2003, p. 40).

A terminologia do diálogo inter-religioso tem sua origem e aplicação no contexto da própria escritura sagrada. Dentre as inúmeras citações bíblicas, que sinalizam a diálogo entre as religiões distintas, destacamos dois episódios, em especial, que nos ajudam a compreender melhor o diálogo como encontro: Jesus encontra a samaritana no poço de Jacó e lhe pede água (Evangelho de São João 4, 7-9) e o discurso de São Paulo em Atenas, quando ele apresenta o Deus desconhecido aos povos gentis (Atos dos Apóstolos 17, 22-24).

No primeiro episódio, temos a narrativa do encontro de Jesus com a samaritana, junto ao poço de Jacó, conforme o trecho do evangelho de São João que nos apresenta a força do diálogo que transforma: “Veio uma mulher da Samaria

tirar água. Pediu-lhe Jesus: “Dá-me de beber”. [...] Aquela samaritana lhe disse: “Sendo tu judeu, como pedes de beber a mim, que sou samaritana! (Evangelho de São João 4,7- 9)”. Nesse trecho percebemos claramente o diálogo entre um judeu e uma samaritana, que busca construir laço de amizade e de fé. Aqui Jesus toca o coração da samaritana e a enche de bênçãos e graças.

Por outro lado, temos a narrativa do apóstolo Paulo, que ao lidar com a cultura e a tradição grega, em especial, mostra a importância do diálogo para abrir os canais de comunicação com os diferentes personagens religiosos. O livro dos Atos dos Apóstolos destaca esse episódio com empenho:

Paulo, em pé no meio do Areópago, disse: “Homens de Atenas, em tudo vos vejo muitíssimo religiosos. Percorrendo a cidade e considerando os monumentos de vosso culto, encontrei também um altar com esta inscrição: A um Deus desconhecido. O que adorais sem o conhecer, eu vo-lo anúncio! O Deus, que fez o mundo e tudo o que nele há, é o Senhor do céu e da terra, e não habita em templos feitos por mãos humanas (At 17, 22-24).

Mediante o exposto, os elementos essenciais do diálogo de Paulo como os homens de Atenas, demonstram quão grande e importante deve ser o reconhecimento e o respeito pela fé do outro. Com isso, os textos sagrados servem de analogia e de inspiração para continuarmos a semear e a construir a cada dia as pontes e os diálogos inter-religiosos. Assim, claramente, a Bíblia nos serve de inspiração e de construção de um diálogo mais contundente e mais fraterno.

No cenário da fé católica, foi o próprio Concílio Vaticano II que, ao abordar o tema do ecumenismo, abriu espaço também para o diálogo inter-religioso como um dos pontos fundamentais da interação entre as comunidades eclesiais e, consequentemente, com a sociedade. Assim, “o olhar positivo da Igreja Católica sobre as religiões foi concentrado nas declarações *Nostra Aetate* (publicado em 28 de outubro de 1965) e *Dignitatis Humanae* (publicado em 7 de dezembro de 1965)” (WOLFF, 2015, p. 95), mas inspirou também outros documentos do Concílio, dentre eles destaca-se a Constituição pastoral *Gaudium et Spes* sobre a Igreja no mundo de hoje que sinaliza o fato de que só Deus conhece o modo pelo qual os distintos caminhos da fé se encontram e são associados de alguma forma ao mistério pascal de Cristo: “Cristo, de fato, morreu por todos e a vocação última do homem é efetivamente uma só, a divina; por isso devemos afirmar que o espírito Santo dá a todos a

possibilidade de serem associados ao mistério pascal, nos modos que só Deus conhece” (Cf. CONCÍLIO VATICANO II, 1997, n.2).

O Concílio incentiva esse diálogo e afirma a sua relevância no interior da própria Igreja de Roma. De acordo com o padre Wolff (2015), no processo de construção do diálogo inter-religioso,

o espírito que une todos em Cristo conclama ao diálogo de todos os crentes e suas tradições religiosas como um ato de respirar juntos, inspirar, expirar, suspirar: um intercâmbio espiritual. [...] O ponto central é a compreensão de que Deus propõe um diálogo salvífico com todo ser humano. Entende o Vaticano II que Deus decretou elevar os homens à participação da sua vida divina (LG, n.2), o que acontece pela união de todos com o Cristo (LG, n.3). Pois no coração de todas as pessoas opera a graça divina (p. 96).

De certa forma, o Concílio Vaticano II seguiu o caminho do diálogo como uma resposta aos desafios da época e propôs um espaço a construção de discurso pautado na tolerância e no respeito mútuo. Ao reconhecer o pluralismo religioso existente, “o Concílio deu ao diálogo inter-religioso um impulso inédito, fazendo dele um dos pontos básicos da renovação e da abertura da igreja” (DUPUIS, 1994, P. 230).

Nessa trilha, há também dois documentos emitidos pelo Pontifício Conselho para o Diálogo Inter-religioso, que trabalham a questão do diálogo incentivando o testemunho e a conduta cristã no mundo cada vez mais multirreligioso. O primeiro documento teve como título Diálogo e Missão (1984) e o segundo, Diálogo e Anúncio (1991). Esses documentos, assim como os do Vaticano II, explicitam o diálogo inter-religioso a partir da ótica católica (Cf. PANASIEWICZ, 2003, p. 4)

Para o padre Agostini Fernandes (2017), o referido diálogo é uma oportunidade para que as diversas religiões partilhem as suas experiências e compreendam que a correta busca pela verdade acontece na caridade e no respeito pela liberdade humana:

O diálogo inter-religioso aflora pela aceitação do pluralismo das relações entre pessoas e comunidades que professam uma fé distinta. Conhecimento e boa vontade são ingredientes que não podem faltar quando se dialoga, pois, as partes desejam e objetivam a busca da verdade que precisa acontecer na caridade e no respeito pela liberdade (p.118).

O diálogo visa, todavia, a fecunda cooperação no fortalecimento e na valorização dos atributos e dos ideais espirituais do ser humano, que são cultivados na sua grande maioria pelas diferentes religiões. O diálogo inter-religioso possibilita, sobretudo, que o ser humano aprenda a conviver e a lidar com as diferenças e que essa experiência o impulse ao espírito de solidariedade, ao cultivo da tolerância religiosa e a importância das religiões na construção de uma cultura de paz.

É fundamental rezar pela paz mundial! Como exemplo prático, temos a iniciativa de vários líderes das grandes religiões mundiais, que participam periodicamente, do Encontro¹⁹ Inter-religioso pela paz, no Santuário de Assis, na Itália. Durante o encontro, os representantes das diferentes religiões rezam pela paz mundial e escutam as orações uns dos outros, criando assim vínculos de fé e de respeito. Segundo Dom Manoel João Francisco (2019), presidente do Conselho Nacional de Igrejas Cristãs do Brasil (CONIC),

o diálogo só é possível quando nos colocamos em disposição de aprender e receber dos outros, vencendo preconceitos, revendo ideias preconcebidas e permitindo que nossa compreensão de religião seja purificada (p. 1).

Em síntese, é de suma importância que as diversas tradições religiosas, as quais se comprometem e promovem o diálogo inter-religioso, cultivem o espírito de acolhida e estejam abertas para o outro e sejam tolerantes. Tolerância é entendida aqui como direito sagrado de divergir, isto é, de ser e de pensar de forma diferente, pois o outro pode ter um modo peculiar de contemplar a Deus (Cf. MENEZES, 1996, p. 6).

A intolerância e a convivência de pessoas de religiões diferentes sempre têm sido uma realidade bastante observada entre os vários povos das mais distintas religiões do mundo. Deste modo, todas as tradições são convidadas a compartilhar não só o objeto de sua contemplação, mas, também, a maneira de efetuar-la, já que a essência desse diálogo é o amor desinteressado, a partir do olhar do outro no outro. O dialogar não é impor ao outro a sua percepção ou a sua visão do mundo, mas construir de forma respeitosa projetos comuns que incluem a vida coletiva. Com

¹⁹O Dia Mundial de Oração pela Paz, que teve lugar, em Assis, no dia 27 de outubro de 1986, foi instituído pelo Papa João Paulo II.

isso, o diálogo e o compromisso inter-religioso devem ser o instrumento pelo qual as diferentes religiões se relacionam entre si em prol do amor e da paz.

Importante ressaltar que o Serviço de Assistência Religiosa das Forças Armadas e Auxiliares, no Brasil, é exercido desde a Segunda Guerra Mundial somente por capelães cristãos, diferentemente dos Estados Unidos da América, por exemplo, onde o Serviço Religioso é exercido por capelães da fé cristã, judaica, mulçumano, entre outros. O fato do Brasil não ter em seus quadros de capelães, ministros religiosos de outras religiões não-cristãs é fruto da própria religiosidade cristã da grande maioria do povo brasileiro, dos editais de concursos públicos e da própria falta de demanda das Forças Armadas de capelães de outras religiões, tendo presente que no Art. 4º da LEI Nº 6.923, de 29 de Junho de 1981, da Presidência da República, foi decretado que “o Serviço de Assistência Religiosa será constituído de Capelães Militares, selecionados entre sacerdotes, ministros religiosos ou pastores, pertencentes a qualquer religião que não atente contra a disciplina, a moral e as leis em vigor”. Assim, a Lei 6.923 não proíbe a contratação de capelães militares das diversas religiões, desde que haja demanda e atenda aos requisitos e às condições propostos pela própria Lei.

Todavia, o fato de o Brasil não ter capelães de outras denominações religiosas não significa que os militares, servidores civis e seus dependentes não tenham assistência religiosa, pois os capelães militares são acima de tudo capelães que prestam, num primeiro momento, a assistência religiosa a todos os seus capelanianos. E, logo que possível, ele solicita apoio de algum líder religioso civil de determinada religião para apoiar os atendimentos da capelania militar. De forma, que os seus capelanianos não ficam desassistidos.

3. A Guerra e suas narrativas cinematográficas

Ao longo dos anos, de modo especial, entre as duas grandes guerras mundiais, o cinema como linguagem de expressão e comunicação de massa contribuiu de forma persuasiva para os projetos estratégicos das grandes potências mundiais, que miravam divulgar, de forma contundente, as suas ideias políticas no intuito de construir um poderio militar e econômico, frente às demais nações menos desenvolvidas. Com efeito, além de abordar esse cenário, é importante discorrer acerca do conceito de Guerra Justa e do uso racional e moral da força bélica como instrumento em potencial na busca incessante pela promoção da Paz Mundial.

3.1. A Guerra e o papel da Religião

Falar de guerra é refletir sobre os significados que o homem encontra no universo bélico e no real valor da vida. No campo da estratégia militar, a “Guerra” tem uma grande importância para a nação. Da Silva Bueno (2011), relembra o pensamento do general chinês Sun Tzu²⁰ para o qual a guerra é tida como “o domínio da vida ou da morte, o caminho para a sobrevivência ou a destruição” (p.27). A guerra se empodera de meios e estratégias que são analisados por diversos teóricos, os quais abordam os temas bélicos, dentre eles o militar prussiano Carl Von Clausewitz (1789-1831)²¹.

De acordo com Ferreira (1994), na visão estratégica de Clausewitz a guerra nada mais é do que um duelo em uma escala ampla, ou seja,

a guerra é, pois, um ato de violência destinado a obrigar o adversário a executar a nossa vontade. A guerra é um conflito de grandes interesses marcado pelo sangue e é somente nisso que ela difere dos outros conflitos. Seria melhor compará-la, senão a uma arte qualquer, ao comércio, que também é um conflito de interesses de atividades humanas (p.1).

²⁰Sun Tzu foi um general, estrategista e filósofo chinês que viveu há mais de 2.500 anos atrás, possivelmente durante o século 6 a.C. Seus conselhos sobre as estratégias da guerra inspiram líderes no mundo inteiro. Ficou mais conhecido por sua obra "Arte da Guerra", composta de 13 capítulos de estratégias militares.

²¹Carl Phillip Gottlieb von Clausewitz foi um militar do Reino da Prússia que ocupou o posto de general e é considerado um grande estrategista militar e teórico da guerra por sua obra “Da Guerra”, publicada postumamente, em 1832.

Levando em consideração os inúmeros questionamentos em relação a natureza da guerra, o Secretariado da Pastoral Castrense (1999), do Conselho Episcopal Latina Americano (CELAM), em conformidade com o Documento n.155, enumera algumas formas ou estratégias que justificam (ou justificariam) o uso racional e moral da força bélica. São elas: *defensiva*²², *ofensiva*²³, *preventiva*²⁴ e de *intervenção*²⁵ (p. 145, grifo nosso).

Embora seja possível descrever algumas modalidades que auxiliam os governantes no exercício do direito a guerra, é importante perceber que a guerra não é um tema ou um conceito que está restrito ao “campo profano”²⁶. Ao transcorremos os textos dos livros religiosos, como a *Torah*, a Bíblia e o Alcorão, por exemplo, percebemos que o tema da “guerra” tem laços estreitos e profundos com o “campo do “sagrado”. Os laços que aproximam essas duas situações tocam uma das certezas da vida humana: a experiência da morte. No âmbito do sagrado, a morte é um acontecimento que transcende a vida humana e se abre à esperança de uma nova vida, no caso específico cristão: a vida eterna. Já no âmbito da guerra, a morte é uma realidade eminente na vida do combatente e denota sacrifício em prol de uma pátria, de um povo ou ideais. Assim, a guerra é sinônimo de morte ou risco constante de morte.

Nos textos sagrados, a guerra, de certa forma, entrelaça as relações do ser humano com o divino. Não é difícil localizar nos relatos bíblicos da tradição judaico-cristã as referências ao “Deus dos Exércitos” e ao elo que existe entre a guerra e o sagrado. Isso pode até soar estranho nos tempos de hoje, mas o gosto pela guerra é bastante antigo. As religiões tradicionais, como o judaísmo, o

²²É o confronto armado que surge quando uma nação, estado ou grupo de nações toma iniciativa diante das hostilidades externas.

²³É o confronto que se dá quando uma nação, estado ou grupo recorre à força armada para dificultar o ataque do inimigo;

²⁴É quando se faz uso da força armada como uma forma de defesa antecipada da agressão - que se cogita receber - do adversário.

²⁵Se dá quando uma nação neutra inicialmente, ou durante uma guerra, toma partido, aliando-se a um dos bandos beligerantes, prestando-lhe ajuda armada. De acordo com Fernandes e Neves (2018), isso ocorre quando “uma nação, como forma de atender aos seus próprios interesses, ordena que suas Forças Armadas invadam o território de outra nação soberana” (Cf. p.1.).

²⁶No pensamento de Durkheim (1996), em seus estudos sobre a religião, o termo profano se refere a tudo aquilo que não é sagrado (p. 51).

cristianismo e o islamismo, e até mesmo o budismo²⁷, enxergam - ou já enxergaram - a guerra como parte integrante da própria natureza humana.

Na Bíblia judaico-cristã, o povo do Antigo Testamento descreve, em muitas passagens bíblicas, *Yahwéh* (Deus) como o “Deus da guerra”, assim como o “povo escolhido” que foi sendo forjado nas guerras travadas, sob a orientação desse Deus beligerante. Encontramos, todavia, várias citações que fazem referência à essa mentalidade do povo de Deus que é “guerreiro” e conta com a proteção do Senhor dos Exércitos. Exemplos: Livro do Deuteronômio capítulo 20, versículos 10 a 18; Livro do profeta Isaías capítulo 34, versículo 17 e capítulo 63, versículos de 3 a 6; e Livro do profeta Jeremias capítulos 46, versículos 9 a 10 e capítulo 47, versículos de 3 a 7.

Assim como na Bíblia, no alcorão, livro sagrado da religião islâmica, é possível encontrar algumas referências as guerras humanas e sagradas. Segundo Keshavjee (2015), professora de estudos islâmicos, no livro sagrado do islã, os versículos sobre a guerra são muitos e estão espalhados por 12 capítulos, entre eles, destaca-se o tema da guerra contra a infidelidade. No entanto, é preciso entender que a interpretação desses capítulos e versículos são bastante complexos e ambíguos (Cf. p.1).

Dentre as visões sobre a guerra das religiões, mencionadas anteriormente, a do cristianismo foi que primeiro iniciou o debate sobre os conceitos de “guerra justa” e de “guerra injusta”, tendo como suas referências os pensamentos dos seus grandes pensadores Agostinho e Tomás de Aquino, que desenvolvem as suas doutrinas sobre a guerra justa tomando por base a expressiva cultura grega.

Os filósofos que incorporam a cultura grega, destacam-se três; Heráclito, Platão e Aristóteles. Hobuss (2014), descreve que Heráclito²⁸ entusiasmado pela sua “Teoria do Devir ou do Movimento”, aplicava o princípio do movimento para justificar o porquê da guerra, logo, ele dizia que “a guerra é o que move o mundo” (p.42, aspas do autor). Sendo assim a guerra é comum a todas as coisas e a justiça é conflito. Nesta disputa tudo acontece de acordo com o que for conveniente e justo.

²⁷O budismo durante a sua história teve também os seus monges guerreiros.

²⁸ Grécia: 535 -450 a.C.

Já na visão de Platão²⁹(1980): “sempre há uma guerra, embora não declarada, de todos os estados contra todos os estados” (p. 21). Por sua vez Aristóteles³⁰ (2000) declara que existe uma finalidade paradoxal por trás de toda guerra, isto é, “ninguém faz guerra pela guerra, mas pela paz que se segue à guerra” (p.540).

Importante ressaltar que na cultura grega os limites os quais se restringem as declarações de guerra são motivados pela própria religiosidade e pela visão que os gregos concedem ao ser humano. Tais limites são descritos como a inviolabilidade dos santuários, o respeito pela paz nos períodos dos jogos pan-helênicos, de Delfos e Olímpia, consagrados aos deuses, o direito dos vencidos de recuperar os restos de seus mortos, geralmente sem armas e o respeito pela segurança dos embaixadores.

Já a visão romana acerca da guerra é diferente da cultura grega. Para o povo romano, a motivação para a guerra justa é de caráter intrínseco e está inserida na mentalidade e no modo de ser dos romanos, ou seja, a cidade de Roma é a grande potência e os outros são inferiores, mais fracos e (exceto no caso da Grécia) menos civilizados. Para os romanos, convencidos de sua superioridade bélica, toda guerra é justa se as suas formalidades legais ou religiosas forem respeitadas. Um dos personagens romanos que tem uma vasta literatura e prestígio nas colocações é o escritor e poeta Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.). Pereira (1985) recorda que, para Cícero “a guerra justa é a *caritas* (‘o amor’) que deve governar o mundo e vencer o ódio” (p. 23).

Assim, o filósofo e poeta romano Cícero (2009) considera justa a guerra realizada em legítima defesa e reforça a tese de que o inimigo deve ser informado das razões que motivam a declaração de tal guerra. Para ele, o início das hostilidades deve ser oficialmente declarada e não deve pegar o opositor de surpresa ou desprevenido. Para Cícero (2009) fica bem nítida a ideia de que “guerra justa é aquela que é travada de certa forma igualitária, onde a vitória é conferida a tropa que tiver a melhor estratégia de combate, levando em consideração o princípio *caritas*” (Cf. p. 27, grifo nosso). Segundo Cícero, a guerra deve ser evitada, mas se não houver alternativa, ela deve ser travada. No entanto, ele defende

²⁹ Grécia:428/427-348/347 a.C.

³⁰ Grécia:384-322 a.C.

categoricamente que o seu objetivo principal deverá ser o restabelecimento da paz perdida.

3.1.1. A construção do conceito de Guerra Justa

Partindo do significado literal descrito no Dicionário Aurélio online (2020), o verbete “Guerra”³¹, é descrito como um substantivo que significa “Luta armada entre nações ou entre partidos; conflito armado entre povos ou etnias diferentes, buscando impor algo pela força ou para proteger seus próprios interesses”, ou seja, é uma luta violenta que se realiza entre dois ou mais estados, para fazer prevalecer os seus direitos, ou repará-los, uma vez transgredidos. Já o verbete “Justa”³², apresentado enquanto adjetivo, significa “algo com bons motivos e argumentos; legítimo”. Sendo assim, o conceito de “Guerra Justa”, sob a perspectiva do entrelaçamento dos significados referentes ao substantivo “Guerra” e ao adjetivo “Justa”, é compreendido como um conflito armado, legítimo, que tem como objetivo reparar ou instaurar o direito tolhido.

Agostinho de Hipona (354-430), mais conhecido por “Santo Agostinho”, em seu Livro “Cidade de Deus”, retoma o pensamento de Cícero e amplia seu horizonte sustentando que a paz e a vida eterna são as supremas aspirações dos seres humanos. Em conformidade com Cícero, Agostinho (2011) compreende que o homem deve buscar a guerra somente se for para reestabelecer a paz perdida ou que esteja, porventura, ameaçada. (Cf. p.339).

Segundo De Souza (2011), o pensamento de Agostinho fortalece a busca incessante da paz e o distanciamento, sempre que possível, da guerra:

Agostinho compreende que não se busca a paz para promover a guerra, mas ao contrário, se vai à guerra para conquistar a paz. Ao defender a guerra, ele salienta que a força corporal também é um dom de Deus. Ainda que se guerreie por uma necessidade, ainda assim, a vontade deve desejar a paz. Reafirma Agostinho que o fim último da guerra é a paz e alerta para dois gestos cristãos e humanitários: seja *a necessidade e não a vontade* a motivação para exterminar o inimigo com armas;

³¹GUERRA. In: DICIO, Dicionário da Língua Portuguesa, Porto:7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/guerra/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

³²JUSTA, In: DICIO, Dicionário da Língua Portuguesa, Porto:7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/justa/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

e se deve praticar *a misericórdia ao prisioneiro vencido*³³, especialmente, quando se teme uma possível perturbação da paz. Agostinho enfatiza a necessidade de misericórdia. Sua preocupação primária aqui é a manutenção da paz. O relacionamento entre guerra e paz será um dos temas dominantes na reflexão tardia de Agostinho sobre a guerra justa (Cf. p. 199, grifo nosso).

Fica evidente que, no pensamento de Agostinho (2011), a paz e a misericórdia são fundamentais e devem estar sempre presentes no horizonte e no desejo do combatente, em especial, do combatente cristão que, temente a Deus, deve cultivar, em qualquer circunstância, o espírito de pacificador, para que, conquistando os adversários, ele possa levá-los ou convencê-los a se renderem a fim de retomarem o estado de paz.

De certo modo, a visão do espírito de pacificador, presente no combatente cristão, é uma visão que se aplica perfeitamente à missão do capelão como aquele militar que, entre outras iniciativas e função, deve cultivar e sempre reverenciar o seu espírito pacificador, seja em tempo de paz ou em tempo de guerra. Assim, a realidade de violência e a necessidade do combate não devem ofuscar o propósito da missão dada a um capelão militar, que é ser, no meio da tropa, uma figura e uma voz que preza pela paz e pela reconciliação entre os povos e as nações.

Parafraseando Agostinho (2011), o capelão militar é envolvido por sua missão sacerdotal e pelo seu olhar ministerial, capaz de enxergar no opositor não um inimigo que deve ser abatido ou morto, mas uma pessoa que merece o olhar de misericórdia e de compaixão, de modo especial, em situação conflitante. Desta forma, a mensagem do amor e do perdão, que reveste a figura sacerdotal do capelão, não faz distinção de pessoas. Ela é oferecida a todos os combatentes, inclusive aos seus inimigos. Enfim, a todos é dirigida uma mensagem de esperança que os ajuda no caminho de preparação da morte e da eternidade, que são realidades ainda mais eminentes na guerra.

Segundo Martini (2016), Agostinho, em sua obra intitulada *De Civitate Dei*, descreve:

Para os maus a guerra é uma felicidade, já para os bons é uma necessidade. A guerra travada contra os povos inofensivos é considerada injusta quando as suas

³³É um dos pontos que é tratado na III Convenção de Genebra, de 12 de agosto de 1949, relativa ao tratamento dos prisioneiros de guerra.

justificativas são motivadas pelo desejo de prejudicar ou pela sede de poder, pela ampliação territorial de um império ou pela busca da riqueza e de glória. É correto lembrar que a guerra pode ser também justificável, segundo o autor, se uma nação ou cidade, que deve ser investida em uma guerra, negligenciou punir a injustiça praticada por seus cidadãos ou declarar injusto o que foi retirado (p. 4, tradução nossa).

Enquanto Agostinho lança a semente do pensamento cristão na doutrina eclesial, Tomás de Aquino, amplia o conhecimento agostiniano e ressalta que a questão da guerra não está atrelada a questão da justiça, e sim à caridade e, portanto, está longe do campo da moralidade. Para Araújo (2017), a concepção que Tomás de Aquino desenvolveu sobre a guerra em si não é algo ruim, desde que ela seja realizada para o regaste do bem comum e da paz:

A concepção de guerra em Tomás de Aquino tende a ser alicerçada nas grandes balizas condicionantes da moralidade da guerra, tendo como condições básicas para a sua legitimidade: a autoridade do príncipe, a justa causa e a reta intenção. O final de toda a sua análise acerca da guerra, aponta, como finalidade última, o bem comum e a paz (p. 211).

Assim como Agostinho e Tomás de Aquino, que apresentam fundamentos acerca da guerra justa, não é raro encontrarmos outros relatos que resguardam o período que compreende o início da História do Cristianismo, no qual relata a participação e presença de cristãos na vida militar. Entre eles, destaca-se o soldado romano Sebastião, mas conhecido por São Sebastião (256-286 d. C.), que é invocado pelos cristãos contra a peste, a fome e a guerra.

Outrossim, temos a contribuição de Santo Ambrósio (339/40-397 d.C.) que trata a questão da guerra justa elevando algumas justificativas plausíveis para tal ação. Martini (2016), conta que, Ambrósio, na *Epistula ad Studium*, emite o seu entendimento de que a guerra (*ius ad bellum*) é justificada quando é travada com o propósito de defender a justiça, repelir um ataque e vingar um ultraje à honra do país, ou seja, se for necessário a guerra, essa deve ocorrer sempre de maneira justa e sem destruição desnecessária (Cf. p. 4, tradução nossa).

Martini (2016), além de reforçar a ideia ambrosiana de que a guerra deve ser conduzida de acordo com os princípios de legalidade e de lealdade, relembra a sua orientação de que na guerra todos devem combater, exceto os clérigos. Isto é,

“os clérigos não devem lutar ativamente no exército, mas podem oferecer qualquer outro suporte e apoio³⁴ às milícias” (p. 4, tradução nossa).

Neste pequeno texto de Santo Ambrósio, apresentado por Martini (2016), encontramos claramente um dos textos que fundamentou e sustentou - e ainda sustenta - a função e a missão do capelão militar junto à tropa, e, ao mesmo tempo, fomenta a discussão em relação à participação do capelão militar na guerra. Nas palavras Ambrósio é possível justificarmos que a participação ativa do capelão militar nos conflitos bélicos ocorre por meio do suporte e do apoio ético, moral e religioso aos militares.

Ademais, o pensamento de Ambrósio, assim como de tantos outros pensadores cristãos, é guiado pelas palavras do próprio Jesus, que demonstram no mandamento do amor o norte das relações humanas e conflituais: “amai uns aos outros como eu vos amei” (Cf. Evangelho de São João capítulo 15, versículo 12). Seguindo os ensinamentos de Jesus, o apóstolo Paulo ressalta na sua Segunda Carta aos Coríntios capítulo 13, versículo 7: "Entretanto, rogamos a Deus que não façais mal algum, não para que pareçamos aprovados, mas para que vós façais o bem, embora nós sejamos tidos como reprovados." Já na carta aos Efésios capítulo 6, versículos 10 ao 18, Paulo, ao escrever a referida comunidade, fez uma analogia entre a armadura do combatente e a armadura do fiel, em que ressalta a armadura espiritual como uma poderosa aliada no combate ao mal e as injustiças. Para São Paulo, o cristão deve estar sempre preparado para os combates humanos e espirituais, todavia, não deve jamais negligenciar o mandamento do amor, deixado pelo Mestre Jesus e que deve guiar a sua conduta social e eclesial.

O pensamento cristão a despeito da guerra vai evoluindo com o transcorrer da História, mas sem deixar de lado o mandamento do amor que deve inspirar o cumprimento das leis. Mais tarde, no século VI, um outro escritor cristão, Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.), foi quem ampliou o conceito agostiniano de guerra justa, respaldando o seu pensamento no direito de um povo recuperar os seus bens materiais roubados. De acordo com Moretti e Reis (2017), Isidoro, em sua obra

³⁴Por exemplo, exercendo a função de capelão militar, dedicando-se às celebrações, aos sacramentos, às catequeses e às palavras de resiliências que eram ministrados aos soldados antes, durante e após o combate.

Etimologias, prosseguiu com o processo de justificação da guerra por parte dos cristãos e ficou famoso por sua máxima, repetida e usada posteriormente por muitos pensadores medievais: “guerra justa é aquela que se realiza por prévio acordo, depois de uma série de feitos repetidos ou para expulsar o invasor” (p. 511).

Segundo José Mattos (1964), na concepção de Isidoro de Sevilha, a guerra justa só pode ser aquela oriunda de uma razão legítima e defensiva, tendo como motivação principal afugentar o invasor ou o inimigo de seu território. Ele considerava aceitável o caso da guerra ofensiva somente se o intuito do ataque fosse obter pelas armas um ressarcimento legítimo de um direito violado ou mesmo a reintegração de um patrimônio tolhido (Cf. p. 67).

Logo, a conjunção das ideias de Isidoro de Sevilha e de Agostinho foram capazes de consolidar a primeira estrutura ideológica da justificação militar cristã na Idade Média. Mas, é entre os séculos VIII e XIII que a militarização se torna cada vez mais presente na estrutura eclesial em que bispos, abades e prelados passam a ter forças militares significativas. Nessa nova perspectiva eclesial³⁵, a estratégia militar passar a fazer parte da ação missionária da Igreja e a guerra justa passa ser vista como uma guerra santa (cruzadas). De acordo com os relatos históricos, as cruzadas foram declaradas pela Igreja Católica Apostólica Romana com o intuito de conversão e de retomada dos territórios ocupados por muçulmanos, vikings e bálticos. A guerra santa travada pelos “soldados” das Ordens Militares³⁶ é considerada por suas autoridades eclesiais como um *bellum iustum*, ou seja, uma guerra justa. Nesse cenário de uma igreja militarizada, o Papa³⁷ se tornou um

³⁵Com a cristianização dos povos bárbaros, a cultura cristã e a germânica se influenciaram mutuamente. Tal fato mostra-se importante para o desenvolvimento da ideologia de guerra na Idade Média, pois em mais um processo de adaptação institucional, a Igreja acabou por incorporar os valores guerreiros germânicos à sua forma de pensar a sociedade (Cf. MORETTI; REIS, 2017, p. 512).

³⁶Com a Primeira Cruzada, dois novos fatores colaboram para a afirmação da ideia de guerra santa: a criação das Ordens Militares e a participação de novos teólogos no debate sobre a legitimidade dos conflitos bélicos, como Bernardo de Claraval, abade de Cluny. As Ordens Militares resultam da Primeira Cruzada porque, após a tomada de Jerusalém pelos cristãos e a formação dos Estados Latinos (principado Antioquia, Condado de Edessa, Reino de Jerusalém, e condado de Trípoli), a maioria dos cruzados voltou aos seus países de origem. Os historiadores concordam que, com a volta dos cavaleiros, poucos soldados permaneceram nos territórios ocupados pelos cristãos. Contudo, a peregrinação a esses lugares continuou forte e aumentou após a tomada de Jerusalém, fosse por mar ou por terra (Cf. FLORI, 2005, p.178).

³⁷Cito como o exemplo o Papa Urbano II, que no século XI, ultrapassando todos os limites estabelecidos anteriormente às funções da Igreja, declara guerra aos muçulmanos na Terra Santa. Utilizando-se do poder adquirido pela Igreja ao longo da Alta Idade Média, o Sumo Pontífice

verdadeiro governante temporal, com a atribuição de declarar oficialmente uma guerra como justa.

Na História da Igreja Católica, percebe-se que o espírito militar tem se aproximado, ao longo dos séculos, da essência do testemunho cristão. Odão³⁸, abade de Cluny, na França, compreendeu bem essa aproximação e vislumbrou o desafio missionário do cristão como uma grande guerra. Segundo Martini (2016), a concepção cristã de Odão mostra claramente que “é possível se tornar religioso e, até santo, após uma vida de guerreiro” (p. 5, tradução nossa). Inclusive é razoável, como exemplo, a vida cristã exemplar dos nossos santos militares, a saber: São Jorge, São Longuinho, São Martinho de Tour, São Maurício, São Sebastião, São Theodoro, Santa Joana D’Arc, entre outros.

Martini (2016) recorda que, a biografia de vários santos militares e a concepção de guerra santa e justa têm dialogado entre si e ambas acompanharam as ações da Igreja católica, ao longo dos séculos. Para ele, tal pensamento eclesial fica claro a partir das palavras do Papa Gregório VII (1020/1025-1085) ao afirmar que, a ação espiritual e militar do cristão é inseparável e convergente e a existência de infiéis é visto como um escândalo doutrinal que deve ser eliminado pela força e pela guerra santa (Cf. p. 5, tradução nossa e aspas do autor).

Com o transcorrer da história, uma nova visão e os critérios plausíveis para que seja declarada uma guerra como justa é apresentada pelo dominicano São Tomás de Aquino (1225-1274), considerado um grande teólogo do medievo, por fundamentar amplamente os ensinamentos da Doutrina Católica. Martini (2016) recorda que Tomás de Aquino, em sua obra *Summa Theologiae*, retoma o tema agostiniano da guerra justa e o aprofunda. Assim, a visão tomista, que influenciou positivamente a doutrina católica sobre a guerra justa, tem por base três conceitos autoridade, causa justa e intenção:

a legitimidade de uma guerra é baseada, primeiramente, no mandato do Papa ou de um soberano, que são responsáveis pela manutenção e preservação do bem comum

conclamou todos os cristãos, e principalmente os senhores da guerra, a lutarem pela Igreja na Terra Santa e recuperar Jerusalém em uma guerra santa desejada e inspirada por Deus (Cf. MORETTI; REIS, 2017, p. 512, tradução nossa).

³⁸ Odão nasceu perto de Tours, por volta do século IX tornou-se um monge em Cluny, principal centro de espiritualidade da Europa contemporânea. Durante sua vida enclausurada, retomou, com rigor, a Regra beneditina, a ponto de ser considerado o reformador da Regra monacal.

do cristianismo, de um reino ou de uma província. O indivíduo não pode declarar guerras, mas deve ir aos tribunais para confirmar e fazer valer as suas reivindicações. O poder público, por outro lado, tem o direito e o dever de proteger o interesse público contra inimigos internos e externos. Além disso, precisamos de uma justa causa que consista em uma falha cometida pelo oponente, para justificar um ataque contra ele. Finalmente, a intenção dos lutadores em enfrentar os inimigos deve levar em consideração o bem e agir com justiça (p. 6, tradução nossa).

Diante de tal fato, a visão tomista chama à atenção para o tema da decepção que é permitida na guerra [...], assim como, a premissão que é dada para travar uma guerra em um dia de celebração, pois o cristão não pode ser indiferente a realidade já que ele deve defender o bem público em todas as circunstâncias. Dentro dessa visão, Tomás de Aquino aposta no fato de que é possível ser criado uma ordem religiosa que possa adotar a vida militar como regra, desde que participem de guerras apenas por ordem da Igreja.

Abre-se aqui um parêntese histórico para registrar que, na compreensão de São Tomás de Aquino, é possível uma determinada ordem religiosa queira adotar a vida e os princípios militares com regra de vida. Nesse intuito, é possível deduzir que Tomás construiu o alicerce sob o qual nasceria - séculos depois - o Ordinariato Militar, Instituição Eclesial criada por São João Paulo II, em 21 de abril de 1986, através da Constituição Apostólica *SPIRITUALI MILITUM CURAE*³⁹, voltada exclusivamente para acompanhar e fortalecer a religiosidade e a espiritualidade da família militar nos diversos países:

Os Ordinariados militares, que podem também ser chamados de Castrenses, e que são juridicamente assimilados às dioceses, são circunscrições eclesiais especiais, regidas por estatutos próprios emanados pela Sé Apostólica, nos quais serão precisadas mais em pormenor as prescrições da presente Constituição, mantendo-se válidas, onde existem, as Convenções estipuladas entre a Santa Sé e os Estados (ORDINARIADO MILITAR DO BRASIL, 2013, p. 115).

Os fiéis que são assistidos e estão sob a jurisdição do Ordinariato Militar são descritos e regulamentados pela *SPIRITUALI MILITUM CURAE*, segundo o

³⁹Este documento do Pontificado do Papa João Paulo II, promulgado em 21 de abril de 1986, tem como propósito regulamentar a assistência religiosa e espiritual dos militares. O referido documento pode ser acessado em língua portuguesa no Site Oficial do VATICANO.VA: Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-paulii/pt/apost_constitutions/documents/hf_jpii_apc_19860421_spirituali-militum-curae.htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

vademecum do Ordinariado Militar do Brasil (2013), são enquadrados nos seguintes grupos:

1º Os fiéis que são militares, e também aqueles que estão ao serviço das Forças Armadas, contanto que sejam ligados pela norma das leis civis; 2º Quantos compõem as suas famílias, isto é, os cônjuges e os filhos, mesmo maiores, se habitam na mesma casa, e também os parentes e as pessoas de serviço que, igualmente, habitam na mesma casa; 3º Os que frequentam escolas militares ou estão internados ou prestam serviço nos hospitais militares, nas casas para anciãos ou noutros institutos similares; 4º Todos os fiéis, homens e mulheres, membros ou não de um Instituto religioso, que desempenham de modo estável funções a eles confiadas pelo Ordinário militar ou com o seu consentimento (p. 117).

Fechando o parêntese sobre o Ordinariado Militar do Brasil, é importante destacar que a trajetória histórica acerca da conceituação sobre a guerra justa despertou a atenção do dominicano e teólogo espanhol Francisco de Vitória⁴⁰, que comparou a doutrina do *Bellum Iustum* (guerra justa) de Agostinho com a sua doutrina *De jure belli* (A lei da guerra).

Martini (2016) ressalta que, Francisco de Vitória enxergava a necessidade do uso da força da guerra, que ele intitulava de guerra reparadora que deveria ser feita na proporcionalidade dos danos sofridos. Foi dele também a ideia acerca da necessidade de instituir um organismo internacional, diferente do Papa, a quem competiria o papel de "árbitro", revestindo-se da autoridade mundial legítima diante dos desafios mundiais, entre eles, as guerras (Cf. p. 7). Sabe-se que, dele partiu a inspiração para a criação da Organização das Nações Unidas. Sua estátua encontra-se erigida em frente à sede da ONU, em Nova York.

Não obstante, o debate envolvendo o sentido da guerra justa continuou ao longo dos séculos e influenciou bastante tanto a Doutrina Social da Igreja Católica quanto a Diplomacia e a Política Internacional. A questão das motivações e razões para as guerras justas parece ambígua e nos leva a refletir sobre a real necessidade e sentido de uma guerra. Como exemplo, entre as grandes potências mundiais, citamos os Estados Unidos da América, que recorrem a guerra como uma oportunidade para exibir o seu poderio bélico e a sua influência política internacional. Segundo Gomes dos Santos (2013) “apesar de visões contrárias, é

⁴⁰Foi teólogo neoescolástico e contribui bastante com o conceito de Guerra Justa. Francisco de Vitória é considerado como um dos fundadores do Direito Internacional.

possível entender que os EUA ainda são a única potência mundial na acepção mais estrita do termo, uma vez que os americanos ainda detêm o poderio militar e econômico do globo (p.109).

Assim, ao olharmos para a História Mundial, percebemos que as guerras do passado acarretaram - de forma positiva ou negativa - grandes transformações nos âmbitos humano, social, político, industrial, cultural, tecnológico, ambiental, entre outros.

Secci (2007) recorda que, na ótica do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831), a guerra é a que constitui o estado natural do homem e não a paz. Isto significa dizer que,

Hegel ressalta que sem guerras, a História registraria apenas páginas em branco. As guerras provocam uma mudança na história. Isso não deve ser considerado como absoluto, mas pode ser visto como uma paixão dos detentores do poder na paixão dos povos; além disso, no caso de divergência de interesses entre estados, a guerra é a única maneira de demonstrar o direito de um outro (p. 6, tradução nossa).

Em contraste com o pensamento do filósofo Hegel, trazemos à memória os ensinamentos de Jesus Cristo, que chegam até os nossos dias através dos relatos dos evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João), os quais estão pautados no seu convite à paz e ao seu reino de amor. Embora a História relate os diversos momentos conflituosos na vida eclesial, não podemos ignorar que a paz, pregada por Cristo, serve de farol para a missão cristã. Por mais que detectemos os momentos conflitantes na história cristã, existem momentos marcantes na História da Igreja Católica que apontam para a necessidade da paz como elemento fundamental em prol do progresso e do desenvolvimento social e humano das nações.

No Concílio Vaticano II⁴¹, marco da reviravolta pastoral e missionária do catolicismo, a Carta Encíclica *Pacem in Terris*, lançada em 11 de abril de 1963, pelo Papa João XXIII, preconizou que a paz de todos os povos se solidifica na verdade, na justiça, na caridade e na liberdade. Assim, o documento conciliar

⁴¹O Concílio Vaticano II foi o XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica. Convocado, no dia 25 de dezembro de 1961, através da bula papal *Humanae salutis*, pelo Papa João XXIII, teve como objetivo discutir a ação da Igreja nos tempos atuais, cuja finalidade é promover o incremento da fé católica e uma saudável renovação dos costumes do povo cristão. Esse Concílio foi muito importante para aproximar a disciplina eclesiástica católica aos desafios da modernidade.

defende que “a paz na terra, anseio profundo de todos os homens de todos os tempos, não pode ser estabelecida nem ser consolidada senão no pleno respeito da ordem instituída por Deus” (JOÃO XXIII, 1963, n.1). Os ensinamentos doutrinários do Concílio Vaticano II continuam - ainda hoje- inspirando as inúmeras ações pastorais da Igreja Católica e ecoam fortemente em seus líderes hierárquicos, que trabalham pela construção de um mundo repleto de paz e harmonia.

Nas duas últimas décadas, desde o período do pontificado do Papa João Paulo II, de 1978 a 2005, muitas iniciativas em prol da paz foram promovidas pela Igreja Católica. Entre elas, a sua contribuição no enfraquecimento do conflito político ideológico que dividia o mundo capitalista e socialista e que culminou com a derrubada do Muro de Berlim, que separava a Alemanha Ocidente da Alemanha Oriente, símbolo da Guerra Fria, em 1989. Uma das consequências da unificação da Alemanha foi a criação de mais um canal de diálogo para o continente europeu e, de certa forma, para a política internacional.

Outra iniciativa fomentada pelo catolicismo foi a criação do “Dia Mundial de Oração pela Paz”, em 27 de outubro de 1986, sob a iniciativa do Papa João Paulo II, que reuniu os principais líderes mundiais de várias religiões, na cidade de Assis, cidade natal de São Francisco, na Itália, num encontro mundial, com o objetivo de promover e fortalecer o diálogo internacional pela paz. Esse encontro continua sendo realizado até os dias atuais e ganhou ainda mais força no cenário global, através dos pronunciamentos e documentos emitidos pelo Papa Francisco que, desde os seus três primeiros anos de pontificado, demonstrou o seu compromisso com a paz e declarou inúmeras vezes a sua clara oposição à guerra, que de acordo com o pensamento do Papa, “traz apenas morte e destruição”⁴².

O Papa Francisco (2015) recorda que “tudo está estritamente interligado” e a paz se sustenta a partir do respeito que o ser humano exerce em relação à natureza e à dignidade humana (Cf. n.16). Ao rememorar as palavras do Papa Paulo VI, o Papa Francisco (2015) propõe a seguinte reflexão: somos partes de um mesmo todo, deste modo destruir a natureza equivale destruir o próprio homem, ou seja, “por

⁴²Pronunciamento do Papa Francisco durante o *Angelus* do dia 05 de janeiro de 2020, na Praça de São Pedro, no Vaticano. Disponível em: <<https://www.acidigital.com/noticias/papa-francisco-a-guerra-so-traz-morte-e-destruicao-49916>> Acesso em 13 de SET 2020.

motivo de uma exploração inconsiderada da natureza, [o ser humano] começa a correr o risco de a destruir e de vir a ser, também ele, vítima dessa degradação” (Cf. n.4).

Fica bastante evidente nos vários discursos do Papa Francisco e nos ensinamentos do Magistério⁴³ da Igreja Católica, que a construção da paz mundial pode se tornar realidade a partir do cuidado, do respeito e da sintonia do ser humano com todo o Planeta Terra. Ser instrumento de paz, como consta na “Oração pela Paz”, atribuída a São Francisco de Assis, é um o desafio para todo cristão e para todo ser humano de boa vontade. A mensagem, que ecoa do magistério eclesial, assim como dos organismos internacionais e das pessoas de boa vontade, aponta para a urgência de promover a paz entre as nações e entre os povos através dos meios pacíficos e diplomáticos, sem a necessidade de recorrer à guerra.

Não obstante, em agosto de 2014, o Jornal alemão DW, em sua versão online, em língua portuguesa, ao transcrever o artigo escrito pelo seu redator Strack (2014) destaca que, embora no Século XX, a doutrina católica tenha se distanciado do conceito de guerra justa, “o Papa Francisco admite o emprego de violência contra as atrocidades no Iraque. Um procedimento militar é justificado sob certas circunstâncias, ou seja, deter um agressor injusto é legítimo” (Cf. p.1). Ainda segundo ele, o pronunciamento do Papa Francisco parece estar bastante alinhado com o dos seus antecessores (Papa João II e Papa Bento XVI), inclusive na forma de se expressar. Segundo Strack (2014), o Papa Francisco retoma o pensamento do Papa João Paulo II ao afirmar que,

O emprego de violência é *ultima ratio*, a alternativa extrema. Por fim, [...] A teologia moral católica contemporânea não fala mais de uma doutrina da guerra justa, mas sim do legítimo direito à defesa. Felizmente, a Igreja se exime de avaliar o que seria o "meio correto" na atual situação. Mas ela também fornece instrumentos de ética da paz àqueles encarregados de decidir essa questão, não os deixando desamparados (p.1, grifo do autor).

Mais recentemente, segundo a Agência de notícias italiana, ANSA, durante a sua Visita Apostólica ao Iraque, ocorrida de 05 a 08 de março de 2021, o Papa

⁴³O magistério é o ensinamento oficial da Igreja, incluindo o papa e os bispos em união com ele.

Francisco, em seu primeiro discurso à nação iraquiana, e por meio dela ao mundo, renova o seu apelo pela paz e pelo fim da violência e das guerras:

Calem-se as armas! Que sua difusão seja limitada, aqui e em todos os lugares. [...] Que cessem os interesses das partes, esses interesses externos que não interessam à população local. Que se dê voz aos construtores, aos artesãos da paz! Aos pequenos, aos pobres, ao povo simples, que quer viver, trabalhar, rezar em paz. Chega de violências, extremismos, facções e intolerâncias (Cf. ANSA, 2021, p.1).

Portanto, na visão da Doutrina Social da Igreja Católica a guerra nunca será justa, embora seja justa a defesa de um país. Por isso, a *ultima ratio*⁴⁴ é a condição *sine qua non*⁴⁵ para o emprego da guerra em situação de legítima defesa ou para que da paz seja restabelecida, e desta forma o uso da força, para ser lícito, deve seguir tais condições.

3.1.2. As premissas da Guerra Justa

O Pontifício Conselho Justiça e Paz (2004), organismo da Cúria Romana da Cidade do Vaticano, elenca, no seu documento ‘Compêndio da Doutrina Social da Igreja Católica’, alguns princípios que fundamentam o uso da força, inclusive das Forças Armadas, e até mesmo a declaração de guerra. São quatro premissas que sustentam, a partir de algumas rigorosas condições, a forma lícita para tal emprego:

Primeiro: o dano infligido pelo agressor à nação ou à comunidade das nações seja durável, grave e certo; segundo: todos os outros meios de pôr fim se tenham revelado impraticáveis ou ineficazes; terceiro: estejam reunidas as condições sérias de êxito; quarto: o emprego das armas não acarrete males e desordens mais graves que o mal a eliminar. [...]. A avaliação dessas condições de legitimidade moral cabe ao juízo prudencial daqueles que estão encarregados do bem comum. Se tal responsabilidade justifica a posse de meios suficientes para exercer o *direito à defesa*, permanece para os Estados a obrigação de fazer todo o possível para garantir as condições de paz não apenas sobre o próprio território, mas em todo o mundo (Cf. n. 500).

Como descritas, tais condições refletem o debate presente nos escritos dos primeiros teólogos e estudiosos sobre a Guerra Justa. Fica evidente, na Doutrina Social, que não há uma proibição contundente do emprego da força bélica, todavia,

⁴⁴É uma expressão latina, frequentemente empregada no Direito, que significa “última razão” ou “último recurso”.

⁴⁵É uma locução adjetiva de origem latina que significa “sem a qual não”.

a doutrina cristã a proíbe quando ela é empregada injustamente e sem um motivo relevante ou justificável. Até mesmo diante das hostilidades, que estão presentes numa situação de conflito, os preceitos morais cristãos continuam sendo observados para limitar o raio da ação da violência, particularmente, contra aqueles que não estão diretamente envolvidos na guerra.

Sendo assim, na visão da Doutrina Social, os estados devem necessariamente ter o direito de exercer uma legítima defesa, desde que os meios pacíficos de solucionar o conflito tenham sido empregados e não tenham obtido êxito. Com isso, a avaliação do discernimento das condições de legitimidade moral fica a cargo do juízo prudencial das autoridades competentes e constituídas e de todos que são de alguma forma encarregados e responsáveis em promover o bem comum.

O Manual de Ética para as Forças Militares e de Polícia, proposto pelo Secretariado da Pastoral Castrense⁴⁶, resume e apresenta oito requisitos, justificáveis pela doutrina cristã, que servem de base e de fundamento para que uma determinada “guerra” seja, de fato, “justa”. Dentre eles, sete, conforme o Conselho Episcopal Latino Americano (1999), são relacionados ao tema do uso da força como recurso (*jud ad bellum*/direito à guerra) e um relacionado ao método para o uso da força (*jus in bello*/ direito em guerra):

1. Causa justa: [...] uso da força ou da guerra para confrontar um perigo real e evidente, incluindo o direito à legítima defesa pessoal e coletiva; **2. Autoridade competente para declarar a guerra:** [...] ser declarada por aqueles que exercem a autoridade “legal” para fazê-lo; **3. Justiça comparativa:** [...] a justa causa deve ser temperada com base nos méritos relativos da “causa” da outra parte; **4. Intenção legítima:** [...] a parte que usa a força militar deve estar motivada pela intenção legítima da “causa justa”; **5. Último recurso:** [...] após ter esgotado os meios pacíficos de solução, o Estado deve buscar aqueles meios que podem realmente produzir resultados; **6. Probabilidade de êxito:** [...] o propósito é o de prevenir o uso irracional, desproporcionado ou inútil da força; **7. Proporcionalidade:** [...] uma agressão deve ser proporcional ao valor que busca proteger, [...] este princípio está desenhado para desestimular atos excessivos; **8. Jus in Belum (direito em guerra):** a eleição de uma tática particular (incluindo o uso de armas) ou estratégia é proporcional às vantagens militares, presumivelmente justas no campo moral, que se poderia alcançar (Cf. p.146-148, grifo do autor).

⁴⁶É um órgão de assessoria do Conselho Episcopal Latino-Americano, com sede em Bogotá, Colômbia, responsável por apresentar diretrizes e acompanhar os trabalhos desenvolvidos pelas capelanias militares da América Latina.

De fato, as premissas que justificam o uso da força ou a declaração de guerra visam, acima de tudo, manter o equilíbrio entre os Estados e promover a libertação ou resgate de povos ou países que estejam vivendo sob ameaça de escravidão ou massacre, e que tal intervenção armada seria, de consequência, o último recurso após ter sido apresentadas e finalizadas todas as tratativas diplomáticas.

O pensamento mais recente do Papa Francisco (2020), expresso, através da Carta Encíclica *Fratelli Tutti*, é contundente em afirmar que, a igreja é convicta de que não se pode mais pensar

na guerra como solução, porque provavelmente os riscos sempre serão superiores à hipotética utilidade que se lhe atribua. Perante esta realidade, hoje é muito difícil sustentar os critérios racionais amadurecidos noutros séculos para falar duma possível “guerra justa”. Nunca mais a guerra! (Cf. n. 258, aspa do autor).

Sendo assim, o diálogo fraterno e as tratativas diplomáticas, na visão de Francisco (2020) devem ser as principais vias de negociação de conflitos e de construção de um mundo mais justo e mais fraterno, onde cada membro da sociedade deve ter a consciência e a responsabilidade do seu papel em contribuir com o caminho de transformação e de fortalecimento da amizade social e universal.

3.2. As tecnologias à serviço da guerra

Ao longo da história das civilizações humanas, conhecemos por meio da rica literatura que narra os grandes conflitos, como as guerras foram sendo realizadas a partir da percepção e das estratégias traçadas pelos seus expoentes e atores, que estudavam – de modo metódico - a região e o perfil dos seus adversários, procurando extrair e identificar os seus pontos fortes e fracos, de modo a ressaltar vidas e perdas, e, ao mesmo tempo, empregar de forma mais racional o seu poderio bélico. Tal percepção pode ser constatada nos ensinamentos da obra “Arte da Guerra”, do escritor e estrategista, o general Sun Tzu (544 a.C. – 496 a.C.). Tzu (2011), em sua obra, chama atenção para “a importância e a necessidade de se ter um conhecimento prévio do adversário e do terreno no qual se desenvolverá o conflito” (Cf. p.43).

Soma-se ao pensamento de Tzu (2011) e à sua filosofia de combate, que destaca a varredura do terreno como uns dos pontos primordiais para o êxito da guerra, o advento da tecnologia de registro mecânico, como, por exemplo, a câmera fotográfica e, posteriormente, a câmera de vídeo que potencializaram todo o processo tecnológico, a ampla cobertura e varredura do ambiente.

A introdução dessas inovações tecnológica no cenário de guerra possibilitou não somente o registro, mas o arquivamento das informações dos campos de batalha, que geram conhecimentos e estratégias, importantes para delinear as ações e as tomadas de decisões nos conflitos futuros. Em conformidade a esse avanço, a introdução da câmera fotográfica - a bordo das aeronaves - motivou a corrida pelo conhecimento do terreno e, conseqüentemente, traçaram-se novas estratégias de combate, com o intuito de obter o sucesso e, concomitantemente, preservar a vida dos soldados em batalha. Sem dúvida alguma, a proeza da tecnologia foi um passo decisivo que desencadeou um forte dinamismo nas estratégias da indústria e do poder bélicos.

Por volta do ano de 1914, com o advento da Primeira Guerra Mundial, teve início um forte desequilíbrio político e tecnológico na Europa e no Mundo. O confronto, totalmente inovador, foi desencadeado por profissionais que fizeram uso de suas novas tecnologias com objetivos precisos e devastadores, como bem relata o historiador francês François Cochet à Agência Efe (2014):

As novas tecnologias incorporadas pelos exércitos e o alistamento de milhões de soldados deram uma dimensão mortal e destrutiva inédita à Primeira Guerra Mundial, como ficou visível no norte da França, palco de algumas das batalhas mais lendárias. Mais de 10 milhões de combatentes morreram neste conflito, que completa 100 anos hoje (28/07). A guerra ficou conhecida pelas profundas alterações geopolíticas que provocou além do uso de armas até então desconhecidas ou que não podiam ser produzidas em escala industrial até então. "Essa guerra foi um choque gigantesco" para os países envolvidos porque houve "um mostruário absolutamente enorme de tecnologias" e um número sem comparação de homens envolvidos nas batalhas e na guerra de trincheiras (p.1).

Dentre essas novas tecnologias incorporadas pelos exércitos, citamos o registro aéreo das imagens captadas pelas câmeras cinematográficas, que tinham como objetivos fotografar e registrar o terreno, palco dos conflitos bélicos, com o propósito de reconhecimento das áreas adversárias. Tais registros foram empregados para basear a análise por meio da qual diversas estratégias se

orientaram, com mais precisão, para traçar as ações de combate. Nesse cenário, a câmera fotográfica tornou-se uma espécie de raio X, que identificava e sinalizava os principais pontos e as informações mais relevantes, que eram extraídas dos campos de batalhas observados. Segundo o geógrafo Freitas (2020),

No ano de 1903, o fotógrafo alemão Julius Neubronner fez uma das primeiras fotos aéreas de toda história, quando acoplou máquinas fotográficas de tamanho reduzido em pombo-correio. Após todos os experimentos citados, os maiores avanços nesse seguimento ocorreram com o advento do avião, a partir de 1906, com destaque para a aviação militar que estava sendo explorada na Primeira Guerra Mundial. Nesse período os aviões tinham como objetivo principal identificar bases inimigas e seus movimentos, isso era possível por meio da instalação de câmeras especiais denominadas de aero fotográficas, assim poderiam antecipar as estratégias e as ações (p.1).

As fotografias aéreas, que eram captadas com um grande grau de detalhes, serviam de subsídios para as coletas de informações que eram, por conseguinte, exploradas especialmente na elaboração e criação de mapas. Paul Virilio (2005), por analogia, compara a câmera fotográfica ao olhar humano, analisando o emprego da tecnologia como um certo complemento aos artefatos humanos e que, se preciso for, poderia até os substituir. Virilio (2005) defende que “o olhar superará o disparar. É um olhar sem parar, onde o não perder de vista é ganhar” (p.17).

Dessa forma, a estratégia de combate ou a precisão cirúrgica, como afirma Virilio (2005), não seria simplesmente a de um observador humano ou de uma analista militar, mas a de uma máquina visão, uma espécie de “panóptico”⁴⁷, através da qual se obtém uma ampla visão da realidade em prol do seu reconhecimento e do seu controle estratégico. Para Bruno (2004) constata-se que, “os bancos de dados e os programas computacionais de coleta e o processamento de informação expõem as ações e os comportamentos de inúmeros indivíduos a uma vigilância quase que

⁴⁷Embora o termo panóptico tenha sido aplicado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham, em 1785, para indicar uma realidade prisional ideal, onde os prisioneiros seriam totalmente controlados pelos olhos de um único inspetor. O sentido desse termo traduz uma certa similaridade com os registros fotográficos aéreos, feitos pelos pilotos de suas aeronaves, que tinham como meta obter uma visão geral do campo do inimigo ou do campo de guerra. Para Bentham (2008) o sentido do olhar panóptico não se limita a vigiar todo o espaço, mas também avaliar, localizar, discutir, dominar e controlar toda a realidade, ou seja, “o panóptico é então uma vasta máquina da qual cada elemento é por sua vez máquina, objeto de um cálculo” (p. 92-93). Para Jeremy Bentham o panóptico deve ficar invisível. Mais tarde também o termo panóptico de Bentham será trabalhado pelo filósofo francês Foucault (2001) que, ao trabalhar com as técnicas de controle na sociedade, advertia que “para ser eficiente, o panóptico deve ser ‘visível’ e ‘inverificável’; o indivíduo não precisa saber que está sendo observado, mas precisa ter certeza de que poderá vê-lo a qualquer momento” (p. 166-167, aspas do autor).

continua” (p. 110), e com isso, contribuem bastante para o discernimento e as escolhas das estratégias mais eficazes para se atingir as metas pré-estabelecidas.

No entanto, é importante lembrar que o olhar tecnológico não faz nenhum juízo imediato das cenas da realidade, tendo em vista que o seu uso se limita a registrar e a colher informações. Já o olhar humano possui a capacidade de analisar e interpretar as referidas cenas, sendo ele, por conseguinte, responsável pelas escolhas estratégicas e tomadas de decisões.

Virilio (2005) relata em seu livro “Guerra e Cinema”, que no final do século XIX, quando o cinema começava a engatinhar e os conflitos bélicos se potencializavam militarmente, nascia nesse contexto uma parceria entre o cinema e aviação, onde o avião, além de ser um instrumento para voar, exerceria também uma nova função ou um novo modo de ver e observar:

A aviação ganha um grande aliado, o olhar cinematográfico que possibilita a ampliação do seu campo de visão ao mesmo tempo que consegue captar imagens sob uma nova perspectiva. Além da função de captar as cenas e os cenários aéreos dos campos de batalhas, o olhar da câmera área, era tida como um grande aliado no repasse nas informações sobre os diversos atores presentes no campo de batalha assim como era utilizado como vetor para o cumprimento das ações estratégicas de combate, através da troca de informações com as bases terrestres (p.44).

De fato, o olhar tecnológico representa um olhar impessoal, em que a máquina de visão simplesmente mira ou retrata aquilo que ela enquadra, e, também, está ao seu alcance, já que a função do operador se limita a ligar e posicionar o foco da máquina e quem manipula todo o registro das imagens é a própria tecnologia, que se apodera da estrutura bélica, e torna-se um meio silencioso e discreto que passa a ser empregado nos possíveis ataques contra os adversários. Inegavelmente a tecnologia, que surge nesse novo contexto, aumenta o poder de influência das autoridades, que buscam justificar as suas decisões e as suas ações, promovendo com isso o crescimento da inovação tecnológica e o seu dinamismo que rompe com as estruturas e as formas estáticas da linguagem fotográfica, e se propaga no tempo e no espaço, contribuindo com o futuro promissor do próprio cinema.

O emprego do olhar tecnológico no campo de batalha foi considerado um passo importante para o surgimento da indústria dos filmes de guerra. Essa nova forma de guerrear, com imagens e sons, apresentou-se como alternativa aos

projéteis disparados ou aos objetos devastadores. Virilio (2005) cita, por exemplo, alguns países como “EUA, Rússia, Alemanha, França, Israel, Irã, China, entre outros, que faziam uso dos filmes como armas de propaganda ideológica para atingir os seus oponentes” (p. 18).

O conjunto de técnicas aéreas, introduzido na produção dos filmes de guerra, contribuiu de forma significativa para a criação do novo formato, que dinamizou o olhar técnico e ampliou - nesse meio tempo - a percepção do autor, do produtor e do espectador. A análise realizada, a partir da realidade de enquadramento de um mesmo objeto nos seus diversos ângulos, serviu de base e de inspiração para a construção da magia e do espetáculo do cinema.

De certo, o registro aéreo transformou o piloto em um tipo de diretor de cinema, que narrava o seu próprio filme. Além disso, o campo de batalha tornou-se o seu campo da percepção e a sua máquina de guerra um poderoso instrumento de representação que tem, no olhar de sua câmera, à sua função-arma, como nos relata Virilio (2005):

Os cineastas que sobreviveram a primeira guerra mundial transformaram o cenário do conflito armado em produções artísticas, entre esses, os filmes de propaganda e os filmes de arte [...]. As cenas registradas nos campos de batalha e arquivadas serviram, nas narrativas dos filmes de guerra, como espetáculo inédito como um prolongamento da guerra e dos seus horrores. [...] a fotografia deixa de ser uma simples imagem fixa e passa a ser um fluxo de imagens sob a tutela das tendências dos conflitos militar-industrial (Cf. p.49-50).

Se Virilio (2005) denota, por um lado, que o olhar tecnológico contribuiu para o dinamismo e a inovação da indústria do cinema bélico, por outro lado o posicionamento do pintor e fotógrafo luxemburguês Edward Steichen entende que “a fotografia de guerra foi a responsável pelo desabrochar do chamado sonho americano” (Cf. p. 51). Assim, percebe-se que a fotografia trouxe à tona as informações relevantes e estratégicas, que foram captadas pelo olho-câmera do produtor, parte dessa nova tecnologia, de maneira que essa visão evoluiu e ganhou, na concepção de Orson Welles (Cf. p.161), um novo elemento que revolucionou a indústria cinematográfica, a saber: a montagem que, segundo ele, foi determinante para o sucesso na produção de um filme.

De acordo com Virilio (2005), Welles considerou o processo de montagem do material cinematográfico, que era produzido nos diversos cenários, como um dos fatores preponderantes que constrói a narrativa fílmica e fascina o espectador, influenciando, sobremaneira, a sua visão de mundo. Para ele, a montagem, indubitavelmente, é um momento mágico no qual é possível exercer um certo controle sobre a construção de tal narrativa.

Imerso sobre o dinamismo do olhar tecnológico, acresce que Virilio (2005) reconhece a importância do processo de montagem na produção de um filme, sinalizado por Welles, mas atribuiu, além do mais, o advento dos efeitos eletrônicos, que surgiram ao longo dos anos de 1970, como um dos fatores que contribuiu de forma significativa para a flexibilização das filmagens que são realizadas no tempo e no espaço cinematográficos.

Assim, os novos recursos tecnológicos e as novas técnicas possibilitaram a indústria cinematográfica recriar nos *sets* de filmagens os cenários necessários para a produção de filmes. De certo, esse novo formato, produzido nos estúdios, impactou de modo positivo e gerou economia considerável na produção de novos filmes. Segundo o produtor e roteirista norte-americano Coppola (apud VIRILIO, 2005), “o cinema passou a oferecer um produto mais sofisticado com o menor orçamento possível” (p. 160). Como resultado, tal prática se espalhou pelos vários setores da economia e da administração otimizando os recursos de logísticas e humanos e buscando sempre o menor custo e benefício.

Um ponto fascinante das inovações tecnológicas é a sua dinamicidade. Com o transcorrer dos anos, diversas novas tecnologias continuam surgindo e transformando a forma e o nosso modo de interagir com a realidade que nos rodeia e nos desafia. Apesar de tanto avanço, fica bem-marcado um aprendizado para a vida: por trás do olhar tecnológico, está presente o olhar humano, que manipula e orienta as inúmeras ferramentas de comunicação. Inclusive, por mais que as novas tecnologias tenham um desempenho superior, os seres humanos serão sempre os verdadeiros combatentes, estrategistas e manipuladores das guerras. Sem dúvida, em nosso tempo, aparentemente dominado pela tecnologia dos drones e satélites, existe - por trás de tudo isso - o ser humano que ainda desempenha a função de decidir.

Mediante o exposto, o cinema torna-se um espaço e um grande meio de comunicação por meio do qual a realidade é representada e vira ficção. Logo, para ser envolvente e despertar interesse no expectador, uma narrativa fílmica necessita criar personagens que representem com maestria os conflitos humanos e fazer o bom uso dos cenários mais avançados tecnologicamente para recriar toda a atmosfera e ambiência das histórias nas quais os personagens são inseridos.

3.2.1. O cinema de guerra e a construção do medo

No âmbito acadêmico, sabe-se que o filme é um meio de comunicação que tem a capacidade de influenciar o comportamento humano e despertar no seu público inúmeras sensações, entre elas, o medo. Se bem que, a percepção ou a construção do medo é subjetivo e atinge o indivíduo de modo singular.

Para Viera (2007), ao analisar a construção do medo no cinema, compreende que

Ativando processos de identificação entre olhar e câmera, entre personagem e espectador, o cinema narrativo, ainda nos seus primeiros 15 anos de experimentação, logo identificou a potência controladora do medo através de uma hábil e ardilosa articulação de olhares. Unidos pelo melodrama, quase um século separa algumas dessas primeiras incursões no medo, e no prazer de olhar, de experiências tecnologicamente mais desenvolvidas. Entre o início do século 20 e o século 21 verificamos a permanência de determinadas formas através das quais o cinema construiu o medo e os pontos-de-vista (p.1).

Por ocasiões não é simples perceber e identificar tal percepção ou construção, embora existam abordagens da psicologia e da psicanálise que mergulham nesse universo e buscam encontrar respostas plausíveis. Em virtude disso, paira sobre nós uma certa inquietação: é possível medir a intensidade do medo? Se a resposta for positiva, desencadeia uma outra inquietação: até que ponto o medo pode ser administrado ou suportável pelo ser humano ou é possível estabelecer um limite? Para o teórico militar Picq (apud VIRILIO, 2005) a resposta é sim, ou seja, é possível estabelecer um certo limite de medo, visto que o ser humano possui limitações físicas e psicológicas. Diante disso, “o ser humano é capaz de suportar somente uma determinada quantidade de horror” (Cf. p. 74).

Percebe-se que a construção do medo presente nas estratégias de narrativas dos autores e produtores de filmes do gênero bélico não são narrativas engessadas. Se por um lado, eles investem nas cenas de horror, que são produzidas nas cenas de ataques aos inimigos, por outro lado, eles usam a estratégia e a técnica psicológicas do medo para testar, através do seu público, o limite humano. É notório que essas questões são importantes para o debate, tendo em vista que por trás de cada narrativa cinematológica do medo, a indústria do cinema induz de forma positiva ou negativa o espectador, levando-o a tomar uma decisão frente a determinada narrativa.

O cineasta britânico Alfred Hitchcock (1899-1989), ao analisar o cinema do medo, chama à atenção para a mensagem que é construída nas entrelinhas de toda a narrativa. Vieira (2007) destaca que no pensamento do cineasta britânico,

o cinema do medo possa ser mais bem compreendido não só enquanto uma fábula social transparente, mas também como uma investigação sobre a natureza de nossa própria maneira convencional de olhar, ou seja, uma investigação que possa nos levar a ver e a entender o que está por baixo das superfícies de nós mesmos e de nosso mundo, de forma a se chegar a um estado diferente de consciência e ação (p.1).

Nisso, o uso estratégico do medo justificaria, por exemplo, a representação das cenas de horror da guerra nos filmes, com o intuito de chocar ou comover o espectador, assim como a tentativa de exibir a face sombria da guerra para que, ao se deparar com cenas tão cruéis, o espectador tivesse aversão a tal evento, e, de certa forma, a evitasse ou ao menos não a incentivasse.

Esses pontos de questionamentos denotam - de forma simples e clara - a importância da análise e da percepção para compreender as narrativas de um filme. Outrossim, é importante retroceder na história e perceber que, desde o princípio, o cinema tem sido visto como uma linguagem de comunicação dinâmica, cujo movimento rompe sobremaneira com a linguagem estática da fotografia.

Na exibição do seu primeiro experimento fílmico “A chegada do Trem na estação”, os irmãos Lumière, no ano de 1895, despertaram a admiração e o estupor da plateia diante de tal feito. Na trajetória histórica, esse primeiro contato da plateia com o movimento do cinema pode já ter desencadeado a primeira sensação de medo e de angústia do espectador frente à tela. Guzzoni (2011), professora alemã de

Filosofia, relembra que na literatura filosófica tal sensação é normal, visto que o ser humano se maravilha, se enche de admiração, e até de medo, diante do desconhecido ou de uma nova realidade ou coisa (Cf. p.1).

Ora, se o medo e a angústia gerados pelo encantamento do movimento cinematográfico impactaram os espectadores, presentes à exibição dos irmãos Lumière, a grandiosidade de tal feito e a técnica, produzidos por eles, transformou - num curto espaço de tempo - o medo em pura emoção, contribuindo - significativamente - para que a nova tecnologia do cinema pudesse dar os seus primeiros passos na construção do mundo da imaginação e das emoções.

Com isso, o medo e tantas outras emoções tornam-se fundamentais na linguagem cinematográfica, em especial no cinema bélico, que sem nenhuma modéstia os explora abundantemente. Desta forma, Virilio (2005) chama à atenção para o fascínio que o cinema desperta ao mergulhar no universo das emoções, pois além de potencializar as emoções, o cinema é capaz de aproximar e tornar mais familiar os temas que são distantes do grande público:

Se por um lado, o cinema recria e expõe cenas de violências que - num primeiro momento - afloram o sentimento de medo no seu público e que este aos poucos aprende a controlar as nossas reações nervosas, por outro lado, a massificação dessas cenas e o modo como elas são apresentadas, despertam no seu público uma familiaridade e este começa a encarar morte até mesmo como algo divertido (p. 84-85).

É possível perceber que ao longo da História do Cinema os temas que são inerentes à realidade do contexto familiar passam a compor - cada vez mais - as tramas das narrativas do cinema, em especial dos filmes que abordam as temáticas da guerra, do terror, do suspense e do drama. Tal aproximação pode influenciar, e até modificar, a percepção que o espectador já possui dessas realidades. Conforme Papalia e Feldman (2013), a exposição constante à determinadas cenas de medo e de violência podem contribuir para que as pessoas desenvolvam características insensíveis à realidade adversa e até mesmo às outras pessoas, sem falar no aparecimento de diversos comportamentos agressivos, que podem aflorar como consequência da referida exposição (Cf. p. 373). Ao concluir sua pesquisa na área de ciências jurídicas, Calado Neto (2011) aponta a mídia como um dos mais importantes vetores que estimula a violência nos espectadores.

Conforme pesquisa feita pela Unesco em 23 países, incluindo o Brasil, os resultados mostram que a violência na mídia pode funcionar como compensação de carências em ambientes problemáticos e como fator de emoção onde não há problemas. Na verdade, a mídia, que deveria espelhar as contradições e conflitos na sociedade, banaliza a informação. A onipresença da violência na mídia estimula muito mais as ações violentas para a resolução de simples conflitos cotidianos do que atos pacíficos e de respeito aos outros e a si mesmo (p.1).

Diante disso, pergunta-se: será que a exposição constante aos filmes além de ser um fato que estimula a violência é também um fator decisivo para a proliferação de nossas emoções? Para clarear tal questão, eis aqui dois pensamentos divergentes, que contribuem para uma opinião mais consistente. A primeira visão é apresentada pelo cineasta Hitchcock (apud VIRILIO, 2005), que afasta a influência externa e descreve a violência como algo presente em cada um de nós de forma adormecida, que surge essencialmente a partir de nossas lembranças, e não do contato externo, ou sofre alguma influência do que vemos diretamente. Segundo ele, as salas de cinema exercem uma função pedagógica, visto que elas servem como uma espécie de campo de treinamento que ensinam e preparam as massas para controlar e lidar com o medo diante do desconhecido (Cf. p.86).

Para Virilio (2005), o pensamento de Hitchcock que desmitifica a exposição ao cinema como um fator preponderante na produção dos estímulos da violência e do medo, encontra na Teoria Behaviorista um posicionamento distinto. De acordo com Pimenta (2019), na Teoria Behaviorista os comportamentos humanos são estimulados, ou seja, são resultados de experiência e dos condicionamentos externos. Logo, o behaviorismo, diferentemente do pensando de Hitchcock, reforça a ideia de que as ações humanas são influenciadas diretamente pelos estímulos que são produzidos a partir do que é visto e ouvido. Com isso, a Teoria Behaviorista encontra na linguagem do cinema um potente aliado, que tem como característica a capacidade de induzir e provocar estímulos nos seus distintos públicos (Cf. p. 1).

A análise e o confronto desses dois vieses mostram que os estímulos externos têm um grande potencial para modelar o nosso comportamento e ampliar a nossa visão de mundo. Todavia, eles não são os únicos responsáveis pela alteração comportamental, visto que tais vieses não descartam a simples ideia de que trazemos, dentro de cada um de nós, marcas e traumas que podem aflorar ao longo da nossa vida e, por isso, faz-se necessário trabalhá-los continuamente. Essa visão

reforça a tese socrática de que, ao nos posicionarmos diante de um filme, nós não nos portamos como tábula rasa, pois em nosso DNA carregamos elementos neuroconectivos, quer dizer: em cada um de nós encontram-se presentes as emoções e os sentimentos que precisam ser despertados e, conseqüentemente, explorados de acordo com as diversas situações e realidades.

Por conseguinte, é preciso fazer florir tais elementos e afastar dos pensamentos e das reflexões o risco de nos tornarmos indiferentes ao medo e à violência que são projetados pelos filmes, assim como a ilusão de estar contemplando uma certa notícia ou uma cena referente ao campo de batalha, quando na realidade contemplamos uma ficção que é desenvolvida nas cenas do espetáculo fílmico.

3.2.2. O espetáculo das narrativas bélicas

Tratar o filme de guerra como um evento espetacular requer aprofundar o conhecimento e os interesses que movem a poderosa indústria do cinema, visto que o cinema, segundo Gracilda Alves (apud VALIM et al., 2015), mais do que um simples meio de comunicação, que abrange o espaço de lazer e de diversão, é considerado tanto um importante meio pelo qual se transmite e se eterniza os elementos centrais da história (Cf. p 4), quanto um instrumento persuasivo capaz de produzir cultura e estabelecer um espaço que viabiliza a produção e a disseminação de ideias, fortalecendo opiniões além de promover críticas e debates dos mais diversos tipos.

Além disso, o cinema, ao longo dos anos, tem buscado trabalhar a temática da guerra que, por sua vez, apresenta-se como uma realidade obscura e revestida de horror e de sofrimento que causa morte e destruição. Nesse cenário, desenhado por tal realidade, o cinema abordou os enredos bélicos, no formato de espetáculo cinematográfico, com o intuito de transformar o imenso horror numa narrativa capaz de levar o espectador a pensar sobre a realidades da guerra, e assim, amenizar o sofrimento causado por tal horror a partir de uma atitude de aceitação ou de compreensão dos reais motivos que “justificariam” afinal tal atrocidade humana.

Mas, para que as narrativas sejam convincentes e chocantes, faz-se necessário que os atores envolvidos revivam as emoções e os delírios da guerra através das suas representações que são revestidas tanto de medo, de dor, de sofrimento, de morte, de solidão, de destruição, de abandono etc., quanto de força, de poder, de domínio, de coragem, de obediência, de cumprimento do dever, de vitória etc. A influência que o espetáculo da guerra desencadeia sobre o seu público transita nos mais diversos campos imateriais das emoções e da percepção cinematográfica que aos poucos forja o seu espectador aguerrido, e desperta nele, de forma subjetiva, um interesse futuro que poderá levá-lo a fazer parte das fileiras que lutam contra o inimigo, em solo militarizado.

Em decorrência disso, muitos dos filmes de guerra exploram o lado sangrento e obscuro de um conflito para dar visibilidade e mostrar para a sociedade como é servir e fazer parte de uma guerra, e além do mais, perceber - com isso - quais são as reais exigências que são colocadas no tabuleiro das decisões e das estratégias.

Contudo, ao trazer para a tela tal realidade sangrenta, o cinema tenta fazer uma releitura dos fatos e os reveste de novas conotações e significados, levando em consideração os critérios políticos, sociais e até religiosos, que dão suporte a justificativa da guerra como um mecanismo capaz de garantir as categorias de liberdade e de veracidade. Igualmente, essa leitura e a releitura que o cinema faz de determinado fato histórico tem reflexo sobre a forma pela qual o cidadão comum percebe tal representação e o seu impacto junto à percepção social.

Enfim, sabemos pelo senso crítico que as narrativas dos filmes de guerra são produzidas contendo algum viés doutrinário, já que as suas reais motivações e intenções sociais são praticamente comerciais e políticas. Na opinião de Fuller (apud VIRILIO, 2005), uma forte motivação que estaria por trás das produções dos filmes bélicos seria o inventivo e a motivação dos jovens que se preparam para o recrutamento ou o alistamento militar, isto é, tais filmes teriam a função de captar e despertar nos jovens o interesse pela vida militar, assim endossar as fileiras de combate, pois, para esse autor, o filme de guerra trabalha a questão da morte e a ressignifica tornando a morte do combatente um verdadeiro ato heroico (Cf. p. 110).

De certo, a busca pela ressignificação do ato e do sentido de morrer é um grande desafio, no qual a indústria cinematográfica se aprimora para desenvolver técnicas que ampliem a oferta de cenários e de imagens, que possam enriquecer e embelezar ainda mais as estruturas narrativas das cenas de guerra. De acordo com o pensamento de Fuller (apud VIRILIO, 2005), a técnica de embelezamento e de seleção de imagens impactantes e verossímeis tem sido utilizada pelo documentário, onde as imagens selecionadas, com o intuito de persuadir, embelezar e motivar os soldados, afastando deles, o temor de servir e de morrer nas trincheiras.

Mediante tal pensamento, fica bastante evidente que a produção dos filmes de guerra, em especial, no período que abrange as duas guerras mundiais e no período pós-Segunda Guerra Mundial, teve como pano de fundo - e como vitrine - a narrativa poética do enredo e do espetáculo de guerra como instrumento de libertação e como espaço, em que se formam os verdadeiros heróis da Pátria.

Na opinião de Valim et al. (2015), a mobilização instaurada em relação à Guerra do Vietnã (1955-1975), denota a tentativa dos cineastas em amenizar tal brutalidade, utilizando como referência os erros e limites que foram produzidos pelos próprios norte-americanos:

Muitos dos filmes realizados sobre a Guerra do Vietnã procuraram mobilizar corações e mentes em favor do conflito; destaque para o filme *Os Boínas Verdes*. Outros denunciaram o impacto negativo da conflagração sobre combatentes civis e sobre os próprios Estados Unidos. [...] Os cineastas buscavam explicar as causas do trauma gerado pela Guerra do Vietnã. A guerra para os norte-americanos foi perdida por eles mesmos e os traumas gerados são oriundos de ações tomadas por oficiais e mortes produzidas por rostos desconhecidos (p. 205-206, grifo do autor).

De fato, o filme-espetáculo não é despretensioso, já que o seu real objetivo é convencer o espectador e despertar nele a atenção, a comoção e por que não o espírito de militância. Em virtude disso, o uso dos filmes como espetáculo teria como meta potencializar e dramatizar a realidade dos seus enredos visando estimular a plateia a querer fazer parte da empreitada bélica. Como exemplo, Virilio (2005) cita a espetacularização que é criada durante as cerimônias dos filmes em que a forma teatralizada e o impacto gerado na construção do poder são capitaneados por determinado grupo pertencente a indústria cinematográfica (Cf. p. 9). Para ele é como se o espetáculo fizesse parte do DNA da guerra e as suas armas

de destruição adquirissem novas formas, diante do olhar cinematográfico, capaz de transformar um simples evento num grande espetáculo midiático.

Como já mencionado anteriormente, um outro ponto que deve ser levando em consideração, na narrativa dos filmes de guerra, é a tentativa de fazer do cinema um ambiente no qual se constrói e se venera o ‘herói’, como uma forma de romper e anular o espaço e a velocidades dos acontecimentos passados, tornando os filhos da Pátria os verdadeiros “heróis”, que devem permanecer na memória viva de um povo e de um país. Tal visão é compartilhada por Loraux (apud VIRILIO, 2005), que enxerga na imagem da “heroicização”, uma tentativa de preservar na história e na memória de um país “os eternos filhos da pátria” (Cf. p. 72).

A tentativa da construção e do resgate da memória de todos aqueles que tombaram defendendo os seus ideais e a sua pátria, fez do cinema um importante meio de comunicação de massa que renuncia a uma linguagem complexa e aposta na linguagem simples, que pode ser mais facilmente assimilada e entendida por todos, aproximando e fortalecendo, assim, o vínculo afetivo que se estabelece entre o filme e o espectador. Com efeito, frente aos inúmeros desafios e das inovações, o cinema não se esquiva. Pelo contrário, como bem recorda Virilio (2005), ele abraça as inovações e traz para as telas o papel e a riqueza da memória coletiva, responsável por construir o sentimento de pertença de um povo, de uma raça ou de uma nação (Cf. p. 15), de tal sorte que a construção da memória de um povo, de uma nação ou até mesmo da própria guerra, passa a ser uma estratégia adotada pelo cinema de guerra, que persiste para não deixar morrer, ou até mesmo cair no esquecimento, os numerosos soldados que pisaram nos campos de batalha segurando - com orgulho - a bandeira do seu país. Nesse âmbito, o filme é visto e encarado com um museu de luz, capaz de contar, através das narrativas, as mais inusitadas histórias.

Assim como na poesia, reviver é lembrar, é retornar ao passado, é vislumbrar as histórias que marcam e de certa forma continuam presentes na memória. O cinema, por meio de sua linguagem, se estrutura e representa os fatos da história, extraíndo deles o essencial no intuito de transportá-los ao presente. Inclusive para a socióloga brasileira Costa (2005), ao refletir sobre a contribuição que as experiências do passado podem oferecer as narrativas do tempo presente,

considera que as culturas são definidas como um resultado da necessidade de recriar, de compartilhar e de transmitir experiências já vividas - e aprendidas pelo ser humano - que funcionam, em certos momentos, como um ponto de partida no modo de repensar as novas formas de ver o mundo, a partir de novos contextos e referenciais (Cf. p. 13).

Com efeito, além de ter buscado preservar a memória e eternizar os grandes heróis, a indústria cinematográfica construiu e expandiu cada vez mais as histórias e as narrativas relevantes para a esfera mundial. Mas, para que tal empreitada fosse viável, os grandes produtores precisaram adotar como estratégias: capilarizar as suas salas de exibição e estimular os seus espetadores ao exercício da cidadania. Virilio (2005) cita em seu livro “Guerra e Cinema”, o pensamento da escritora norte-americana Corinne Anita Loos (1889-1981) que sinalizou a visão empreendedora de Hollywood, quando esse construiu, durante a Primeira Guerra Mundial, o seu império cinematográfico, através das salas de projeções, edificadas inicialmente nos subúrbios e, posteriormente, nas periferias. Para atingir um maior número de pessoas, Hollywood usou como estratégia a exibição de filmes com temas que fossem capazes de atingir uma grande massa de pessoas iletradas e de nacionalidades diversas, assim como de pessoas que buscavam motivação para reivindicar os seus direitos à cidadania.

Tal sentimento é retrato por Virilio (2005) ao descrever esse ambiente histórico e ao mostrar que “o cinema satisfará o desejo dos imigrantes por uma pátria estável, e até mesmo eterna, e se tornará para eles um novo direito à cidadania” (p. 83). Importante lembrar que, na visão De Souza (2014), as abordagens fílmicas têm suas responsabilidades, já que elas potencializam a construção de imagens e estereótipos de personalidades, territórios e civilizações, por exemplo (Cf. p. 3). Assim, na trajetória histórica do cinema de guerra, embora não descritos, é possível imaginar alguns estereótipos que foram criados ao longo dos anos e que permanecem, ainda hoje, na memória coletiva e social dos amantes desse gênero cinematográfico, mesmo que a sala de cinema seja vista por muitos como um espaço fascinante e envolvente.

Virilio (2005) destaca a visão do historiador e estrategista britânico Fulier (1878-1966) que descreve a sala de cinema não como um local propício para se

construir ideias sociais, e sim, como um lugar onde se promove o caos da visão. Isto é, o cinema é visto como uma verdadeira “missa negra”⁴⁸, em que cada indivíduo é um alvo nervoso em potencial (Cf. p. 84). Metaforicamente, na visão desse historiador britânico, o cinema possibilita que o autor ou um produtor - através de um único “tiro” - seja capaz de atingir inúmeros alvos que são, neste contexto, os seus próprios espectadores.

Para o pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940) o filme apresenta essa capacidade dinâmica de envolver o espectador e transformá-lo, visto que o olhar do espectador não contempla uma tela de cinema como contempla um quadro na parede. Todavia, para que esse dinamismo aconteça, o espectador precisa estar totalmente atento, de outra forma, os choques provocados pela sucessão das imagens não poderiam ser absorvidos por ele. Desta forma, o cinema instaura essa condição de percepção da arte, haja vista que, segundo Benjamin (1994),

a associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda (p. 192).

Marcondes Filho (2016), ao delinear o pensamento de Walter Benjamin, reitera a sua crença de que o filme é capaz de provocar no espectador uma mudança e uma nova forma de ver o mundo e a realidade. Para ele, o cinema revela, traz à luz, toma a dianteira, mostra. É uma forma de revelação profana que provoca o choque da percepção do ser do espectador e o submete aos estímulos externos (Cf. p. 47-48). Pode-se dizer que o cinema consegue, de certa forma, atrair o olhar e a atenção dos seus espectadores, instigando-os. Sendo assim, o efeito social que o filme pode despertar nos espectadores, torna o cinema um potencial instrumento que o leva a praticar a cidadania.

Paul Virilio (2005), ao longo da sua análise sobre a Guerra e o Cinema, destaca que, paralelamente a ligação do cinema ao aspecto espetacular da narrativa, existe uma tentativa de aproximação que foi sendo construída entre o cinema e a realidade da guerra. Em regra geral, ele mostra que essa aproximação estimulou e fecundou profundamente a imaginação de muitos soldados a ponto de que esses, ao

⁴⁸Missa negra é uma expressão para se referir ao filme que é exibido numa sala escura. A sessão de cinema é vista como uma celebração, uma missa negra.

marcharem para o combate nos campos bélicos, tivesse a ilusão de estarem caminhando à uma sala de cinema, para assistirem a mais uma exibição de um filme de guerra. Essa confusão mental que se cria diante dos fatos - realidade em si ou projeção -, faz acender um sinal de alerta na tentativa de compreender o que de fato pode ser considerado real e o que pode ser considerado uma ficção. Nessa empreitada, o debate é bem mais complexo visto que o cinema tem contribuído tanto para distanciar quanto para aproximar o real da ficção e a ficção do real.

Nesse campo de debate, faz-se oportuno refletir o grau de percepção e a absorção que temos da realidade, representada com frequência nas inúmeras narrativas fílmicas, em particular, as do gênero de guerra. Virilio (2005) relembra apenas que,

na batalha real há um emaranhado de efeitos especiais. Percebe-se, então, que a guerra e o cinema se utilizam do conceito “espetáculo”, isto é, na guerra os espetáculos são produzidos pelas grandes explosões, sons, armamentos pesados, maquinários e pelas mortes monstruosas, e no cinema, os efeitos especiais tornam férteis a imaginação e o modo como o espectador lidar com a morte e com a dor (p.111).

Virilio (2005), em sua abordagem, ao demonstrar a semelhança na performance espetacular que existe entre a guerra e o cinema, resgata as palavras do produtor cinematográfico americano Jesse Lasky (1880-1958) e destaca a euforia que contagiava o espírito patriótico dos trabalhadores do império hollywoodiano do cinema, após ano de 1916, quando os Estados Unidos decidiram participar da guerra a ponto deles trazerem para a realidade a ficção que os envolvia e os enchia de orgulho. Descreve Lasky (apud VIRILIO, 2005):

Passa-se facilmente da ficção cinematográfica à ficção da guerra. Este período foi marcado por uma euforia de sentimento nacionalista que ultrapassavam a sensatez. Por exemplo, os atores saíam dos estúdios de gravação vestidos com as roupas dos seus personagens representados nos filmes. É uma transferência para a realidade o que é representado. É a disputa entre a realidade e o que é representado nos filmes (p.135).

Acresce que a realidade de uma guerra não é um mar de rosas, pois, na práxis da vida, qualquer pessoa de bom senso descreve a guerra como uma realidade de morte, de horrores e, mesmo que superficial, é capaz de detectar a influência e uma certa ligação entre a vida e a ficção. Já na esfera acadêmica, é possível analisar

essa percepção de forma mais consistente, a partir da descrição das causas e dos efeitos de tal influência.

Segundo Silva (2010), “recentemente as interpretações de Pierre Bourdieu sobre a violência simbólica foram importantes para explicar os sentimentos de insegurança e a influência dos meios de comunicação nos fenômenos de violência” (p. 10). Importa ressaltar que a violência simbólica é compreendida por Bourdieu (2007) como a forma de coação que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica. Para o referido sociólogo francês, a violência simbólica é um dos meios de exercício do poder simbólico, ou seja,

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (p. 14).

Com efeito, as narrativas da guerra podem ser consideradas como um espaço que favorece a construção social representada não só nas lutas ou estratégias táticas, mas, principalmente, por meio de valores, de pensamentos ou de realidades sociais, políticas, econômicas e culturais, que são abordados por elas. Ora, ao explorar os cenários de guerra, o cinema abre as suas portas para os diversos questionamentos sociais, induzindo, através da sua linguagem, o espectador a mergulhar nesse universo de possibilidades. Tal feito prodigioso logo foi percebido pelo cinema americano, que investiu rapidamente na indústria cinematográfica. Virilio (2005) mostra, todavia, que pensar que essa euforia ficou restrita apenas aos americanos é pura ilusão, pois a linguagem cinematográfica, inegavelmente, encantou e despertou o interesse de muitos países em pouco espaço de tempo. Sendo assim,

a euforia que dominou e contagiou os americanos também alcançou os alemães e que aos poucos foram criando uma empatia com o cinema em decorrência dos temas sentimentais que eram abordados pelas narrativas dos filmes que se revestiam de expressões realistas e populares. O espetáculo de som e luz se multiplicou na Alemanha e o poder velou por isso. Prova disso é que o exército alemão passou a contar com um cinegrafista em cada uma das suas unidades cujo objetivo era reunir e tratar instantaneamente a informação. Desta forma, torna-se comum os chefes dos conflitos pedirem que sejam produzidos filmes como uma

espécie de retrospectivas dos fatos ocorridos, lembrando que, era comum mostrar somente o lado positivo e fazer crescer o poder dos seus líderes (p. 141).

Ademais, falar de cinema como espetáculo é igualmente falar do espetáculo que a guerra é capaz de produzir nos mais inusitados cenários. Gustave Le Bon (apud VIRÍLIO, 2005), em 1916, alertou o mundo para os efeitos da guerra na vida e no dia a dia das pessoas, atingindo, de maneira distinta, não apenas a vida material dos povos, mas, em especial, os seus pensamentos e as suas forças imateriais que influenciam e determinam as ações dos combatentes, contribuindo assim, para que traumas psicológicos, provocados pelos cenários da guerra, aflorassem - ainda mais - os seus sentimentos de dor, de sofrimento, de solidão, de tristeza etc. Em vista disso, é curioso imaginar que todo esse cenário bélico pode ser reconstruído no cinema (Cf. p.67), isto é, o cinema consegue representar e criar, através da sua linguagem estética, as narrativas a partir dos relatos e dos fatos, ocorridos no campo de guerra, a ponto de captar, de forma minuciosa, a percepção e os sentimentos vividos pelos soldados, e representá-los por meio de seus atores e de suas performances.

Vale salientar que qualquer que seja a produção de um filme de guerra, a sua narrativa projetada na sala escura provoca um certo desconforto no espectador, que, consciente ou inconscientemente, remete tal representação ao seu imaginário da guerra. Diante dessa realidade, é importante que o espectador desenvolva o seu sendo crítico, pois embora o cinema tenha o seu lado espetacular, o seu papel de cunho social e político tem a sua relevância, visto que o filme tem um grande potencial de despertar e levar o espectador a exercitar o seu poder crítico e questionador, superando com isso a passividade de ser considerado um mero telespectador da realidade.

Todavia, de acordo com o sociólogo polonês Bauman (1999), o espectador que exercita e desenvolve o seu senso crítico diante de um filme, não deve ser encarado como um mero telespectador da realidade, e sim, como “um observador capaz de conferir sentido ao turbulento espetáculo da vida” (p. 198).

De tal modo, o nosso percurso deve ser feito com perspicácia, para que seja possível conferir sentido ao retrato sociológico dos elementos, que compõem um conflito armado, e assim, identificar a intenção e os efeitos sociais que o filme

estimula no seu espectador, levando-o a se comportar como ator ou espectador da realidade? Na análise dos filmes que faremos, mais adiante, aprofundaremos mais essa questão que está relacionada ao modo do espectador se portar diante da realidade fílmica.

3.3. As guerras e a instrumentalização do cinema

Ao longo da nossa pesquisa, temos sinalizado que a indústria do cinema encontrou nas narrativas da guerra uma forte aliada e, por sua vez, a indústria utilizou - estrategicamente - o meio cinematográfico como uma forma de atingir e persuadir o seu público de forma mais contundente, com o intuito de despertar nele o interesse por esse estilo fílmico.

Deste então, o cinema tem se mostrado um meio de comunicação que, além de ser uma forma de linguagem, é também um instrumento que possui diversas características que abrangem os campos da representação, da imaginação, da manipulação, assim como da construção de ideológica. Nesse sentido, os escritores italianos Tetro e Di Marino (2017), em sua obra *Guida al cinema bellico*, aponta a persuasão como uma das características marcantes que acompanha, desde o princípio, a trajetória do cinema:

O nascimento da cinematografia, entendida como comunicação de massa, desde o início, se vale do seu poder de atingir os diversos públicos para infiltrar neles as informações, as mensagens de propaganda, de valores e ideais, assim como o seu poder de transmitir e fazê-los absolver os impulsos patrióticos, ideais de sacrifício pessoal pelo o Estado e o propósito de intervir, por meio de armas ou da paz, nas instancias politicas seja através da modalidade do documentário quanto da narração puramente da ficção (p. 61, tradução nossa).

Uma vez detectada a característica persuasiva do cinema, alguns dos grandes países como os Estados Unidos da América, a Alemanha, a Itália, a França e a Rússia procuraram, a partir de suas visões estratégicas e de seus interesses políticos e econômicos, explorar e investir no grande potencial da indústria cinematográfica nascente.

Segundo Da Silva (2018), “a nova invenção despertou a atenção dos países, que viram no meio cinematográfico um instrumento em potencial para veicular

propaganda” (p. 176). Sendo assim, os filmes rapidamente se mostraram bastante eficazes em disseminar ideias e comportamentos, alcançando e convencendo fortemente o seu público. Entre os temas de maior interesse, de acordo com Chartier (2000), destaca-se o tema bélico, que foi um dos primeiros temas trabalhados no cinema, sendo amplamente utilizado pelos referidos países como estratégia de propaganda para difundir as suas ações e a promover um discurso capaz de contagiar um maior número possível de pessoas (Cf. p. 197).

Com efeito, a indústria do cinema não se intimidou, nem tão pouco recuou diante dos inúmeros desafios, mas investiu em recursos e acreditou no seu grande potencial: a construção do discurso e da narração. Ora, o principal êxito do cinema foi inovar as suas narrativas que têm sido bastante utilizadas pelos produtores de diversos países e regimes, dentre eles, o fascismo, na Itália, e o nazismo, na Alemanha, que apostaram bruscamente na estratégia de que o cinema é capaz de produzir propaganda e construir um discurso, que justifica e alimenta o caráter ideológico, defendido até então por diversos países.

Segundo Tetro e Di Marino (2017), os regimes ditatoriais como fascismo e nazismo elegeram a sétima arte como poderoso instrumento de manipulação de massa por excelência:

Mussolini, convencido que o cinema fosse a arma mais forte do Estado, promoveu a fundação do Instituto Luce, no ano de 1924, da qual nasceram documentários com as finalidades educativas e propagandistas [...] tendo como objetivo exaltar a ideologia fascista: os seus valores, com exaltação do mundo romano, do patriotismo, do Ressurgimento, do mundo rural, do colonialismo portador de civilização, da grandeza da Itália, das conquistas bélicas e militares (sem esquecer a ridicularização dos adversários do regime, como USA, Inglaterra e, a então, União Soviética) (p. 61, parênteses do autor).

Esses países investiram na produção dos filmes de propaganda como uma forma de manipular o público e dessa forma atingir os seus objetivos. Enfim, esse meio técnico e simbólico, conforme Da Silva (2018), assume o poder da representação simbólica, projetando na tela um mundo que, embora não seja verdadeiro, é capaz de assumir suas formas e alcançar a mentalidade de seus espectadores que, por sua vez, enxergam nas imagens em movimento uma representação manipulada e construída, mas que pode de algum modo corresponder à realidade (Cf. p. 230).

3.3.1. Alemanha (nazismo) e Itália (fascismo): O cinema como veículo de propaganda

Falar de cinema como instrumento de comunicação de massa é compreender que a sua abrangência ultrapassa a área da indústria do entretenimento ou da diversão. Da Silva (2018) recorda que “o cinema será observado para além de sua arte e entretenimento; entende-se que também o filme é um discurso próprio do seu tempo, portanto, passível de análise” (p. 145). Com efeito, falar de cinema é perceber que o seu potencial se consolida na mediação do campo da representação social e da sua capacidade de diagnosticar os sintomas, que permeiam o corpo de determinadas sociedades, construindo, na opinião de Virilio (2005), não só uma visão de si, mas como essa visão de si constrói a figura do outro, a imagem de uma nação, assim como o modo de vemos, de interpretamos, de julgamos e de analisamos os fatos da realidade e as suas representações (Cf. p. 29).

Entre os países europeus, a Alemanha foi um importante celeiro de produtores e idealizadores do cinema, mas também foi um país que, motivado pelo regime do nazismo, apostou fortemente na produção cinematográfica, dando aos filmes de guerra um papel decisivo importante na elaboração de suas estratégias de combate e de domínio. Segundo Pereira (2003), a propaganda política nazista utilizou símbolos e signos para seduzir, sensibilizar e estabelecer paixões de forma eficaz para consolidar conquistas políticas:

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos da América (p. 111).

Vale saliente que um importante personagem e o principal responsável e articulador das mensagens persuasivas do regime nazista foi o Ministro da Propaganda da Alemanha nazista, Paul Joseph Goebbels⁴⁹. Segundo Treto e Di Marino (2017), ele tornou-se não só uma peça importante na engrenagem da máquina alemã, mas um indivíduo que - por opção -auxiliou e traduziu os desejos

⁴⁹Foi um político alemão e Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista entre os anos de 1933 a 1945.

dos nazistas, apoiando e facilitando a eliminação de milhões de pessoas de raízes semíticas e de raças não ariana:

A liberdade intelectual permanecia ausente na Alemanha nazista, onde a indústria cinematográfica estava nas mãos de Goebbels e fortemente vinculada a exaltação da importância suprema do estado hitleriano, e num segundo momento apontava também para a difusão do antissemitismo e do ódio racial (p. 61, tradução nossa).

Em seus relatos, o Ministro Goebbels ao reconhecer o potencial do filme e a sua função primordial na promoção das ideias nazistas, empenhou-se com certa urgência em fazer o uso adequado desse instrumento de comunicação como um meio para captar e persuadir as pessoas a aderirem às propostas defendidas por Adolf Hitler⁵⁰. Desta forma, Pereira (2003) afirma que,

o cinema foi, indubitavelmente, o setor que recebeu maior atenção e investimentos do regime nazista. Desde o início de sua carreira política, Adolf Hitler já reconhecia o enorme potencial oferecido pelas imagens – em especial pelo cinema – na veiculação de ideologias e na conquista das massas. Assim, o cinema esteve fortemente vinculado ao crescimento partidário e à escalada eleitoral dos nazistas. Antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder, foram produzidos os primeiros filmes de propaganda nazista (p.110).

Com isso, teve início os trabalhos de montagem do forte arsenal de guerra, e neste processo, Virilio (2005) relata um fato intrigante:

os atores e os funcionários eram tratados como verdadeiros soldados e os estúdios de gravação como verdadeiros quartéis. [...] se um ator ou funcionário não comparecesse aos estúdios era considerado um ato de deserção⁵¹ (p.29).

Inclusive, o entrelaçamento entre a guerra e o cinema crescia a cada dia e movia toda a indústria cinematográfica, no transcorrer da Primeira Guerra Mundial.

⁵⁰Durante o período nazista, no de 1938, Hitler declarou que as massas têm necessidade de ilusão e esta ilusão é criada pelo filme, mas somente ilusão produzida na sala de cinema e durante o período de sua exposição não é suficiente, pois as pessoas precisam de ilusão também do lado sério da vida, pois no cinema e no teatro elas já teriam o suficiente”. É fato história também que seu maior poder de convencimento era feito através da sua retórica que mexia com o emocional e o psicológico do seu público. O forte instrumento de comunicação de Hitler era a sua voz e, a sua impostação deu a ele uma certa autoridade e influenciou muitos atores no aperfeiçoamento das técnicas vocais e de expressão.

⁵¹Significa o militar ausentar-se, sem licença, da unidade militar em que serve ou do lugar em que deve permanecer, por mais de oito dias: Pena - detenção, de seis meses a dois anos; se oficial, a pena é agravada (Cf. CÓDIGO PENAL MILITAR. DECRETO-LEI Nº 1.001, Art. 187, 21 out. 1969. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del1001.htm>. Acesso em: 27 de mai. 2020).

E, se isso aconteceu no passado, por que não pensar que esse entrelaçamento continua movendo, ainda hoje, as chamadas guerras ideológicas e psicológicas!?

É fato notório que o nazismo considerava importante manter - acima de tudo - o cinema de propaganda⁵² e a sua estrutura. Para que isso se concretizasse, fazia uso de todos os recursos e das situações favoráveis ou não para aumentar e difundir cada vez mais a sua ideologia. O regime nazista, por sua vez, não perdia tempo e extraia de cada situação um ensinamento positivo, ou seja, um episódio visto como um sinal de derrota servia para ele de estímulo, como se diz popularmente “é possível ressurgir das cinzas”, e por que não, até conseguir a vitória definitiva?

Como se não bastasse, a propaganda nazista, armada por uma forte retórica, conclamou incessantemente o povo alemão para fazer parte de uma espécie de cruzada. Para a jornalista alemã Kürten (2020), do jornal on-line DW,

a tática foi alienação até o fim. Do ponto de vista de hoje, isso é insano. Um povo inteiro, manipulado durante anos pela ideologia nazista e que, em grande parte enveredou voluntariamente pelo caminho da guerra e da destruição, que vivenciou o racismo e o antissemitismo, deveria ser motivado nos últimos meses da guerra usando operetas e melodramas, em meio a escombros e mortes (p. 1).

Deste modo, de acordo com Valim et al. (2015), o nazismo se utilizou do filme como um meio de recrutamento e difusão de suas ideologias e de suas estratégias, “colocando a guerra no exato cenário onde Hitler melhor se movia: a encenação operística” (p. 101). A maior estratégia, proposta por Hitler, era indubitavelmente a negação do outro como objeto de sua tirania e do fortalecimento do seu poder.

É razoável dizer que, os nazistas eram vistos como indivíduos frios e indiferentes à condição humana. Nos filmes “O Menino do Pijama Listrado” (2008), dirigido por Mark Herman, e “A Vida é bela” (1997), dirigido por Roberto Benigni, encontramos diversas cenas que mostram como os prisioneiros eram mortos – a sangue frio - pelas mãos dos soldados nazistas.

⁵²Segundo Kürten (2020), o cinema foi um elemento importante da máquina de propaganda nazista entre 1933 e 1945 (p.1).

O historiador americano C. Browning (apud VALIM et al., 2015) tem relatado algumas de suas inquietações sobre a forma e o modo de atuar dos nazistas. Nos seus relatos, ele destaca que a força da propaganda nazista estava basicamente presente nas mensagens que eram veiculadas por meio do cinema. Isso mostra que,

a forma pela qual o regime nazista convertia boa parte da população em assassinos de massa, sendo que a maior parte deles não era constituída de assassinos fanáticos ou mesmo ansiosos, mas foram se tornando ao longo do tempo, especialmente os que estavam no front de guerra (p. 105).

Já na Itália, um dos seus grandes personagens da história, que utilizou o cinema como um grande meio de persuasão, foi Benito Mussolini (1883-1945), que liderou o Partido Nacional Fascista. Durante o período denominado de fascismo, Mussolini mostrava-se interessado pelo cinema, em especial, pela sua capacidade técnica de influenciar pessoas. Pereira (2003) ressalta que,

desde a ascensão de Benito Mussolini ao poder, o Estado fascista demonstrou um interesse especial pelo cinema. A passagem da ideologia preconizada pelo Duce para as telas de cinema teve uma importância fundamental para o fascismo. No entanto, chama a atenção que isto não tenha ocorrido logo no início do governo fascista. O cinema permaneceu à margem dos problemas do pós-guerra e da primeira etapa do fascismo; somente em 1929, com as filmagens de *Sole*, de Alessandro Blasetti, foi realizado o primeiro filme político importante do regime fascista (p. 104).

Tanto no tempo de Mussolini quanto no de Hitler, o cinema era utilizado com certas finalidades, dentre elas como uma ferramenta estratégica de informação e de divulgação de ideias precisas e o seu uso era bem intencional. Para estes personagens da história moderna, o cinema foi um dos meios, e um trampolim, que eles usaram ao seu favor, com a finalidade de construir os seus castelos e galgar os seus grandes poderes políticos e sociais. Recentemente, uma pesquisadora do cinema italiano, Muscio (2014), encontrou nos arquivos do Museu de Arte Moderna, de Nova York, um filme produzido, em 1923, por Sam Goldwyn, e que, surpreendente, tem em seu elenco Mussolini que participou ativamente, como personagem do filme:

Benito Mussolini, o ditador italiano que soube compreender o poder que o cinema tinha como ferramenta de propaganda, e assim também entrou na grande tela como

ator em Hollywood, como comprova ‘The Eternal City’⁵³, filme de 28 minutos recém-descoberto, em Nova York (p.1).

No entanto, após a queda do regime do “Dulce” tal instrumentalização política do cinema foi perdendo força, nos territórios italianos, abrindo espaço para um novo estilo - o neorrealismo - que adotou um costume diferente e investiu basicamente em atores não profissionais e em cenários reais e não aparentes, isto significa dizer que as gravações passaram a serem feitas *in loco*, com os cenários do campo e da cidade, e não montados ou fictícios dos estúdios.

Um dos expoentes do estilo neorrealista italiano que mais se destacou, e que aprofundaremos no último capítulo da nossa pesquisa, é Roberto Rossellini, um dos autores que serão analisados nessa pesquisa. Para Tetro e Di Marino (2017), Rossellini não apenas focou a sua atenção e os seus filmes em episódios cotidianos, nas dificuldades do dia a dia do homem comum, mas também os seus filmes foram revestidos da sensibilidade e dos aspectos piedosos e comoventes da vida humana, dando ênfase à causa humanitária em oposição à grande tragédia da guerra (Cf. p. 291).

3.3.2. Estados Unidos da América: *American way of life*⁵⁴

A indústria do cinema americano, como bem recorda Bertolli Filho (2016), conferiu, desde as suas origens, um destaque especial aos confrontos bélicos (Cf. p. 84), assim como aos temas multiétnicos e cosmopolitas, que foram motivados pela

⁵³Segundo Muscio (2014), *The Eternal City* é a adaptação do romance homônimo do escritor Thomas Henry Hall Caine, que já tinha sido levado para o teatro e o cinema. A versão protagonizada por Mussolini é uma adaptação livre em que o fascismo era mostrado como o grande salvador do mundo. O filme conta a história de David Rossi (Bert Lytell) e Roma (Barbara LaMarr) dois jovens criados juntos que se prometem amor eterno, mas que tem romance interrompido quando o idealista David decide se alistar para combater na guerra. Durante sua ausência, Roma se transforma em uma famosa escultora com a ajuda econômica de Bonelli (Lionel Barrymore), que tem o desejo secreto de se transformar no líder do Partido Comunista e em ditador da Itália. Este sonho é frustrado por David, tenente e braço direito de Mussolini, que o mata. O filme termina com o triunfo do fascismo e a assinatura de um documento no qual Mussolini liberta o patriota David Rossi e o permite continuar a história de amor interrompida com Roma. O intenso abraço que os dois jovens protagonizam convida o espectador a compreender que Mussolini é o grande líder que o mundo precisa (Cf. p.1).

⁵⁴Esse conceito está atrelado ao modo de ser e de viver do povo americano. Ferreira da Cunha (2017) aprofundou, em sua pesquisa de doutorado, o conceito do *american way off life* como representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950.

forte influência dos estilos e das experiências dos seus produtores, muitos deles imigrantes europeus refugiados na América e que traziam consigo uma grande bagagem cultural e artística. Logo, nas palavras de Tetro e Di Marino (2017), o cinema hollywoodiano recebeu essa grande influência ocidental das cenas espetacularizadas,

de forma não intencional, os eventos trágicos e os confronta a tecnologia moderna e a tradicional dos locais remotos, onde segundo a retórica da época, são os ocidentais que constroem a civilização. [...] Na época de ouro do cinema americano existem histórias que podem ser consideradas de aventura, onde o tema bélico é narrado em chave exótica e espetacular (p. 72).

Nesse efervescente ambiente, Virilio (2005) destaca na indústria cinematográfica americana diversas questões eram políticas e estratégicas, que ditavam o ritmo e o direcionamento da produção dos filmes. De um lado, havia o controle⁵⁵ da técnica e da produção dos filmes de propaganda, por parte do alto comando militar; do outro lado, os episódios bélicos serviam, no âmbito técnico e geopolítico, de palco para a evolução da política interna e externa e estimulavam, sobremaneira, a participação dos americanos no conflito mundial (Cf. p.30).

Inclusive, os filmes hollywoodianos eram vistos como os grandes responsáveis pela criação e difusão do conceito *American way of life*, uma imagem extremamente sedutora que transmitia ao mundo a ideia do sonho americano, de seus ideais de democracia, do seu modo de vida e de consumo. De acordo com o jornalista Fernandes (2018),

Depois da Segunda Guerra, uma nova liderança mundial se ergueu sobre os escombros de uma Europa completamente destruída. E não tardou para que os Estados Unidos se tornassem, além de potência bélica, um modelo de sociedade a ser seguida, o padrão do sucesso. Não à toa, o cinema de Hollywood da década de 1950 passou a ser visto como um dos meios ideais para propagar ideias e comportamentos de uma sociedade em ascendência — uma maneira de dominação mais branda do que a militar (p.1).

Deste modo, é possível apontar o contexto econômico, tecnológico e social dos anos 1950 e 1960, como o período em que aconteceu a referida transposição de uma descrição de características constitutivas para a formulação conceitual do

⁵⁵Esse controle, no entanto, entrava em cena somente quando o próprio Pentágono não era o produtor ou o distribuidor direto dos filmes de propaganda.

American way of life. Na visão de Da Cunha (2017), o contexto fértil da época contribui para a construção e a consolidação dessa imagem, pois

havia a expansão da influência dos Estados Unidos por sobre o mundo ocidental pós-Segunda Guerra, havia mercados comerciais, a divulgação progressivamente massificada através da propaganda, e havia o amplo desenvolvimento da comunicação – com o rádio, a TV e o cinema, fontes das imagens que espelhavam uma proposta de estilo de vida (p.84).

Aqui no Brasil, um dos filmes americanos que fez bastante sucesso e retratou bem este cenário foi o filme *The Three Caballeros* (1944), traduzido por “Você já foi a Bahia?”, uma animação produzida pelos estúdios Disney, dirigido por Norm Ferguson. Para Carvalho (2018), crítico de cinema, esse filme mostra que os Estados Unidos não perdem tempo e costuram “uma clara política de boa vizinhança, em que os latinos são descritos como amigos e não como concorrentes dos americanos, é a busca para unir os vizinhos do sul ao todo-poderoso Estados Unidos” (p.1).

Contudo, muitos dos críticos questionaram tais filmes e expressaram, em suas opiniões, que a imagem da América, construída em grande parte por estes filmes, não correspondia à realidade vivida pela maioria dos americanos, pois os heróis presentes, nesses filmes, eram artificialmente construídos. Valim et al. (2015), relembra que muitos países, dentre eles, a então União Soviética, passou a imitar o padrão dos Estados unidos e a encarar o cinema como poderoso meio de manipulação da realidade (Cf. p.182).

Indubitavelmente, a indústria hollywoodiana fez riqueza com os filmes que retrataram tanto os fatos da Guerra Fria quanto de outras guerras, apresentando a sua interpretação sobre os horrores e as atrocidades praticadas. Para isso, a indústria do cinema norte-americano investiu e buscou incentivar os grandes diretores e cineastas para que produzissem filmes com as narrativas dos grandes conflitos mundiais. Para sensibilizá-los a tal empreitada, a estratégia foi convidá-los a conhecer as áreas de conflitos, e a partir dessa visita *in loco*, eles sentissem motivados a produzir filmes e documentários que chamassem a atenção do mundo para os horrores produzidos pela guerra.

Composta basicamente por refugiados europeus, a indústria hollywoodiana, ao motivar os grandes produtores e diretores a pisarem nos territórios de conflitos, tinha como estratégia sensibilizá-los para que ao vivenciarem os horrores da guerra fossem capazes de trabalhar para promover a paz mundial, através das suas narrativas cinematográficas. Deste modo, como Valim et al. (2015),

Estes conflitos narrados contribuíram para a difusão de milhares de imagens que ajudaram milhões de pessoas em todo o mundo a compreender o significado de um conflito que para a maioria delas era algo abstrato e, para muitos, foi travada apenas em um nível imaginário e midiático. [...] A lógica da Guerra Fria não parou de influenciar roteiristas, diretores e estúdios cinematográficos com o fim do bloco soviético, em 1989-1991. De diversas formas, a guerra fria continua presente na cinematografia ocidental. O binarismo, o embate entre amáveis capitalistas e malvados comunistas, islâmicos ou terrorista, mocinhos e bandidos ou defensores da paz e promotores de guerras, sobrevive em filmografias bastante populares ainda nos dias atuais (p. 188-189).

No Século XX, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, o cinema, como bem descreve Kellner (2001) “tornou-se para os norte-americanos tanto uma forma consolidada de entretenimento quanto um exportador dominante e globalizado de cultura de consumo para todo o mundo” (Cf. p.14). Contudo, os Estados Unidos, conscientes do seu poderio cinematográfico e do seu padrão de vida e cultural, não poderiam ignorar as demais culturas nem tampouco deixar de intervir de alguma forma nos acontecimentos políticos, econômicos e nos conflitos bélicos, que começavam a borbulhar em grande parte do Mundo, particularmente, no continente europeu.

A propósito, os Estados Unidos da América iniciaram a sua participação e sua intervenção no continente europeu através das indústrias hollywoodianas, com narrativas de filmes que mostravam a guerra como um grande mal que assolava o mundo. Nesse enfrentamento, surge nas narrativas fílmicas a figura do inimigo (comunista, terrorista, nacionalista, entre outros) que deve ser combatido e que motiva, sem dúvida, toda guerra psicológica e a propaganda política norte-americana, que poderá culminar com o uso da força bélica.

O filme americano tornou-se o responsável por gerar um inimigo a ser combatido. É importante lembrar sempre que o terrorismo, abordado em diversos filmes americanos, entre eles, *Nighthwks* (1981), de Bruce Malmuth, é uma ideologia que busca atingir um alvo impactante e que tenha uma certa relevância

para o mundo. O seu objetivo principal é pôr em xeque a capacidade dos países em garantir a segurança dos seus cidadãos. Nesse combate, Hollywood investiu pesado em filmes que exaltavam os temas clássicos da sua produção como os valores de coragem, honra, patriotismo e integridade.

O professor Igor Lapsky (apud VALIM et al., 2015) destaca que a produção de filmes, que abordam as tentativas de ataques aos Estados Unidos, promovidos por terroristas árabes por exemplo, teve um aumento significativo entre os anos de 1980 e 1990. Nesses filmes, o terrorista é visto a partir do estereótipo do árabe que se veste com uma roupa militar e que usa poucas palavras (Cf. p.236-237).

Vale destacar que, todos os planos traçados pelos terroristas, nos filmes de ação norte-americanos, são impedidos pelos seus heróis, que conseguem capturar ou destruir os seus inimigos, momentos antes deles concretizarem os seus planos com sucesso. Nesse sentido, os cineastas norte-americanos, principalmente por causa da pressão da indústria, concluem a maioria dos seus filmes com um ato de superação, exaltando o papel do protagonista como vencedor, após esse ter enfrentado uma série de dificuldades em busca da resolução de seus problemas. Não resta dúvida de que, “o desarme do plano é a constatação da vitória do mocinho” (Ibidem, p. 240).

Não obstante, a indústria cinematográfica norte-americana, ao longo dos anos, investiu e tratou o terrorismo de diversas formas. No entanto em nenhum de seus filmes, ela deu margem ou formulou alguma narrativa concedendo a vitória aos vilões ou terroristas. Para Lapsky (apud VALIM et al., 2015), tal estratégia se consolidou

graças ao importante papel da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, que tem como principal objetivo vender histórias que agradam seu público, mostrando que não há vitória possível para os terroristas, fator que coaduna com os discursos promovidos pelo governo, principalmente após o 11 de setembro. (p. 240).

A estratégia da construção da imagem do inimigo externo persistiu por anos, mas a partir dos anos de 1990, as produções norte-americanas de cinema mudaram o seu foco e começaram a produzir e a construir a imagem de um novo inimigo - só que desta vez interno - capaz de questionar a segurança do país e a atuação de determinados grupos, a favor ou contra os Estados Unidos, que se

autodenominavam defensores da democracia. Ao citar o filme *Broken Arrow* (1996), do diretor americano John Woo, como exemplo, Lapsky (apud VALIM et al., 2015) recorda, que nesse episódio, o inimigo interno é um piloto da Força Aérea Americana que ameaça a política de segurança do seu próprio país ao roubar um armamento nuclear e vendê-lo aos terroristas internacionais que pretendiam, com isso, chantagear o governo norte-americano (Cf. p. 239).

Mediante o exposto, percebemos que as estratégias americanas, assim como as estratégias adotadas pelo nazismo e pelo fascismo, no campo cinematográfico até então, foram fundamentais na construção dos cenários das guerras ideológicas e de poder. Com isso, o cinema deixa de ser encarado como um simples meio de comunicação, capaz de documentar a realidade e promover o entretenimento, e, passa a ser visto como um potente veículo tanto de transmissão e construção de valores e ideais quanto responsável pela destruição deles.

Para Marcondes Filho (2016) o estudo realizado pelo grande cientista norte-americano, Harold Lasswell (1902-1978), em 1926, demonstrou claramente que,

as propagandas americana, francesa e alemã na Primeira Guerra Mundial, eram regidas mediante um modelo bastante simples de estímulo-resposta (behaviorismo). Desta forma, as mensagens da comunicação de massa entrariam rapidamente na mente das pessoas sem encontrar resistência e lá firmariam posições e opiniões⁵⁶ (p.5-6).

Max Horkheimer (1895-1973), um renomado filósofo alemão, ao analisar os meios de comunicação de massa, definiu como principal objeto de seu estudo psicológico, na época, o comportamento humano, que estava diretamente ligado as formas de dominação social e atrelado aos interesses econômicos e/ou políticos. Marcondes Filho (2016) descreve que, para Horkheimer, os meios de comunicação de massa, entre eles o cinema, influenciam diretamente o seu público, fazendo silenciar o seu olhar atento e o seu pensamento viajante. Segundo ele,

nós testemunhamos uma mudança que torna os homens meros centros passivos de reação, sujeitos a “reflexos condicionados”, pois não dispõem mais de centro de espontaneidade, nenhuma medida obrigatória de comportamento, nada que

⁵⁶Esse pensamento de Harold Lasswell faz parte da sua Teoria da agulha hipodérmica ou Teoria da "bala mágica" na comunicação de massa. A referida teoria sustenta que as transmissões da mídia manipulam diretamente as opiniões e ações dos receptores. A informação é "disparada" ou "injetada" diretamente para o espectador, orientando as suas ações.

transcenda suas vontades, necessidades ou desejos mais imediatos (p. 6, aspa do autor).

Não resta dúvida que a persuasão foi bastante trabalhada pelo cinema hollywoodiano ao difundir, através dos seus filmes, o modo de viver dos americanos. No entanto, a sua magia do modo de ser e viver não conseguiu encantar nem fidelizar, por muito tempo, muitos dos países seduzidos. Valim et al. (2015), relata que, a então União Soviética, por exemplo, começou a se posicionar de forma crítica e com um olhar desconfiando no modo hollywoodiano de fazer cinema, levando ao questionamento a veracidade, e se o modo de ser e viver, dessas pessoas, correspondiam de fato à realidade fílmica (Cf. p. 182).

Mesmo diante da desconfiança, o aspecto sedutor, que revestia os filmes americanos, continuou alimentando o desejo soviético de usufruir de tal meio. Assim, para o então ministro-soviético, Vladimir Lênin (1870-1924), o cinema era tido como a mais importante de todas as artes. Valim et al. (2015) ressalta que, sob a ordem de Lênin,

a propaganda cinematográfica foi quase totalmente controlada a partir do centro. Os Estúdios cinematográficos foram nacionalizados, comissários culturais passaram a examinar meticulosamente o conteúdo dos filmes e uma infinidade de organizações estatais foram criadas para regular as importações e as exportações de filmes (p.189).

Valim et al. (2015) cita ainda outro personagem lendário da História Universal: ex-Primeiro-Ministro e revolucionário soviético, Josef Stalin (1878-1953). Para ele, Stalin reconheceu o papel fundamental que o cinema desenvolvia na promoção dos sentimentos de patriotismo, coragem e bravura em prol da pátria.

A partir da percepção do cinema como um meio potente, houve uma corrida para explorar o aspecto ideológico dos filmes, pautando temas que enaltecessem a superioridade do regime soviético frente à democracia burguesa. Desta forma, os soviéticos começaram a compreender que a poderosa arma, o cinema, já não poderia ser desperdiçada em filmes de entretenimento. Valim et. al. (2015), reforça a ideia de que os soviéticos perceberam que o cinema tem um potencial que vai além do simples entretenimento, é mais amplo, e por isso, precisa ser muito bem explorado (Cf. p.182).

Neste embate, o clima de polarização entre os soviéticos e norte-americanos, no pós-guerra até a dissolução da União Soviética, era de disputa, de rivalidade e, em certos momentos, de cordialidade, dando assim origem a produção de diversos filmes e desenhos animados que contribuíram, em parte, para o bom entendimento entre essas nações. Ao final desse conflito, todavia, a busca pelo bom relacionamento deu lugar a um longo período de confrontos diretos, de baixa intensidade, mas que marcaram fortemente essas grandes potências econômicas (Cf. Ibidem, p.181-182).

3.3.3. Estado do Vaticano: o cinema como instrumento para difusão da fé e do poderio papal

Segundo a religiosa da Congregação das Irmãs Paulinas, Puntel (2011), a Igreja Católica, atenta aos critérios e cultura de cada período da sua história, tem demonstrado, a partir do seu grau de compreensão, apreço e admiração pelo mundo da comunicação. Para a autora,

quando se examina a história da comunicação da Igreja, numa perspectiva da história social ou das relações entre a Igreja e a Comunicação, releva-se a importância de considerar a trajetória de tal relacionamento (Igreja e Comunicação), seja através de seus documentos, seja de sua prática (p. 223).

Assim, de acordo com a sua trajetória histórica, é importante destacar, em vista do nosso estudo, “a evolução do cinema, no início do século XX, impressionou Pio XI, que se tornou pessoalmente interessado na recente invenção. Essa nova tecnologia de comunicação levou-o a criar a Organização Católica Internacional para o Cinema (OCIC), em 1928” (Ibidem, p.226).

Vale destacar que, de acordo com Pioppi (2015), no âmbito eclesial e social, o clima de tensão que foi gerado pela Primeira Guerra Mundial e, posteriormente, “pelas consequências das guerras ideológicas dos diversos totalitarismos, dentre eles, o regime comunista na União Soviética e na Espanha, o nacional-socialista na Alemanha e o fascista na Itália” (Cf. p.1), foram incorporados pela indústria cinematográfica e tensionaram fortemente o Estado do Vaticano, o menor país do mundo, que, a partir de então, teve uma atitude enérgica e crítica frente ao potencial tecnológico do cinema e da sua capacidade, de encantar e influenciar pessoas.

No período entre as duas grandes guerras mundiais, o fascínio político gerado pela nova tecnologia, o crescimento da indústria cinematográfica e a difusão de filmes, que segundo a cúpula católica, atentavam a moral, a ética e aos costumes religiosos e culturais, fizeram com que a Igreja Católica tivesse uma atitude defensiva e pastoral. Diante disso, em meado do ano de 1936, o Papa Pio XI, que pastoreou por dezessete anos (1922 a 1939) à referida Igreja, lançou oficialmente a sua Carta Encíclica *Vigilanti Cura*, destacando o grande potencial do filme, mas também menciona, por um lado, o poder do cinema como tecnologia de comunicação e, por outro lado, a urgente necessidade de vigiá-la para que seus filmes não atentem contra a moralidade humana. Afirma o Papa Pio XI (1936):

O poder do cinema provém de que ele fala por meio da imagem [...]. É, pois, necessário que o cinema, erguendo-se ao nível da consciência cristã, sirva à difusão dos seus ideais e deixe de ser um meio de depravação e de desmoralização. [...] o mal uso do cinema pode mesmo criar preconceitos entre indivíduos, mal-entendidos entre as várias classes sociais, entre as diversas raças e nações. Por outro lado, as boas representações podem, pelo contrário, exercer uma influência profundamente moralizadora sobre seus espectadores. Além de recrear, podem suscitar uma influência profunda para nobres ideais da vida, dar noções preciosas, ministrar amplos conhecimentos sobre a história e as belezas do próprio país, apresentar a verdade e a virtude sob aspecto atraente, criar e favorecer, entre as diversas classes de uma cidade, entre as raças e entre as várias famílias, o recíproco conhecimento e amor, abraçar a causa da justiça, atrair todos à virtude e coadjuvar na constituição nova e mais justa da sociedade humana (n.19-22).

É importante ressaltar que, a encíclica *Vigilanti Cura*, do Papa Pio XI, proposta inicialmente e direcionada aos Estados Unidos, recebe a atenção da Igreja Católica, que se volta para o avanço das atividades cinematográficas e para a definição de diretrizes, a fim de que os seus fiéis pudessem fazer bom uso do cinema. Na concepção de Almeida (2002), nessa encíclica via-se claramente o posicionamento da Igreja Católica frente aos desafios de então:

Ao tratar dos problemas, que diziam respeito a todo orbe católico e que pareciam dialogar com o nazismo, com o fascismo e outros regimes autoritários, além do poderio de Hollywood, a encíclica *Vigilanti Cura* apontava como uma das maiores necessidades de nosso tempo a tarefa de trabalhar para que o cinematógrafo não continue a ser uma escola de corrupção, mas se transforme, ao contrário, em precioso instrumento de educação e elevação da humanidade (p. 229-230).

Logo, os desafios da época e o potencial educativo do cinema impulsionaram e guiaram, desde então, os preparativos, os projetos para a construção de roteiros e as ideias para serem trabalhados nas narrativas dos filmes

de cunho religiosos, sob a chancela do Papa Pio XI (1936). A histórica eclesial mostra que a decisão de se fazer presente no campo cinematográfico não foi uma escolha fácil, tendo em vista o desconhecimento estrutural, por parte das autoridades católicas, das técnicas de produção cinematográfica e dos desafios éticos e morais.

Desde modo, o Papa Pio XI (1936) descreve na Carta Encíclica *Vigilanti Cura*, importante documento da igreja católica sobre o cinema, que impreterivelmente “os bispos criem, em cada país, uma junta nacional permanente de revisão, que promova a produção de bons filmes, classifique os outros e divulgue o julgamento ao clero e fiéis” (n. 37).

Para isso, a busca pelo conhecimento da técnica de produzir filmes e o enfrentamento dos desafios sociais e religiosos passaram a ser encarados, pela hierarquia católica, como indispensáveis. Com isso, o cinema foi ganhando confiança no âmbito eclesial, que o via como um fascinante instrumento de comunicação social e de evangelização.

No entanto, de acordo com Dariva (2003), mesmo que nessa carta encíclica, o Pontífice aponte os preciosos valores e as oportunidades que cinema pode oferecer à Igreja e à sociedade, ele exorta a Igreja Católica a permanecer em estado de prontidão e de vigilância, alertando-a para a necessidade de defender a fé cristã dos perigos e distorções que esse meio de comunicação pode produzir na sociedade (Cf. p. 19). Assim, o papa Pio XI (1936) afirma que, uma das mais exigentes necessidades do nosso tempo “é vigiar e trabalhar, para que o cinema não continue a ser escola de corrupção, mas se transforme, ao contrário, em precioso instrumento de educação e elevação da humanidade (n. 30).

De acordo com o ponto de vista do pesquisador italiano de cinema, Della Maggiore (2017), “a Igreja de Roma estruturou o seu plano de produção de filmes religiosos em parceria com o produtor cinematográfico norte-americano Walter Wanger (1894-1968), um dos mais influentes magnatas de Hollywood” (p. 96, tradução nossa). Com a parceria de Wanger (apud DELLA MAGGIORE, 2017), o Vaticano iniciou os seus primeiros passos no intuito de adaptar, efetivamente, a sua tradição milenar - e sua autoridade mundial-, aos novos tempos. Com essa nova

visão, endossada pela *Vigilanti Cura*, nasce o importante Centro Católico Cinematográfico (CCC)⁵⁷ com a missão estratégica de espalhar as glórias da Igreja Romana, e a primazia de seu Magistério, através das inúmeras produções cinematográficas.

Para a irmã Puntel (2011), com o passar dos anos, as inúmeras discussões fizeram com que a Igreja Católica amadurecesse e emitisse opiniões bastante positivas sobre os meios de comunicação, considerados por alguns como meios de difusão de mensagens negativas e do mal. Relembra Puntel que, a Carta Encíclica *Miranda Prorsus*, do Papa Pio XII (1939-1958), lançada no ano de 1957, trouxe um novo vigor para a ação pastoral da Igreja Católica:

foi somente com o Papa Pio XII que a Igreja aprofundou e ampliou suas reflexões sobre as relações sociais dentro de uma sociedade democrática e sobre o papel da informação na constituição da opinião. Convencido pela influência dos meios de comunicação de massa e por seu grande significado, Pio XII escreveu a proeminente Encíclica *Miranda Prorsus* (segunda encíclica sobre a comunicação no século XX) sobre a comunicação, destacando o cinema, o rádio e a televisão. O documento evidencia grande capacidade de análise e uma postura positiva em relação aos meios eletrônicos, ao seu potencial e às exigências pastorais que delas derivam (p. 225).

O aumento na divulgação dos filmes, aprovados pelo Pontífice, e a sua boa aceitação pela sociedade estimularam a Secretária de Estado do Vaticano, assessorada pelo então presidente da Ação Católica, Luigi Gedda, a produzir um memorando com as novas diretrizes acerca da política cinematográfica católica. Segundo Moreira Chaves (2011), descreve que, além das orientações quanto a produção de filmes e o bom uso do meio, o documento estimulou o debate eclesial tendo como ponto central

a ideia de que o cinema não deveria ser considerado simplesmente um meio de entretenimento (embora o pudesse ser), mas de fato se apresenta como um fenômeno social muito mais abrangente e que precisava ser avaliado e criticado a partir das suas exibições aos distintos públicos (Cf. p. 122-123).

Logo, a Igreja Católica ao considerar o cinema como um fenômeno social, reconhece-o como um novo meio – extraordinariamente - eficaz para comunicar os seus ensinamentos e os seus principais eventos às diversas comunidades eclesiais,

⁵⁷Fundado no ano de 1935, o Centro Católico Cinematográfico era uma organização afiliada à Igreja Católica. Sua principal tarefa era revisar todos os filmes produzidos na Itália ou importados de outros países. Os filmes eram classificados de acordo o público.

espalhadas pelo mundo. Assim sendo, filmes narrando o cotidiano da vida pastoral do Sumo Pontífice e a vida dos Santos começaram a ser produzidos como ação evangelizadora da Igreja de Roma.

O filme italiano *Guerra alla Guerra* (1948), produzido pela *Orbis* e dirigido por Diego Fabbri e Giorgio C. Simonelli, sob a chancela do Vaticano, narra bem esse cenário de disputa, presente no contexto da “Guerra Fria, e traz como conteúdo, a consciência cívica do cristão que é exercida em suas ações humanitárias de caridade.

Em seu artigo, Della Maggiore (2017), transcreve o anúncio feito pelo Comitê Cívico Nacional (cuja sigla é CCN) que, na ocasião, foi dirigido ao público em geral, convidando-o a comparecer à estreia do referido filme da *Orbis*, que ocorreu no dia 15 de fevereiro de 1948:

Guerra alla Guerra é uma síntese da obra conduzida pelo Santo padre antes, durante e após o recente conflito. É, ao mesmo tempo, um registro parcial do quanto já foi feito pela Santa Sé, no campo das ajudas materiais e humanitárias, para amenizar o sofrimento de todos. Com este filme – em grande parte documentário – os seus idealizadores esperaram e esperam, num mundo ainda abalado pelas inúmeras incompreensões, ser capazes de servir à causa da paz e da harmonia entre os povos (Cf. p. 94, tradução nossa).

Consta nos relatos históricos, apresentados por Della Maggiore (2017), que esse filme foi duramente criticado na época pela censura comunista, que o descrevia como um filme que tinha, por um lado, à aprovação e às bênçãos do Papa Pio XII, e por outro, enaltecia claramente o imperialismo anglo-americano:

[...] A censura soviética excluiu o filme da zona russa da Áustria, porque em seu parecer o filme serve "não a paz, mas a reação imperialista" uma vez que não reconhece como "verdadeiros salvadores da humanidade da escravidão fascista, do povo soviético e do exército soviético". Pelo contrário, afirma a censura comunista, o filme mostra que Sua Santidade Pio XII e o Vaticano estão à serviço da Paz, no entanto, eles "militam do lado do imperialismo". O filme, portanto, apoia apenas "aqueles que trabalham para se preparar para a guerra, liderados pelos imperialistas anglo-americanos aliados ao Vaticano". A forma como o Jornal da Santa Sé, *L'Osservatore romano*, apresentou a notícia da proibição na Guerra Soviética Oriental (1948) certificou, na fase mais acalorada da Guerra Fria, a naturalidade política que as hierarquias eclesásticas pretendiam dar ao filme produzido por *Orbis*. A chegada à Alemanha do documentário (sob o título *Krieg dem Kriege!*), justo na semana em que Pio XII lançou sua excomunhão contra os comunistas – o decreto do Santo Ofício é de julho de 1949 – não fez nada além de desenvolver a nível internacional o significado anticomunista do projeto cinematográfico (p. 91-93, tradução nossa, aspa do autor).

Della Maggiore (2017) destaca que a crítica proferida pelos soviéticos, em relação ao conteúdo do filme e ao ato político do Vaticano, que financiou grande parte de sua produção, gerou no contexto social e internacional, uma certa desconfiança tendo como consequência o fracasso comercial do filme *Guerra alla Guerra*. Segundo ele,

tal crítica e tal fracasso comercial, favoreceram, num primeiro momento, para distanciamento da Santa Sé em relação ao meio cinematográfico, até então, bastante utilizado como ferramenta para viabilização de uma pedagogia moderna de imagens dos conteúdos do magistério papal e do dimensionamento do médico e editor italiano Luigi Gedda (1902-2000), como um grande organizador da estratégia política dos filmes católicos (Cf. p.104, tradução nossa).

Mas, é importante registrar também que o filme *Guerra alla Guerra* não foi um fiasco total, visto que esse filme, embora não tenha tido uma boa aceitação social, teve seus pontos positivos. Para Della Maggiore (2016). o filme dos autores italianos Giorgio Simonelli e Romolo Marcellini, “foi um meio estratégico e uma última tentativa para que a Igreja Católica, sob o pontificado de Pio XII, divulgasse os ensinamentos do seu Magistério para toda sociedade” (p. 239, tradução nossa), assim como um instrumento capaz de traduzir, em imagens, as orientações pontifícias sobre os temas relevantes e críticos, como a guerra, a moral, a ética e a paz.

Para Della Maggiore (2017), no filme *Guerra alla Guerra*, “a escolha das mensagens papais e a montagem das imagens tinham como objetivo apresentar o Pontífice como o grande defensor universal da paz” (Cf. p.103, tradução nossa), de forma prática e pastoral, retirou-se das práticas religiosas o rito da bênção das armas⁵⁸. O ritual próprio para abençoar as armas constava na prática religiosa do mundo católico e era justificado pela Doutrina da Guerra Justa, que serviu de base para que os fiéis, de ambas as partes do conflito, pudessem participar e lutar de sã consciência na guerra.

Salienta-se ainda que antes mesmo do filme *Guerra alla Guerra* receber inúmeras críticas dos comunistas e serem rebatidas pelo Papa Pio XII, já estava ocorrendo, a partir das paróquias e dioceses, um movimento para fortalecer os seus

⁵⁸Até então, tais orações encontram-se no rito litúrgico para a bênção das armas. Esse rito acontecia – geralmente – nos momentos antes dos soldados se dirigirem ao confronto de guerra. Várias dessas orações podem ser vistas no site traticio.it (Cf. CLEMENTE VIII; URBANO VIII, 1664).

líderes hierárquicos e assim, fazer frente aos pensamentos comunistas e radicais do momento. Nesta empreitada, o Vaticano mobilizou líderes católicos das diversas regiões da Itália para criar e formar o Comitê Cívico Nacional (CCN), já mencionado anteriormente, como uma organização destinada à educação e à mobilização político-cívica dos católicos, na Itália. Della Maggiore (2017) recorda que, a Presidência dessa nova organização da Ação Católica ficou a cargo do médico, ativista e editor italiano Luigi Gedda (1902-2000), que, em nome do Papa Pio XII, deu início a campanha eleitoral do ano de 1948, pautada pelos princípios da civilização ocidental e da ação anticomunista (Cf. p.91, tradução nossa).

Desde então, o meio cinematográfico não somente foi abençoado como também foi apreciado pelas mais altas autoridades eclesásticas e políticas, que apoiavam a grande campanha contra o "perigo vermelho", isto é, o regime comunista. O filme *Guerra alla Guerra* de Giorgio Simonelli e Romolo Marcellini, em parceria com a produtora *Orbis*, ficou caracterizado como "símbolo", capaz de construir um elo entre a ação de assistência e de paz, promovidas pelo Sumo Pontífice, e as intenções do CCN, que almejava lograr êxito na eleição que se despontava no cenário europeu.

Inclusive para que os filmes católicos e a ação de propaganda católica chegassem a um maior número de pessoa, o Comitê Cívico Nacional adotou como estratégia a eficaz estruturação e a distribuição dos filmes que atingiram fortemente tantos os grandes centros urbanos quanto as comunidades rurais católicas, que eram organizadas e denominadas por missões sociais e religiosas. Para Della Maggiore (2017), toda a logística de divulgação tornou-se viável graças ao emprego de carros de som que foram adaptados e projetados para divulgar e exhibir os filmes pelas cidades e povoados italianos (Cf. p. 95, tradução nossa).

Desta forma, a produção cinematográfica, incentivada pelo Vaticano, começou a deslançar. Já no final do ano de 1944, Della Maggiore (2017) destaca que “Luigi Gedda, após sofrer uma desilusão com o filme *Guerra alla Guerra*, dá início a um novo projeto fílmico papal que visava melhorar a liderança global do pontífice num contexto de propaganda pacifista” (p. 97, tradução nossa).

A ideia central da criação de um Comitê de cinema, dirigido por Gedda - e controlado agora pelo Centro Católico Cinematográfico (cujá sigla é CCC), se preparou para produzir filmes religiosos, mas sob um véu profano, que, segundo ele, seriam capazes de atingir mais facilmente as pessoas afastadas da Igreja, e transmitir à sociedade os valores cristãos sem aparentar fazê-los. Desta forma, os elementos e os personagens, reportados nos filmes, embora fossem revestidos ou representassem realidades tidas como profanas, de acordo com a visão católica, eles estavam permeados dos sentimentos e dos valores cristãos⁵⁹.

De qualquer maneira, apesar dos percalços históricos, a Igreja começou, lenta e gradualmente a se encantar pelo cinema, e em particular pelo filme documentário, que, no seu ponto de vista, foi o que mais lhe agradou inicialmente, pelo fato de melhor retratar ou representar a realidade⁶⁰ da experiência da fé. Para as autoridades eclesiais, o filme documentário com o seu modo de registro, a partir da realidade, como por exemplo, o filme *Pastor Angelicus* (1942) dos diretores Romolo Marcellini e Luis Trenker, sobre o Papa Pio XII, nas palavras de Della Maggiore (2017), tornou-se um meio para “a construção hagiográfica da imagem do Pontífice adaptada ao quadro político e social do pós-guerra que passava por mudanças” (p. 95, tradução nossa).

Com isso, o cinema ao representar e difundir as imagens das ações e do cotidiano do Papa, em movimento, contribuiu para fortalecer a presença do poder sacral e corporal do Papa, dando-lhe uma aparência de onipresença, que com isso

⁵⁹Citamos como exemplo: para representar a importância da prática dos valores morais, éticos e cristãos não necessariamente deve-se produzir um filme contado a história da vida de um santo já canonizado pela Igreja católica. É possível representar tais valores por meios de narrativas da vida e do cotidiano dos cidadãos comuns.

⁶⁰John Grierson (1898- 1972), fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, foi quem usou, pela primeira vez, o termo “documentário”, referindo-se ao documentário como “tratamento criativo da realidade”. Todavia, com o passar dos anos, o seu pensamento foi sendo bastante criticado e contestado. Michael Renov, por exemplo, considera a tentativa do documentário em representar a realidade altamente improvável, se não mesmo inviável, Renov entende o documentário como uma ficção. Para Hélio Godoy, no seu livro *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento* (2002) recusam o discurso “deconstrutivista” (que defende a impossibilidade do documentário ser um instrumento de conhecimento da realidade) e constrói uma fundamentação para uma teoria realista do documentário. A Semiótica de Peirce, a Teoria do Umwelt de Jacob von Uexküll e a Teoria da amostragem, no âmbito da Teoria Matemática da Comunicação de Shannon e Weaver são a sua base de apoio para defender que “o documentário contribui para o conhecimento da realidade” principalmente por abordar a Realidade através da existência concreta das coisas no mundo (Cf. PENARIA 2004, p. 190).

abriram-se oportunidades - sem precedentes na história - para o seu apostolado petrino. Os filmes, exibidos nas praças e nas igrejas, eram vistos por muitos como algo que ultrapassava a visão que se tinha dos cultos mais tradicionais, como as procissões e as Missas. Os filmes eram, sem dúvida, “um serviço explícito do cristianismo católico, tenazmente persistente no magistério do Papa Pio XII” (Ibidem, p. 96, tradução nossa).

No âmbito da Igreja Católica, o cinema, em particular, passou a ser visto como um potente meio tecnológico, que tem por vocação comunicar fatos, ideias e imaginações, através das imagens, dos sons e dos efeitos, e por isso deve ser empregado constantemente em suas ações pastorais. Assim, a relação da Igreja Católica com os meios de comunicação estreitou-se e o alcance social, desses meios, foram aos poucos sendo aprimorados.

Malusá (2006) ressalta que, com o passar dos tempos, a Igreja Católica vem se aprimorando no campo dos Meios de Comunicação, como demonstram os temas e os conteúdos abordados em suas encíclicas e documentos. E, com isso, ela avança pastoralmente ao estruturar e ao definir - de forma mais clara - as suas diretrizes, orientando os seus fiéis ao uso adequado do cinema e incentivando-os a procurar e a valorizar filmes que promovam os princípios e valores humanos universais ou que estejam em sintonia com os ensinamentos da Doutrina Católica:

A publicação das cartas encíclicas *Vigilanti Cura* (1936) e *Miranda Prorsus* (1957) ajudaram a traçar as diretrizes da Igreja Católica para a atuação no meio cinematográfico, tornando-as mais sistematizadas, podendo ser expandidas para vários outros países majoritariamente católicos (p.306).

Dessa maneira, Para Solon (2010), é importante dizer que se, por sua vez, a encíclica *Vigilanti Cura*, de Pio XI, teve por finalidade combater a produção de filmes moralmente prejudiciais, a encíclica *Miranda Prorsu*, do Papa Pio XII, mostrou uma Igreja Católica mais enfática, em relação ao seu grau de interesse de possuir os seus próprios meios de comunicação de massa, ou fazer uso de meios terceirizados, ambos destinados à propagação de sua doutrina (Cf. p. 12).

À aproximação da igreja católica com o mundo da comunicação se intensifica. Na Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, de 1965, do Concílio Vaticano II (1965), é possível perceber a preocupação da Igreja Católica em

trabalhar a sua missão e a sua inserção no mundo atual. Nesse documento, a Igreja faz uma espécie de exame de consciência, reconhecendo o seu papel, assim como a importância de acolher e responder aos desafios impostos pela evolução histórica (Cf. n.4). O Magistério Conciliar, através desse documento, amadurece e toma consciência que as potencialidades das novas tecnologias da comunicação não devem ser deixadas de lado ou em segundo plano, pelo contrário, os meios são instrumentos imprescindíveis para consolidação do diálogo sincero entre a igreja e a sociedade, assim como entre povos e nações:

Vivam, pois, os fiéis em estreita união com os demais homens do seu tempo e procurem compreender perfeitamente o seu modo de pensar e sentir, qual se exprime pela cultura. Saibam conciliar os conhecimentos das novas ciências e doutrinas e últimas descobertas com os costumes e doutrina cristã, a fim de que a prática religiosa e a retidão moral acompanhem neles o conhecimento científico e o progresso técnico e sejam capazes de apreciar e interpretar todas as coisas com autêntico sentido cristão (Ibidem, n. 62).

De acordo com Souza (2017), em sua pesquisa de mestrado “A Igreja diante da cultura midiática digital: desafios, caminhos e perspectivas”, os documentos pré-conciliares já faziam um certo chamamento à conversão pastoral da Igreja Católica que, em vista de sua missão de comunicar o Evangelho, fosse capaz de se abrir as diversas linguagens oriundas da criação e do avanço dos potentes meios de comunicação (Cf. p.13). Mas, como bem lembra Dariva (2003) é com o Decreto Conciliar *Inter Mirifica*, de 1966, do Concílio Vaticano II, que a igreja de Roma aprimora e estreita a sua relação com os meios de comunicação, ou seja,

A igreja inicia um caminho de reconhecimento da comunicação como um dom de Deus, bem como de seu aspecto social, passando a ser denominada por isso como "comunicação social". Junto a este conceito, os Padres Conciliares manifestaram que a comunicação não pode reduzir-se a simples instrumentos técnicos de transmissão, mas deve ser considerada como um processo entre os homens (p. 68).

Com efeito, a Igreja Católica atenta aos desafios da realidade e da missão e num movimento de abertura às novas tecnologias, rompe com a postura anterior de censura, desconfiança, enfrentamento, e até negação, passa a enxergar os meios de comunicação como boas invenções humanas, com grandes potencialidades e com poder de transformação. Assim, nesse caminho de mudança epistemológica e no intuito de desenvolver princípios de doutrina e orientações pastorais, o Pontifício Conselho para as Comunicações, a mandato do Concílio Vaticano II, lança dois importantes documentos pastorais que marcam de forma positiva a sua trajetória

pastoral: a “Instrução Pastoral *Communio et Progressio*”, de 1971, e “A Instrução Pastoral *Aetatis Novae*”, de 1992. Enquanto a primeira trabalha o cultivo da comunhão e do progresso das pessoas em prol da construção da comunicação social, a segunda busca encontrar a melhor forma de utilizar a comunicação para servir de auxílio à cultura e à evangelização, e ainda propõe diretrizes e a criação de plano de Pastoral da Comunicação, que possa ser desenvolvido e trabalhado nas diversas realidades eclesiais.

Fica bastante evidente que, a partir das propostas e do pensamento eclesial aprofundado no Concílio Vaticano II, a paz e o diálogo entre a igreja católica e o mundo dos meios de comunicação social foram consolidados. De acordo com Morais (2004), com esse novo olhar pastoral sobre a evolução tecnológica e sobre os meios, entre eles o cinema, “a igreja encontra pela primeira vez na sua história, a possibilidade de dirigir-se ao 'auditório' que lhe foi confiado, isto é, o mundo inteiro” (p. 381, aspa do autor).

Em síntese, após o nosso breve percurso, constata-se o uso político do cinema por parte de países como: Alemanha, Itália, Estados Unidos, França, União Soviética e o Estado do Vaticano. É possível considerar que as suas verdadeiras motivações, de alguma forma, se conectam entre si, pois todas elas tinham como estratégia atingir, divulgar informações, ideias e além do mais persuadir o seu o espectador e, por meio dele, atingir um maior número possível de pessoas. Nesse sentido, o uso do cinema para fins políticos e ideológicos movimentou de fato a grande indústria cinematográfica, por diversos anos (e porque não pensar que movimenta ainda hoje). De acordo com Della Maggiore (2017), “outrem a propaganda doutrinal, o cinema torna-se num objeto das mais inovadoras experiências de propaganda política” (p. 93, tradução nossa).

Portanto, se no período entre as duas grandes guerras bélicas, o cinema foi sendo utilizado como um poderoso instrumento de propaganda e persuasão, hoje percebemos, nas intituladas guerras tecnológicas, o uso dos meios digitais, em especial a Internet, como o mais moderno e tecnológico meio e território de persuasão. As suas múltiplas facetas possibilitam a viralização dos fatos que tem a potencialidade de atingir, num curto espaço de tempo, grande parte da população mundial. É uma evolução na forma de guerrear, onde o inimigo torna-se um

adversário invisível e onde o olhar tecnológico da lente do cinematógrafo não consegue fazer uma espécie de raio x, como na época que ele buscava registrar, do alto, os diversos cenários de conflitos.

Para o tradicional cinema de guerra, os homens, com todos os seus defeitos e virtudes, continuarão sendo o centro dos acontecimentos, tendo em vista que o público procura a cada instante se identificar, até mesmo, em suas histórias mais imaginárias e nos seus personagens heroicos. Por fim, embora a guerra seja vista por alguns como um espaço ou uma oportunidade para colocar em prática, e até mesmo em condições extremas, as habilidades dos seres humanos e o material bélico das grandes indústrias de armamento, as suas consequências espalham dor, sofrimento, desolação e muita destruição. O que fica, de fato, registrado na memória das diversas gerações e dos espectadores, que estiveram expostos aos conflitos bélicos, é que a guerra será sempre um conflito cruel que deixa marcas físicas e espirituais, e estas continuarão sendo indeléveis.

4. O fenômeno religioso nas narrativas cinematográficas

A indústria do cinema ao longo dos anos tem produzido inúmeros filmes que foram classificados nos mais diversos estilos e gêneros cinematográficos, entre eles, religiosos e bélicos. Todavia, no que tange aos filmes religiosos vale destacar os seus vários elementos que os caracterizam e corroboram para a formação de um contexto muito maior, denominado de campo do filme religioso.

4.1. A presença do campo religioso no cinema

Sob a inspiração dos trabalhos desenvolvidos por Melaine J. Wright (2008) e Willian Telford (1997) acerca dos estudos sobre a relação entre cinema e religião, Luis Vadico (2015) trabalha tanto o conceito de campo religioso quanto a presença do fenômeno religioso no cinema. Essas duas abordagens são importantes para compreendermos de forma mais robusta o objeto da nossa pesquisa, que foca o imaginário da figura do capelão militar nos filmes de guerra. Assim, num primeiro momento, refletiremos a sua compreensão acerca do fenômeno religioso, e, em seguida, como a presença desse fenômeno é trabalhado e percebido na narrativa cinematográfica.

Com isso, ao trazermos para a nossa pesquisa as temáticas do campo e do fenômeno religiosos no cinema, delineamos que a figura do capelão militar, embora esteja inserida no contexto e na estrutura organizacional das Forças Armadas, está sempre associada aos aspectos religiosos. Deste modo, ainda que a presença da imagem do capelão, nessas narrativas e ambientes, chame para si a imagem do religioso, da religião e de seus respectivos valores, os filmes que serão analisados são do estilo bélico e não religioso.

De certo modo, a presença do capelão incorpora às narrativas bélicas o campo religioso, tendo em vista que a missão desempenhada por ele, retratada no cinema, corresponde a mesma que a dos ministros religiosos das diversas religiões realizam no dia a dia do cultivo da fé e das experiências religiosas. Este cultivo se manifesta, por exemplo, na difusão da Palavra de Deus, no conforto espiritual às

peessoas enfermas e sofridas, na prática dos sacramentos, nas mensagens de esperança, na promoção da vida e no cultivo dos valores éticos e morais.

De acordo com Vadico (2015), para que um filme seja classificado como religioso é preciso possuir o aval cultural, que o enquadra nesse gênero cinematográfico, visto que

o filme religioso só o é porque minha cultura diz que ele o é. [...] O assunto e as personagens religiosas precisam ser socialmente reconhecidos como tais, ou seja, efetivamente detentores de certa sacralidade para aqueles que recebem estas imagens (p. 20).

Embora o critério de classificação, para Vadico (2015), leve em consideração a necessidade da validação social e cultural para legitimar um determinado filme como sendo do gênero religioso, é preciso lembrar que existem filmes que falam por si mesmos. Cito, como exemplo, o filme “A Paixão de Cristo (2004)”, dirigido por Mel Gibson. Isto significa que, se esse filme, for exibido nas salas de cinemas de países que, em sua maioria, sejam de religião mulçumana, budista, ou até em algum país declarado ateu, existe uma grande probabilidade de que a narrativa da vida de Jesus não seja encarada como um relato biográfico, mas simplesmente como um personagem que fundamenta uma religião, nesse caso específico, o cristianismo.

Nesse entendimento, podemos deduzir que nem a cultura e nem o personagem isoladamente podem fundamentar ou determinar o critério para tal conceituação ou classificação. É importante pensarmos que os critérios, os quais influenciam o processo de classificação de um gênero fílmico, analisam tanto o conteúdo da obra, quanto o seu contexto cultural e comercial. A ideia de gênero é o pano de fundo de toda discussão apontada por Vadico (2015). Segundo ele, houve a necessidade de criação do rótulo de gênero religioso para produzir, no campo industrial, um nicho de mercado capaz de atingir um determinado público, tendo como motivação e preocupação maior os fatores comerciais e econômicos, como o lucro. Mas, para isso se tornar realidade, o referido autor afirma que,

é necessário focar não somente no discernimento estético do filme, como afirma Telford, nem na narrativa, mas na ampliação da discussão que envolve a forma, a narrativa, a estética, e a sociedade que são fatores que confluem para o surgimento, a recepção e a evolução do produto midiático religioso (Cf. p. 21).

Inspirado pelo livro *Religious Film* (2009), de Pamela Grace, Vadico (2015) traz para o campo de reflexão e para a área de sua atuação “a ideia de que os filmes religiosos podem ser abarcados num mesmo gênero sob a rubrica *de hagiopics*” (p. 22). Em sua concepção, a pesquisa analisa os filmes que relatam a biografia dos santos, que em muitos destes filmes é uma pessoa ou personagem religioso, caracterizado como “herói”. Em outras palavras, o santo é visto como um “herói religioso”.

É importante pontuarmos, desde já, que em nenhum dos filmes analisados nesta pesquisa o capelão militar aparece como protagonista do enredo, nem tão pouco é aclamado - no filme - como “herói”. Contudo, se analisarmos as cenas e a atuação do capelão, nos filmes selecionados, sob a perspectiva do significado de herói como “aquele que se distingue por seu valor ou por suas ações extraordinárias, principalmente por feitos brilhantes, por exemplo, durante a guerra”⁶¹, é provável que percebamos nele alguns atos de heroísmo, e por esses feitos, a sua presença nas cenas pode ser tão marcante quanto a dos personagens principais do filme. Sob essa ótica, a imagem do capelão transcende a própria cena e, com isso, o espaço e o tempo que envolvem a sua representação são ressignificados.

A compreensão da presença dos aspectos religiosos nas produções cinematográfica tem contribuído para que Vadico (2015) trabalhasse esses aspectos dentro de uma área de percepção intitulada por ele como “campo”⁶², ou seja,

um campo de expressão e manifestação do religioso, não somente entendido como um conjunto de filmes de assuntos religiosos, mas levando em consideração a diversidade produtiva, a dinâmica de mercado e instituições e os seus múltiplos gêneros, é possível observar às necessidades afetivas e efetivas de expressão e manifestação religiosas e não as regras de produção cinematográfica (Cf. p. 24).

É importante perceber que todo o esforço pedagógico de Vadico (2015) está voltado para a análise do termo “campo” e, a partir daí, ele abre um leque de reflexões no intuito para construir um entendimento maduro, capaz de definir e denominar como gênero religioso os filmes que tratam e trazem, em suas narrativas,

⁶¹Definição extraída do DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS AURÉLIO. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/heroi/>>. Acesso em: 20 de jan. 2020.

⁶²Vadico (2015) traz “o conceito de campo de Afrânio Catani comentado por Pierre Bordieus: “A prática é entendida como o produto de uma relação dialética entre uma situação e um *habitus*. Bourdieus chama de “situação” à categoria que, progressivamente, irá receber a denominação de campo” (Cf. p. 26).

assuntos religiosos. É nítido o seu esforço para compreender o termo “campo” como um território delimitado, mas que está inserido num espaço mais amplo. Levando em consideração essa alternativa, o campo do filme religioso comporia, segundo ele, o conjunto de estilos e gêneros diversos, tendo o seu reconhecimento e a sua participação no cenário cultural. Consequentemente, aprimoraria e desfrutaria da sua fatia de negócios, na indústria cinematográfica.

Sabemos que, embora o caminho do conhecimento seja árido, é necessário percorrê-lo se quisermos construir ciência e contribuir com a história do pensamento humano. Assim, tem percorrido Vadico (2015) ao levantar inúmeras questões, entre elas: como podemos classificar ou definir um filme religioso? É um filme, assim denominado, por ter sido produzido num território consagrado, em que os seus personagens e a sua narração estão inseridas na cultura religiosa ou foram inspirados a partir dos livros sagrados? Ou é um gênero de filme que pode ser assim denominado pelo simples fato de que as suas narrativas ou os seus temas, embora tenham sido narrados em território ou com personagens profanos (e não religiosos), abordam - de formas direta e indireta - os valores contidos na religião ou na cultura religiosa?

Assim, dizer que os filmes produzidos com personagens e com narrativas seculares⁶³ possam ser interpretados e considerados, em algum momento, como filmes religiosos, é acreditar na capacidade transcendente que as obras fílmicas têm ao ressignificar a dimensão secular em dimensões religiosa e espiritual. Nesse sentido, esses filmes podem ser incluídos, por alguns cinéfilos, como parte integrante do gênero religioso. Por outro lado, entendemos que, mesmo que tais filmes transcendam a dimensão - por assim dizer, profana ou secular-, não podem ser considerados ou enquadrados como filmes religiosos, já que os critérios e os elementos que os configuram são de outra natureza.

Tal adendo e esclarecimento são pertinentes, porque nos ajudarão a classificar e a posicionar, de forma mais categórica, os filmes que serão analisados mais adiante, no último capítulo. Essa reflexão acerca do que caracterizaria - de fato - um filme religioso, nos instiga a nos perguntarmos se os quatro filmes

⁶³São tidas como narrativas que não utilizam nem elementos nem personagens de cunho religioso.

selecionados estão imbuídos do gênero bélico ou são filmes compostos por diversos gêneros fílmicos, mas que abordam temáticas e narrativas relacionadas à guerra. No entanto, vale ressaltar que, de acordo com a reflexão do referido autor, eles estariam sim inseridos no campo dos filmes bélicos.

Já no caso dos filmes religiosos, Vadico (2015) afirma que não é fácil enquadrá-los, nem tampouco afirmar que,

os filmes com temas/assuntos e/ou origem religiosa sejam considerados um gênero propriamente dito - podem ser assim chamados genericamente, mas eles não obedecem em seu conjunto a regras ou formulações específicas. [...] todavia eles podem ser percebidos como um campo de atuação e expressão do religioso (p. 31).

Da mesma forma, parafraseando-o, não podemos de imediato afirmar que os filmes com temas ou assuntos bélicos sejam enquadrados ou rotulados como gênero bélico. Para que não haja desencontros de conceitos, é necessário que sejam observados e definidos os critérios durante o processo de classificação, já que tantos os filmes religiosos quanto os bélicos podem ser confundidos com filmes de ação, drama, aventuras e até épicos. Por isso, de forma mais precisa, é importante observarmos os critérios tais como narrativas, cenários, personagens, dentre outros, na classificação do gênero de um filme.

Não obstante, é bastante louvável o esforço acadêmico de Vadico (2015) em propor uma definição tanto no que tange à compreensão acerca do campo religioso, quanto à do gênero religioso e, com isso, contribuir para o desenvolvimento e a construção do conhecimento em relação à presença do fenômeno religioso no cinema, espaço ainda pouco estudado e explorado academicamente.

Frente a esse espaço, apresentamos uma parte do resultado do estudo realizado por Moisés Wagner Franciscon (2020), no campo da História, no intuito de enriquecer e contribuir com a definição conceitual dos filmes bélico e religioso. Em seu estudo, ele analisa, por meio do cinema, o papel da religião no cenário específico soviético. Franciscon (2020) também pontua, dentre outros, a importância dos aspectos da religião no cinema e a sua relevância na construção sociopolítica da então União Soviética:

Os filmes soviéticos sobre a Grande Guerra Patriótica, produzidos entre 1945 e 1991, indicam mudanças nos anseios sociais e posições sancionadas pelo regime à

medida em que a presença e a atuação da religião e de religiosos durante o conflito são reelaboradas diante das circunstâncias contemporâneas. O cinema bélico é talvez o principal gênero cinematográfico para a difusão de mensagens ideológicas – por exemplo, pela defesa do belicismo ou do pacifismo. Apesar do interesse do Estado na divulgação de sua versão da história militar, sempre é possível que o filme forneça interpretações ambíguas ou contrárias. Nos filmes de guerra sobre a Segunda Guerra Mundial afloram temas adversos à retórica oficial (como a religião) e um tratamento ainda menos consensual, como uma visão positiva da espiritualidade ou da instituição religiosa. Mais do que uma dissidência isolada de um diretor contra o Kremlin, trata-se de um fenômeno com raízes na sociedade, atingindo mesmo o partido. Emprega-se a história social do cinema, de Marc Ferro, com sua análise partindo do contexto para o filme, em busca das mensagens latentes de sua própria época (p. 1).

Nas palavras de Franciscon (2020) é possível deduzir que o filme bélico aparece num formato mais definido e é reconhecido também como um gênero cinematográfico que aborda os mais diversos assuntos, inclusive os que são relacionados à religião. O cinema bélico é considerado, inclusive, como um dos principais - senão o principal - gênero cinematográfico utilizado nas narrativas de mensagens doutrinários, como já descrito no terceiro capítulo deste trabalho.

Por sua vez, o filme religioso ou o campo de atuação e expressão do religioso busca conquistar sua identidade enquanto gênero, através de suas próprias características, como bem explicita Vadico (2015) ao afirmar que os filmes compostos por elementos da religião podem ser enquadrados no gênero religioso somente de forma genérica, já que eles não obedecem às regras específicas, que definem um determinado gênero cinematográfico (Cf. p. 31). Fica evidente, entretanto, a tentativa de elencar os critérios que possam auxiliar e contribuir para uma possível definição do gênero religioso. Nessa corrida, os filmes que abordam expressões do sagrado e fazem alusões ou retratam assuntos, pessoas ou narrativas relacionados à religião, têm ao seu favor o fator religioso como elemento preponderante e que pode ser levado em consideração na formulação dos critérios de classificação de um determinado gênero, nesse caso, o religioso.

Nogueira (2010), ressalta que,

a questão dos gêneros detém na história dos estudos artísticos uma preponderância bastante grande, em especial na literatura, mas também na pintura, constituindo uma tradição vasta e rica, sempre inesgotável. Se no campo da literatura os gêneros mais perceptíveis, ao longo da história da arte, aludem a tragédia, o drama e a comédia. Na pintura, destacam-se os gêneros pictóricos, entre eles, os mais significativos: a paisagem e o retrato (Cf. p. 2).

Ao falar de gênero, não podemos, todavia, restringir tal conceito aos campos da literatura e da pintura. Fato é que o cinema, inserido em ambas as áreas artísticas, absorveu e cresceu nesse conhecimento técnico. O cinema colheu inúmeros ensinamentos que, posteriormente, contribuíram para as suas próprias obras características e progressivamente haveriam de originar os seus diferentes gêneros fílmicos.

De acordo com o professor norte-americano de Cinema e Literatura, Altman (2000),

O estudo dos gêneros cinematográficos começou a proliferar no final dos anos sessenta, sendo inicialmente compreendido como uma prolongação do estudo dos gêneros literários. Para a maioria dos críticos, os gêneros fornecem as fórmulas que regem a produção e constituem as estruturas que definem cada um dos textos. Desta forma, as decisões de programação partem, antes de tudo, dos critérios de gênero, já que a interpretação dos filmes depende diretamente das expectativas do público em relação ao gênero (Cf. p. 33-34, tradução nossa).

Sendo assim, a indústria cinematográfica, de um lado, reconhece que a percepção do público cria uma certa expectativa e influencia de algum modo a definição ou confirma um determinado gênero fílmico. Por outro lado, ela reconhece que a caracterização dos gêneros fílmicos fica sujeita às constantes mutações e hibridações, além do mais cria e define modelos ou fórmulas artísticas facilmente reconhecíveis, partilháveis e imitáveis. Desta forma, como diz Nogueira (2010), ela potencializa os elementos que favorecem tanto a produção quanto a distribuição de seus entretenimentos cinematográficos (Cf. p. 3).

Ao considerar o termo gênero, como uma categoria classificativa, que admite criar relações de afinidade ou identidade entre as distintas obras, Nogueira (2010) descreve o gênero cinematográfico como

uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. [...], podemos acrescentar três ideias: em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um gênero; em segundo, que toda a obra pode, em princípio, ser integrada num determinado gênero; e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros (p. 3).

Embora o referido autor reconheça a complexidade, existem certamente elementos fundamentais que auxiliam na classificação – seguindo uma certa ordem

- e na identificação de um determinado gênero cinematográfico. Essa concepção esquemática, segundo Nogueira (2010),

partirá de uma grelha de aspectos que uma obra deve preencher e do modo como a preenche: tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos, por exemplo. Quando este esquema permite identificar um padrão recorrente num vasto grupo de obras, temos então que um gênero ganha dimensão crítica – isto é, um elevado número de qualidades é partilhado por uma elevada quantidade de filmes. A partir daí o gênero torna-se uma instituição cultural relevante – mesmo se o futuro lhe augurar, com certeza, mutações e hibridações (p.4).

A identificação do gênero torna-se, de fato, um instrumento relevante, que surge para auxiliar no desenvolvimento da análise crítica de uma determinada obra cinematográfica. As suas nuances, geradas pelos processos de mutações e hibridações, são observadas e recebidas com uma certa atenção e discernimento. Todavia, embora o gênero tenha uma existência real, ele não possui existência totalmente neutra, tendo em vista que ele participa e colabora nas mais distintas atividades institucionais (Cf. Altman, 2000, p.31, tradução nossa).

Na opinião de Altman (2000), Jim Kitses, professor norte-americano de Cinema, é quem melhor define o potencial comunicativo do gênero. Segundo Kitses (apud Altman, 2000), “o gênero é uma estrutura, ao mesmo tempo, o conduíte através do qual o material flui dos produtores para os diretores e da indústria aos distribuidores, expositores e espectadores” (p.35, tradução nossa).

Em vista disso, Nogueira (2010) elenca alguns critérios que podem servir de parâmetro na identificação do gênero como um potencial comunicativo no conjunto da obra cinematográfica:

Se aplicarmos – como usualmente se faz – critérios de ordem essencialmente narrativa na categorização genérica das obras cinematográficas, podemos identificar aquilo que designamos por gêneros clássicos como o *western*, o drama, o musical, o terror, a ação ou o *film noir*, cujos elementos se manifestam recorrentemente e nos permitem um fácil reconhecimento das características da história (o que se conta) e do enredo (o modo como se conta): *as situações e padrões narrativos, a tipologia e perfil das personagens, a morfologia e semiótica dos locais, os temas abordados, a época dos acontecimentos, a iconografia e a simbologia dos adereços e objetos, bem como opções estilísticas convencionais ao nível da música, da montagem ou da fotografia, são aspectos essenciais dessa caracterização* (p. 4, grifo nosso).

Esses diversos critérios, que contribuem na identificação dos diversos tipos de gêneros, podem dificultar ou até limitar a tentativa de classificar - de forma estrita e consensual - um determinado gênero. E, é essa dificuldade que Vadico (2015) encontrou, num primeiro momento, ao tentar definir o gênero religioso, já que, segundo ele, o “religioso” é um conceito bem abrangente, embora haja uma certa consensualidade na sua compreensão e formulação.

Os critérios que compõem os indicadores estruturais no processo classificatório dos gêneros clássicos, ainda que causem mutações e instabilidade em tais gêneros, colaboram bastante para que os referidos gêneros desempenhem funções essenciais em pelo menos seis contextos: produção, consumo, criação, crítica, análise e divulgação. Segundo Nogueira (2010),

No que respeita à *produção*, os gêneros permitem jogar com um repertório de elementos testados e instituídos que criam familiaridade nas expectativas do espectador [...]; Assumindo o *consumo* como o complemento da produção, podemos dizer que os gêneros servem para o espectador organizar a sua experiência cinematográfica através da identificação, discriminação e arrumação dos filmes em categorias, em função da cultura cinematográfica que vai acumulando [...]; No que toca à *criação*, os gêneros surgem, de algum modo, como uma forma de mediação entre as expectativas do espectador e o cálculo do produtor. Ainda no que toca à criação, os gêneros permitem uma modalidade de aprendizagem fundamental e nada menosprezável: a imitação [...]; Enquanto ferramenta de *análise*, os gêneros são, para o teórico que, num contexto académico, procura compreender e explicar as formas cinematográficas um fundamento importante da sua reflexão [...]; De igual modo, para o *crítico* que procura confrontar, avaliar e julgar cada obra em relação às restantes, os gêneros constituem um dispositivo fulcral do seu discurso [...]; E no que respeita à *divulgação*, os gêneros podem revelar-se de grande utilidade a vários níveis [...] (p. 7-8, grifo nosso).

Sendo assim, os elementos apresentados pelos estudos realizados por Luis Nogueira (2010), no tocante ao entendimento a propósito da questão do gênero cinematográfico, demonstram a complexidade de tal questão e confirmam a árdua tarefa assumida por Vadico (2015) na tentativa de definir e classificar, dentre os diversos gêneros, o gênero religioso. Vadico (2015), sensível a situação, percebeu que os produtores “jamais estiveram ao longo de toda história do Cinema preocupados em buscar uma forma cinematográfica que fosse apropriada para o sagrado” (p. 38). Ou seja, não consta nenhuma notícia, informação ou relato histórico de que tais produtores tivessem a preocupação de classificar e enquadrar tal forma como parte do gênero religioso.

Fica evidente que, a grande contribuição de Vadico (2015), na elaboração de uma estrutura conceitual do gênero religioso, encontra força a partir do aprofundamento e da abrangência conceitual que ele faz do campo religioso. A sua amplitude conceitual acontece porque, no seu entendimento, estão presentes no campo religioso as realidades sociais e culturais que influenciam no reconhecimento social⁶⁴ e na identificação de determinado tema ou assunto de caráter religioso. Todavia, o autor reconhece que os produtores não manifestaram, ao longo de toda história do cinema, uma preocupação em propor uma forma cinematográfica que fosse apropriada ao sagrado, ou seja, eles não tiveram a mínima preocupação em denominar tal forma religiosa artística como uma espécie de gênero religioso.

De forma geral, sabemos que cada filme produzido traz consigo um determinado gênero, um certo perfil e distintas características que lhes são próprias. No que tange aos filmes do campo religioso, vale ressaltar que eles têm por propósito atrair a atenção e despertar, no espectador, os sentimentos específicos relativos às crenças religiosas que são trabalhadas nos filmes. De certa forma, o espectador se projeta na narrativa do filme e absolve muito do seu conteúdo que, posteriormente, se esforçará para colocar em sua prática diária.

Em seus estudos, Vadico (2015) tem demonstrado que, o espectador em contato com determinados filmes, que abordam temas religiosos em suas narrativas, acabam conhecendo e refletindo diversos valores espirituais e humanos. Essas reflexões, de certa forma, aprofundam o entendimento acerca da Teologia⁶⁵ e ficam vinculada a ela, seja através de intenções claras, ou por meio dos pressupostos teológicos dos seus produtores. Tal relação é bastante contundente e não deve ser perdida de vista, isto é, “toda produção de assunto religioso é um produto teológico (Cf. p.33).

⁶⁴Para Vadico (2015), “O que se deseja dizer com o socialmente reconhecido é que este assunto toque e afete a sociedade para qual ele é produzido, enviado e recebido. E o mesmo se estivéssemos numa sociedade budista ou xamânica; é importante notar que não se trata de etnocentrismo puro e simples, mas de um ângulo de observação que exige um recorte” (p. 32).

⁶⁵Vadico (2015), no seu estudo sobre o filme religioso, traz a definição de Teologia de Clive Marsch, que define a palavra “Teologia” de forma simples e direta, mas introduzida em termos Cinematográficos. Neste contexto, ele dá a seguinte definição para a “Teologia”: “Deus-fala”. A fala sobre Deus e fala de Deus são simplesmente formas de expressar toda a realidade da Teologia que atrelada ao campo religioso (p. 33).

Para identificar um filme como sendo do gênero religioso, Vadico (2015) apresenta, por conseguinte, alguns elementos que auxiliam nessa tal classificação. Destacaremos quatro, tais como: personagem, intenção do autor, conteúdo e testemunho/missão. O primeiro faz referência ao filme que conta com a participação de religiosos em sua produção ou que tem alguma ligação com instituições de origem religiosa. O segundo elemento recai sobre a intenção que a produtora ou o cineasta tem em lançar um filme que trate dos aspectos místicos do sagrado e da espiritualidade. Já o terceiro elemento se pauta na garantia da qualidade moral que são rigorosamente observados em toda narrativa: palavras, gestos, cenários, símbolos etc. Por fim, como quarto ponto o autor atribui ao filme religioso a característica de militante, no sentido de que, os temas dos filmes religiosos que impactam as pessoas que os assistem e, ao mesmo tempo, provocam nelas a necessidade de uma resposta seja social seja individual. Dessa maneira, os filmes religiosos já delineiam em sua fase de pré-produção a sua intenção inicial de ser um produto religioso (Cf. p. 34-35).

Fica bastante claro que, de acordo com Vadico (2015), o ponto de embate desses dois campos torna-se fundamental no entendimento do que representa e do que significa definir a categoria de gênero religioso:

o campo do filme religioso se forma, se define e se redefine continuamente a partir das relações de embate entre o campo do fílmico (produtoras, cineastas, indústria etc.) e o campo do religioso (igrejas, instituições religiosas, seus representantes e fiéis) (p.97).

A observação de Jon Solomon (1950), em seu livro *The Ancient World in the Cinema* (2001), relatada por Vadico (2015) em seu livro, mostra que, a partir da análise dos filmes vinculados ao período histórico da Antiguidade, “a indústria cinematográfica necessitava estabelecer certo diálogo com o público dos filmes de assunto religioso para que o produto fosse aceito e atingisse os seus objetivos” (p. 100). Essa observação demonstra, sobremaneira, a tentativa dos filmes de cunho religioso ocuparem o seu espaço no cenário da indústria cinematográfica.

Na visão de Cecil B. DeMille (1881-1959), essa tentativa ganha força e notoriedade, quando os produtores compreendem que, assim como nos filmes de Hollywood, é preciso acrescentar na narrativa religiosa um ingrediente hollywoodiano essencial: o espetáculo. Para DeMille (apud VADICO, 2015), é a

partir dessa percepção que o filme religioso começa a ganhar projeção como espetáculo da fé (Cf. p. 105).

Logo, ao delinear tal reflexão, fica bastante claro o que é um gênero cinematográfico e qual deve ser a prerrogativa de um filme religioso. Tudo isso demonstra que, em nossa pesquisa, embora os filmes previamente selecionados retratem, em determinados momentos, o imaginário da figura do capelão militar, como sendo um sujeito religioso e militar, que exerce o pastoreio ministerial por meio de diversas atividades e aplica temas e assuntos do campo religioso no âmbito militar, eles não são considerados filmes religiosos, pois, levando em consideração todos os elementos apontados na análise de Vadico (2015), o foco principal desses filmes é a narrativa da guerra e não as atividades religiosas que são desempenhadas pelo capelão militar. Contudo, é importante destacar que nesses filmes as cenas com a figura do capelão são breves e curtas, todavia, não passam despercebidas ao olhar do público, pois sua mensagem produz sempre uma reflexão sobre a vida, a morte, a doença e a esperança.

Com isso, é possível extrair do filme de guerra, especialmente a partir do personagem que representa o capelão militar, elementos religiosos que enriquecem e diversificam as narrativas bélicas, ao mesmo tempo que se retratam a dor, a morte, o sofrimento, a solidão, a saudade, o medo, a angústia, entre outros. Assim, é possível partir do olhar símbolo religioso – o capelão militar –, e pensar em Deus, na vida, na eternidade, na família, no perdão, na solidariedade, na partilha, na amizade, na superação, na resiliência, na alegria e no amor.

Segundo Vadico (2010) é possível deduzir que individualizar e extrair os elementos revestidos de religiosidade das narrativas fílmicas é um trabalho que vem sendo feito, ao longo dos anos, por diversos representantes eclesiais da Igreja Católica, apaixonados por cinema, como será descrito mais adiante, e que de certo modo, expressa “a vocação pedagógica rapidamente apropriada pela igreja Católica, que buscou mesmo nos meios cinematográficos incentivar essa produção inspiradora e catequizadora” (p. 198).

O campo religioso é formado por valores humanos e religiosos que tocam a nossa humanidade diretamente. Todavia, existem outros elementos ou valores que,

embora, para muitos, não pareçam fazer parte do campo religioso, são elementos que estão conectados - de algum modo - com as experiências religiosas e espirituais, como por exemplo, a luta e o combate. Esses elementos são práticas que decorrem da violência, um valor não religioso, mas a História em geral tem nos mostrado, por exemplo, que a paz e a soberania de muitos países foram estabelecidas basicamente por meio de lutas e batalhas. Por isso, ainda que não seja uma posição unânime, há quem defenda que a violência promoveu e pode continuar promovendo o valor religioso, que é a paz.

O olhar atento a cada detalhe das cenas dos filmes que serão analisados é primordial no processo de identificação dos elementos que compõem o campo religioso. Esse campo, entretanto, é bem vasto, e isso implica dizer que existe uma grande chance de garimpar um número expressivo de elementos religiosos que serão fundamentais para o nosso estudo. Partindo do pressuposto de que os valores religiosos vão além do âmbito da religião e da teologia, o olhar descritivo e analítico permitirá extrair e descobrir elementos que - até então -, não fazem parte das categorias religiosas, mas estão de certa forma nas realidades que nos remetem à dimensão religiosa e espiritual. E, aqui está posto o nosso grande desafio!

Portanto, fica evidente que falar da dimensão do sagrado é falar de elementos que vão além dos valores propriamente religiosos. No entanto, falar o que é sagrado requer uma certa reflexão e interiorização. Em nossa pesquisa, tentaremos trabalhar e dialogar com essas duas realidades de forma a contribuir com uma visão mais ampla dos elementos que estão presentes no campo religioso. Sendo assim, a nossa pesquisa se enriquece com o elemento do campo religioso, proposto por Vadico (2015), e ganha um novo olhar em relação à manifestação e à expressão da realidade do sagrado, no campo bélico.

4.2. A Igreja Católica e os Meios de comunicação: novas perspectivas e novos olhares

No âmbito da reflexão eclesial sobre os Meios de Comunicação Social, o Padre Dario Edoardo Viganò⁶⁶ tem se destacado como um estudioso e pesquisador dos referidos meios, em particular do cinema. Os seus estudos são importantes e contribuem de forma singular para a nossa pesquisa, visto que ao longo da sua carreira acadêmica, Viganò (1995) tem se dedicado à análise da presença dos elementos religiosos no cinema, em especial, a figura do padre.

Entre as suas obras publicadas e dedicadas ao mundo cinematográfico, destacam-se duas obras: *“I Preti del cinema. Tra vocazione e provocazione”* (1995) e *“Il prete di celluloidi. Nove sguardi d’autore”* (2010)⁶⁷. Essas obras abordam o campo da psicologia social e demonstram a força de influência que o cinema possui e que o torna capaz de manipular com maestria o seu público, a partir das técnicas e das estratégias de envolvimento e de cumplicidade ativa.

A pesquisa conduzida pelo Padre Dario Viganò (2010a), contida no livro *“Il prete di celluloidi. Nove sguardi d’autore”*, analisa a imagem do padre no cinema e elenca, através das narrativas fílmicas e sob os olhares de nove autores⁶⁸, as múltiplas faces do sacerdote, tais como: o padre sociólogo; o educador; o missionário; o político; o baluarte da esperança em meio aos dramas sociais e familiares; o detetive ao serviço de Deus; o desajeitado ou fanático; o corrupto e manipulador; o exorcista; o padre na trincheira de combate; e o baluarte na tempestade.

Na primeira parte do seu livro, Viganò (2010a) analisa e aprofunda cada uma das referidas faces do sacerdote católico, retratadas em diversos filmes. Na imagem ou na face do sacerdote como baluarte na tempestade, o autor recorda as imagens delineadas pelo cineasta do neorrealismo italiano, Roberto Rossellini

⁶⁶É escritor e professor ítalo-brasileiro da Pontifícia Universidade Lateranense, em Roma. Além de professor, o Pe. Viganò atua na Secretaria de Comunicação do Vaticano.

⁶⁷ Tradução nossa: “Os Padres do cinema. Entre vocação e provocação” (1995) e “O padre do cinema. Perspectivas de nove autores” (2010a).

⁶⁸ De acordo com Viganò (2010a), os nove autores que contribuem com suas considerações sobre o tema o padre e o cinema são: Pupi Avati, Sergio Basso, Marco Bellocchio, Mimmo Calopresti, Saverio Costanzo, Alessandro D’Alatri, Roberto Faenza, Francesco Patierno e Carlo Verdone (Cf. p. 9).

(1906-1977), que em seu filme *Roma Città Aperta* (1945) relacionou a imagem do padre, que lutava ao lado de homens e mulheres, como parte integrante da resistência e contra a ocupação nazista.

Já, nos filmes *L'uomo della croce* (1943) e *Paisà* (1946), as narrativas de Rossellini, conforme Viganò (2010a), apresentam o padre como capelão militar, combatente (Cf. p. 67, tradução nossa). Em sua pesquisa, Viganò (2010a) faz apenas uma breve referência à imagem do padre - como capelão militar - no filme produzido pelo diretor italiano do neorrealismo. Todavia, a sua análise não contempla nem tampouco analisa a figura do capelão, somente a menciona de forma *en passant*!

Já em seu outro livro intitulado “*I Preti al cinema. I sacerdoti e l’immaginario cinematografico*” (2010b), uma obra comemorativa, que retoma e aprofunda a sua pesquisa anterior, “*I preti del cinema*” (1995), Viganò (2010b) também não faz nenhuma análise nem tampouco aprofundada a face do capelão militar, limitando-se apenas a registrar, nas páginas do seu livro ilustrativo, algumas fotos de cenas que retratam o capelão militar, como por exemplo as dos filmes *Paisà* (1946) e *L'uomo della croce* (1943) de Roberto Rossellini, como já mencionados anteriormente. Um dos fatos relevantes, proposto por Viganò (2010b) em seu livro, é a transcrição e a ênfase que ele dá a uma frase que o diretor italiano Roberto Rossellini proferiu diante de suas imagens fílmicas que representam a face do sacerdote: “homem de fé, mas acima de tudo personagens capazes de lutar e indignar-se com as injustiças” (p. 10, tradução nossa).

Com isso, Viganò (2010a), ao abordar o tema do padre no cinema, não aprofunda a face do padre como capelão militar, deixando-nos assim um campo a ser preenchido e analisado. Esse será o grande desafio e a perspectiva desta pesquisa. Entretanto, a nossa pesquisa vai mais além, pois ela não se limitará a figura do capelão militar padre, mas levará em consideração a imagem do capelão militar como sacerdote (padre, pastor, rabino), agregando assim valores e conhecimentos que contribuirão para o debate nos campos acadêmico, religioso, militar e institucional.

Como descrito no terceiro capítulo, o breve percurso sob o vértice da relação Igreja Católica e Cinema mostrou que o mundo católico, ao longo da história, tem assinalado, por meio dos seus documentos pontifícios - *Vigilanti Cura*, do Papa Pio XI (1936) e *Miranda Prorsus*, de Pio XII (1957) -, a importância do cinema como um instrumento eficaz na construção e na formação moral, social, cultural e espiritual de grande parte da humanidade. Além do mais, não há motivo para não considerar o cinema como um meio de comunicação social de excelência e que atrai o olhar da indústria do entretenimento, de escritórios comerciais, assim como de diversos órgãos e instituições sociais e religiosas, entre elas, a Igreja Católica Apostólica Romana, para vislumbrar o mundo da imaginação e da representação.

O cinema se configura a nível internacional como um meio de comunicação capaz de recriar uma narrativa existente na História como também a proeza de criar uma narrativa para fazer parte da História. Tal façanha encanta e tem levado escritores, produtores, pesquisadores e empreendedores, entre outros, a investem tempo, conhecimento, tecnologia e dinheiro para construir o grande o poderio cinematográfico, e com isso, serem capazes de alimentar continuamente essa “fábrica de sonhos”, como assim foi chamado o cinema pelo escrito russo Ilya Ehrunberg (1891-1967).

Como relatado anteriormente, o mundo católico, num primeiro momento, encarou o cinema com uma certa desconfiança, pois via nele uma ameaça, o perigo de fomentar os desvios éticos e morais na sociedade global. De acordo com a visão das autoridades católicas, o objetivo de muitos desses produtores de filmes era exclusivamente lucrar e colocar em xeque tais valores morais, e por isso, era comum o embate com as instituições religiosas católicas e os seus princípios éticos e morais. Num trecho da Carta Encíclica *Divini Illius Magistri*, promulgada pelo Papa Pio XI (1929), encontramos descrito um tímido trecho que assinala esse sentimento de desconfiança e de medo, o qual assolava o mundo católico, mas também mostra o reconhecimento do cinema, já por parte do Vaticano, como um meio útil à educação e a formação, em especial, a dos jovens:

Na verdade nos nossos tempos torna-se necessária uma vigilância tanto mais extensa e cuidadosa, quanto mais têm aumentado as ocasiões de naufrágio moral e religioso para a juventude inexperiente, especialmente nos livros ímpios e licenciosos, muitos dos quais diabolicamente espalhados, a preço ridículo e

desprezível, nos espetáculos do cinematógrafo, e agora também nas audições radiofônicas, que multiplicam e facilitam toda a espécie de leituras, como o cinematógrafo toda a sorte de espetáculos. Estes potentíssimos meios de vulgarização que podem ser, se bem dirigidos pelos sãos princípios, duma grande utilidade para a instrução e educação, aparecem infelizmente, na maior parte das vezes, como incentivos das más paixões e da avidez do lucro e do Ambiente da educação (p.1).

Nesse contexto, o mundo católico discerniu que, embora alguns produtores utilizassem o cinema como um meio para exaltar o seu ego e as suas ideologias, era possível fazer uso do cinema como um instrumento para a evangelização e a propagação da sua fé cristã mundo afora. As autoridades católicas começaram então a perceber o potencial e a grande influência que o cinema exercia sobre o público em geral. Essa visão positiva, que consta na Carta Encíclica *Vigilanti Cura* (1936), do Papa Pio XI, é um pouco diferente daquela visão que ele apresentou em sua primeira Carta Encíclica *Divini Illius Magistri* (1929), a qual assinalava de forma pontual o medo e a vigilância ao mau uso do cinema. Assim, na *Vigilanti Cura* (1936), Pio XI continua alertando para o perigo da má utilização do cinema, mas exalta de forma incisiva os seus preciosos benefícios.

De forma clara e direta, a Igreja Católica define, na Carta Encíclica *Vigilanti Cura* (1936), algumas diretrizes para a atuação dos fiéis católicos no campo midiático. A ênfase dessa encíclica é justamente alertar os fiéis católicos à vigilância constante em relação às produções cinematográficas que lançam filmes que podem provocar tanto malefícios quanto benefícios. Assim, o documento do Papa Pio XI (1936), apresenta essas diretrizes:

Os malefícios dos maus filmes: é geralmente sabido o mal enorme que os maus filmes produzem na alma. Por glorificarem o vício e as paixões, são ocasiões de pecado; desviam a mocidade do caminho da virtude; revelam a vida debaixo de um falso prisma; ofuscam e enfraquecem o ideal da perfeição; destroem o amor puro, o respeito devido ao casamento, as íntimas relações do convívio doméstico. Podem mesmo criar preconceitos entre indivíduos, mal-entendidos entre as várias classes sociais, entre as diversas raças e nações; E, **os bons filmes e seus frutos:** as boas representações podem, pelo contrário, exercer uma influência profundamente moralizadora sobre seus espectadores. Além de recrear, podem suscitar uma influência profunda para nobres ideais da vida, dar noções preciosas, ministrar amplos conhecimentos sobre a história e as belezas do próprio país, apresentar a verdade e a virtude sob aspecto atraente, criar e favorecer, entre as diversas classes de uma cidade, entre as raças e entre as várias famílias, o recíproco conhecimento e amor, abraçar a causa da justiça, atrair todos à virtude e coadjuvar na constituição nova e mais justa da sociedade humana (n. 21-22, grifo nosso).

Estes critérios, no entanto, já eram bastante utilizados na metodologia, na proposta da política e da estratégia pastoral que vinham sendo adotadas pela Igreja, face ao cinema. O mais importante era exaltar de alguma forma a bondade do cinema e denunciar com autoridade qualquer utilização negativa dele, como por exemplo, a ofensa ao sentimento moral e religioso ou tudo aquilo que fosse contrário ao espírito cristão e aos seus princípios e valores éticos. De certo modo, assim como o cinema poderia ser utilizado como um precioso meio para instruir e educar, ele poderia também ser usado como um meio de destruição das almas e dos valores religiosos.

Para Viganò (1994), com a apresentação desses critérios, a Igreja Católica sentia-se na responsabilidade de orientar a conduta moral não só do fiel católico, mas de toda pessoa de boa vontade, seja no âmbito de uma sala de cinema católica ou não. Em sua concepção, a Igreja buscava sobretudo oferecer uma estrutura que pudesse auxiliar as pessoas no processo de reflexão crítica dos filmes e, principalmente, que fosse capaz de assegurá-las uma sólida defesa contra o mau uso do cinema, que vinha se tornando um grande meio de comunicação, que agradava a sociedade em geral, que o descrevia como um potente meio de capaz de modificar e diversificar a cultura (Cf. p. 15-16, tradução nossa). Vale ressaltar que, tal fascínio provocado pelo cinema, desde a década de trinta, perpassou pelos anos da História e ganhou força, e por isso, ainda hoje, continua encantando o espectador e a Igreja, e consequentemente, produz e estimular na cultura na sociedade.

O entusiasmo gerado pelas novas tecnologias, o senso de responsabilidade social e pastoral contagiaram a Igreja de Roma. O esforço em produzir uma legislação ou regras, que fossem capazes de balizar o uso devido desse prodigioso veículo de comunicação, despertou inúmeras iniciativas de produção de filmes com matrizes declaradamente católica, no imediato pós-guerra, “sinalizando uma nova época, cheia de entusiasmo e iniciativas no setor do cinema. É o momento propício para a formação da consciência e da criação de entidades⁶⁹ a nível nacional⁷⁰ para disciplinar as atividades realizadas nas salas católicas⁷¹” (Ibidem, p 17, tradução

⁶⁹Exemplo: Centro Cattolico Cinematografico.

⁷⁰O autor se refere à Itália.

⁷¹ Somente os filmes aprovados pela Comissão Central ou pela Comissão Diocesana de revisão eram exibidos nas salas católicas paroquiais, oratórios e dos Instituto religiosos.

nossa). A partir desse incentivo criado, no ano de 1952, foram erguidos, em diversas dioceses italianas, vários centros cinematográficos, assim como, as comissões diocesanas de revisão e o consórcio⁷² para as programações dos filmes.

De acordo com Viganò (1994), na Itália, temos o exemplo marcante do padre italiano Giuseppe Gaffuri (1920-1958)⁷³, que nos anos de 1947, ouvindo a voz do Magistério da Igreja, usou o cinema como um espaço e instrumento educativo capaz de trabalhar os valores morais e éticos. Desta forma, o reverendo tornou-se um revolucionário em seu tempo “ao iniciar um modo novo de usufruir do cinema trabalhando a passividade do espectador e estimulando as suas capacidades críticas” (p. 23, tradução nossa).

O olhar semiótico do Pe. Gaffuri, mais conhecido como o “padre do cinema”, alavancou a idealização do projeto *Cineforum*⁷⁴, que, no ano de 1953, passou a ser denominado “Centro de Estudos cinematográficos”, um espaço educativo propício para a crítica e a análise dos filmes exibidos nas salas católicas. O propósito principal do *Cineforum* era despertar no espectador o olhar crítico e reflexivo em relação aos temas e as narrativas dos filmes, levando-o ao confronto com a realidade social e pessoal. O resultado do embate era bastante positivo, pois proporcionava o crescimento pessoal e cultural aos seus participantes. Segundo o pesquisador italiano Volonterio (2008a), graças aos trabalhos desenvolvidos pelo Pe. Gaffuri,

em 1952, a popularidade do cinema tinha aumentado tanto que foi organizada a primeira crítica do cinema religioso, que foi ligada a um a um pequeno referendo entre os espectadores chamados a escolher, através de um questionário, o filme mais popular. Desta forma, difundiu-se também a ideia de que o cinema pode e deve ser considerado um instrumento de expressão e comunicação e, portanto, um espaço de investigação cuidadosa para todos aqueles que pretendiam utilizá-lo com total disponibilidade (p. 1, tradução nossa).

Volonterio (2008b) continua seu pensamento afirmando que, ao Pe. Gaffuri também se deve as criações dos salões paroquiais que se tornam pontos de encontro

⁷²O consórcio tinha a função de adquirir e distribuir os filmes entre as salas cinematográficas católicas.

⁷³Nasce em Seregno (Itália), em 3 de junho de 1920. Ingressou no Seminário de Seveso, em 1931. Foi ordenado sacerdote, em 29 de maio de 1943, na Catedral de Milão. Morreu em 6 de agosto de 1958, em um trágico acidente automobilístico.

⁷⁴ Era visto como uma espécie de cine clube.

para a formação crítica dos espectadores e para espalhar o Evangelho através do cinema. Já “o seu método foi elaborado especialmente para garantir que o filme programado nas salas de cinemas católicos fosse guiado e discutido sob o olhar crítico dos espectadores” (p.1, tradução nossa).

Com isso, a resenha crítica, fruto da análise do filme religioso, ia aos poucos construindo um espaço para que outros gêneros cinematográficos também fossem inseridos e analisados. Deste modo, o projeto era compartilhado entre as paróquias que aderiam à iniciativa do sacerdote que, por sua vez, as auxiliava com o envio de material contendo os roteiros didáticos que seriam utilizados, posteriormente, pelos espectadores e tutores, como uma espécie ou chave de leitura crítica.

Viganò (1994) relembra que as resenha críticas, legado do *Cineforum*, ultrapassavam os limites das salas católicas de projeções de filmes, e acabavam chegando às mãos de professores e educadores que as utilizavam como um instrumento didático capaz de estimular o desenvolvimento da consciência crítica de seus alunos, em salas de aula (Cf. p. 24). Sem sombra de dúvida, esse projeto foi bastante relevante e útil para a construção do processo educativo e religioso da sociedade daquele tempo, mas que ainda hoje, tem a sua importância e a sua aplicabilidade, por meio da metodologia da leitura crítica dos meios de comunicação, entre eles, o cinema.

O *Cineforum*, além de se tornar um ambiente propício para a reflexão social, foi capaz de introduzir e trazer para esse ambiente o debate sobre os problemas e as questões sociais, que encorpavam a realidade e a vida de seus espectadores. Tais questões ganhavam não somente visibilidade nas narrativas fílmicas, mas diversos pontos de vista que ajudavam a fomentar ainda mais a disputa e o olhar crítico sobre determinada realidade ou situação. A aproximação do projeto do Padre Gaffuri com a realidade vivida pelos participantes das salas católicas de cinema fortaleceu neles o sentimento de comunidade e de pertença a sua área paroquial. Pertença essa, que foi sendo perdida, com o passar do tempo, como consequência do dinamismo e das oscilações de fatores econômico, industrial, financeiro, cultural e familiar.

É possível constatar, através dos relatos históricos, que o entusiasmo do Padre Gaffuri⁷⁵ animou e dinamizou, por muitos anos, o Centro de Estudos cinematográficos e inspirou várias gerações. Todavia, constata-se também que o referido projeto estava muito atrelado à sua imagem e ao seu carisma. Prova disso é que, com a sua morte, ocorrida no ano de 1958, os projetos do *Cineforum* foram aos poucos esfriando e perdendo espaço por falta de pessoas entusiasmadas, como o seu criador, e pelos inúmeros desafios do contexto histórico eclesial, que culminou com a realização do Concílio Vaticano II (1962 –1965). Nesse Concílio, a Igreja Católica vislumbrou, de forma mais expressiva e enfática, a sua presença nos meios de comunicação social, considerando a importância desses meios na promoção e na formação religiosa, educacional, moral, técnica e artística do ser humano.

Como fruto das discussões do Concílio Vaticano II acerca dos Meios de comunicação social, o Papa Paulo VI, promulgou, em 4 de dezembro de 1966, o Decreto Pontifício *Inter Mirifica*. Nele, a Igreja assegura a obrigação e o seu direito de fazer uso dos instrumentos de comunicação social para a evangelização. Além disso, em conformidade com o Concílio Vaticano II (1966), o documento *Inter Mirifica* orienta - de uma forma geral - o clero e os leigos para o emprego dos Meios de comunicação social e para se abrirem às relações com o mundo moderno:

Apressem-se, pois, os sagrados pastores a cumprir neste campo a sua missão, intimamente ligada ao seu dever ordinário de pregar. Por seu lado, os leigos que fazem uso dos ditos meios, procurem dar testemunho de Cristo, realizando, em primeiro lugar, as suas próprias tarefas com perícia e espírito apostólico, e oferecendo, além disso, no que esteja ao seu alcance, mediante as possibilidades da técnica, da economia, da cultura e da arte, o seu apoio direto à ação pastoral da Igreja (n. 13).

Como resposta pastoral ao Decreto *Inter Mirifica* (1966) do Concílio Vaticano II, o Papa Paulo VI promulgou, em 1971, a Instrução Pastoral *Communio et Progressio*, que foi escrita pela Comissão Pontifícia para os Meios de Comunicação Social. O documento foi marcado sobretudo pela evolução das mentalidades pós-concílio. Em relação ao cinema, o Documento *Communio et*

⁷⁵O projeto proposto pelo Padre Gaffuri era bastante claro: a leitura e a compreensão de um filme tinham que proceder de acordo com as ferramentas educacionais calibradas nas várias idades e visando um amadurecimento progressivo dos espectadores com o propósito de entender a linguagem e adquirir criticamente o conteúdo do filme. O sucesso foi notável e os filmes registrados no Centro de Estudos cinematográficos (CSC) gradualmente diferem de acordo com a idade dos participantes.

Progressio, do Pontifício Conselho para as Comunicações (1971), reconhece que, o progresso das técnicas cinematográficas atrai cada vez mais o interesse do público e a postura da Igreja não pode ser indiferente a esse grande instrumento que é capaz de promover os valores morais e espirituais:

Muitos são os filmes que põem os grandes recursos do cinema ao serviço de assuntos que fomentam o progresso humano e valores espirituais. Obras de tal género são dignas de todo o louvor. Os centros católicos de cinema devem dar todo o apoio a este tipo de filmes e respectivos realizadores. É bom recordar que muitos filmes, unanimemente reconhecidos como obras primas cinematográficas, tratam de assuntos religiosos. O que significa que o cinema é um meio perfeitamente capaz de tratar profundamente tais temas. Por outro lado, é encorajamento a produzir filmes deste género (n.144).

O texto nos leva a crer que o Concílio Vaticano II contribuiu para que a Igreja Católica refletisse e reconhecesse de modo mais convincente a importância dos meios de comunicação, assim como dos seus profissionais, que têm a missão moral de construir uma sociedade mais justa, fraterna e solidária.

Por sua vez, a Instrução Pastoral *Aetatis Novae*, em comemoração à *Communio et Progresso*, destaca esse mundo das comunicações, dos anos noventa, como um todo e que está em plena expansão. A Instrução Pastoral define esse “mundo” como o primeiro arcópio dos tempos modernos que permeia toda a humanidade, unificando-a e transformando-a numa “aldeia global”, conceito esse desenvolvido pelo teórico Marshall McLuhan, no ano de 1964, para explicar a pequenez do mundo perante o efeito das novas tecnologias da comunicação. Tendo em vista que, de acordo com o Pontifício Conselho para as Comunicações Sociais (1992), “os meios de comunicação social tornam-se para muitos o principal instrumento de informação e formação, de guia e inspiração dos comportamentos individuais, familiares e sociais” (n.1).

Com essa visão, a Igreja Católica superou algumas de suas convicções anteriores sobre os meios de comunicação, sinalizando sua postura para um agir mais crítico e estratégico na aldeia global, onde a pessoa humana, assume um comportamento que não é nem apocalíptico nem totalmente integrado a essa aldeia, mas é um comportamento permanente que gera responsabilidade social.

Nesse breve percurso histórico, sinalizado por Viganò (1994), encontramos elementos que mostram a importância que o Magistério da Igreja Católica vem dando aos meios de comunicação, em particular, ao cinema, a ponto de reconfigurar e redirecionar o seu dinamismo e estratégia pastoral e missionário. Prova disso são os inúmeros documentos pontifícios que abordam os temas dos Meios de comunicação social, dos profissionais da comunicação, das linguagens dos meios, da Pastoral da Comunicação (Pascom) e da criação do Dia Mundial da Comunicação, celebrado no Domingo da Ascensão de Jesus, quarenta dias após a Páscoa.

4.2.1. As novas perspectivas da Igreja Católica sobre o cinema

Da mesma forma que apontou os fatores que contribuíram para a aproximação da Igreja Católica ao mundo dos meios de comunicação, Viganò (1994) apresenta novos olhares sobre o cinema. Esses olhares são frutos da reflexão de estudiosos italianos, do campo da comunicação, que estão inseridos no ambiente acadêmico das Universidades Católicas, na Itália. A contribuição deles estão registrados no livro *Chiesa e Cinema. Una storia che dura 100 anni*. Neste livro, organizado por Viganò (1994), os coautores apresentam alguns motivos que justificam o porquê do cinema ser considerado um meio de comunicação tão fascinante.

4.2.1.1. Maria Luiza Bionda⁷⁶

Bionda (apud VIGANÒ, 1994) contribuiu com a obra *Chiesa e Cinema* fazendo uma abordagem bastante curiosa. Segundo a autora, existem sete motivos plausíveis para amar o cinema e cada um deles se multiplica e constitui com os demais um universo infinito de paixão, desejos, diversão e lágrimas e que estão presentes no pensamento de cada um de nós (Cf. p. 35).

⁷⁶Professora da Università Cattolica del Sacro Cuore de Milão (Itália).

O pensamento de Bionda faz uma analogia as palavras de Jesus, presentes no trecho do Evangelho segundo o Apóstolo Mateus, que ao responder à pergunta dos Apóstolos, em relação ao número de vezes que devemos perdoar, Jesus afirma que “Não apenas sete vezes, mas até setenta vezes sete” (Cf. Mateus capítulo 18, versículo 22). Nas palavras de Jesus, setenta vezes sete significa perdoar sempre. Nas palavras da professora, significa um número infinito de possibilidades e sensações.

Assim, o primeiro dos sete motivos para amar o cinema, de acordo com a professora Bionda (apud VIGANÒ, 1994), é encarar o cinema como “espelho da realidade” (aspa nossa), onde a nossa percepção do real sofre sempre a influência do cinema, isto é, a impressão que temos é que tudo aquilo que vemos no cinema é sempre mais bonito e mais incrível do que fora dele:

O cinema é como um espelho de fadas que – desproporcionalmente, aumenta as nossas habilidades humanas: na escuridão da sala, sofremos o impacto de milhares de imagens cheias de fascínios, próximos e distantes, imaginárias e reais. Ser confrontado com as inúmeras imagens, sons e palavras do mundo infinito de histórias e contos de outros homens e mulheres, de aventuras e desventuras incríveis, satisfaz a nossa sede de conhecimento, a nossa vontade de ver e o nosso desejo de crer (p. 37, tradução nossa).

O confronto da nossa realidade com a beleza proporcionada pelo cinema nos leva e mergulhar num mundo e num espaço, diferentes do nosso, e que a professora intitula de uma viagem no tempo e no espaço. Assim, conforme Bionda (apud VIGANÒ, 1994), a viagem que o cinema nos proporciona, “sem sair do nosso local físico” (aspa nossa), é o segundo motivo que nos permite conhecer, experimentar e imaginar mil coisas a mais da nossa vida cotidiana:

O cinema é como uma grande viagem que atravessa lugares e pensamentos. Como viajantes, entramos em realidades desconhecidas pronto para acolher imagens, sons e histórias. Cada filme que assistimos é como uma jornada que nos afasta do cotidiano e nos introduz na terra do extraordinário. Como qualquer terra sem fronteira, o cinema parece ser um lugar desolado, um lugar que não tem consistência própria, cuja razão de ser é não chegar a um destino, é um espaço vazio que vai preencher muitas vezes a nossa jornada. [...]. O cinema, como uma viagem, coloca-nos diante de novas vidas, novos mundos, infinitamente mais fascinantes e sugestivos, onde tudo se reveste de extraordinário. [...]. No escuro da sala de cinema temos a sensação de que mais ninguém exista, nem mesmo a sala, que se torna mil outros lugares, mil outras situações (p. 38, tradução nossa).

Se, na viagem ao mundo dos contos cinematográficos, tudo parece ser possível e real, temos a consciência de que vivemos não na realidade do espelho, mas que estamos de certa forma rodeados por histórias e personagens que parecem ser de um outro mundo. Para Bionda (apud VIGANÒ, 1994), essa “liberdade de pensamento e imaginação” (aspa nossa) é o terceiro motivo que torna o cinema encantador:

Amamos o cinema como liberdade e como possibilidade remota de pensar e sonhar um mundo que a nossa realidade não nos permite. A liberdade do cinema é uma liberdade que se constrói dentro de nós como a suprema capacidade de sonhar. [...] O cinema é no fundo uma terra onde se vive um grande paradoxo, onde prisões e liberdade coexistem. [...] é a magia que nos permite assistir a um filme como se estivéssemos numa outra realidade, mas ao mesmo tempo nos permite sentir mais fortes, mais vivos, mais audazes, mais verdadeiros: em uma palavra, mais livres. Esta liberdade, no entanto, tem influência sobre nós, não é simplesmente uma realidade fictícia. Pelo contrário, modifica a realidade da nossa vida. Do mesmo modo que tornamos de uma viagem repletos de novas experiências, [...] saímos de uma sala cinematográfica com muitos propósitos de mudança, com novas ideias e motivados para realizá-las (p. 40, tradução nossa).

O filme que nos transporta a uma nova realidade e que nos proporciona novas sensações, modifica de certa forma o nosso modo de pensar e sentir. Esse novo modo de ver um filme e perceber a sua influência, representa o quarto motivo que a referida professora chama de “experiência catártica⁷⁷”, que significa uma técnica de purificação. Assim, na visão de Bionda (apud VIGANÒ, 1994), falar de cinema como catarse significa compreender que,

certamente o cinema não é uma purificação física, mas provavelmente é uma purificação emocional, semelhante àquela descrita por Aristóteles em relação a importância da tragédia. Mas enquanto Aristóteles vê nesta purificação uma eliminação da brutalidade inerente ao homem, por meio de suas representações, a psicanálise afirma que, por meio de suas reconstituições, os obstáculos inerentes ao nosso subconsciente são removidos. A purificação provocada pelo cinema representa mais do que um simples ato libertador, é um acontecimento que permite nossas paixões, positivas e negativas, nos libertar e nos sublimar. O amor pelo cinema é nutrido por sua capacidade de nos tornar conscientes de nossos sentimentos, da possibilidade de gerar novos e descobrir alguns adormecidos num canto remoto de nossa consciência. O cinema desencadeia uma série de reações

⁷⁷Catarse significa genericamente purificação: na filosofia pitagórica e platônica indicava tanto o rito mágico da purificação do corpo contaminado quanto a libertação da alma da irracionalidade. Para Aristóteles o termo indicava a purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico; na história da estética o termo é entendido como ação libertadora da poesia que purifica as paixões; já na psicanálise o termo é usado como operação de trazer à consciência estados afetivos e lembranças recalcadas no inconsciente, liberando o paciente de sintomas e neuroses associadas a este bloqueio.

que às vezes são inesperadas, outras previsíveis. [...] A catarse representa o momento supremo da percepção do belo (p. 42, tradução nossa).

A contemplação da beleza nos transforma e nos leva a descobrir os aspectos mais sublimes e os múltiplos sentimentos que muitas vezes nascem de uma simples ilusão, como na própria sala de cinema, onde nada é mais real do que a ilusão, que é um sonho que construído por sombras, que nos levam a experiências reais de sentimentos e de paixões. Desta forma, consoante a Bionda (apud VIGANÒ, 1994), o quinto motivo denota o potencial do cinema que “gera sonho e paixão”:

O sonho, como uma terra em outro lugar, representa para nós uma grande salvação. O sonho, como um lugar onde o impossível se torna possível, torna-se um espaço ilimitado de ações. O sonho permite ações e pensamentos incríveis e indivisíveis: no sonho podemos voar, vencer inimigos ferozes, encontrar personagens incríveis, escapar de lugares misteriosos cheios de charmes e angústia etc. [...] no fundo nós somos feitos da mesma substância da qual são feitos os sonhos. [...] assim, o nosso caminho, a nossa peregrinação na direção dos sonhos nos torna melhor e capazes de experimentar os sentimentos e as sensações em grau de revolucionar o universo inteiro. Então, o cinema se torna uma paixão, paixão pelo cinema: possibilidade de viver num mundo diferente e provar diversos retornos. [...] A paixão se comunica com os sonhos, torna possível coisas inacreditáveis: nos tornamos cúmplices de coisas que não são reais, mergulhamos no sonho e na magia do cinema, assim como imaginávamos, quando crianças, inseridos nos contos e nas histórias (p. 43, tradução nossa).

Os contos que alimentam as paixões e o nosso imaginário, desde o período de infância, nos fazem sentir como “super-heróis” detentores de poderes sobrenaturais, que nos permitem imaginar sermos capazes de salvar o mundo, mudar o passado e prever até mesmo o futuro. “A magia no conto” (aspa nossa), presente no mundo do cinema, é penúltimo motivo assinalado pelo trabalho da professora Bionda, que aponta a necessidade dos contos e dos sonhos cinematográficos para amenizar com encanto e beleza a realidade e os desafios da vida. Na percepção de Bionda (apud VIGANÒ, 1994), nós não podemos mudar as ações dos personagens do conto, mas os personagens do conto podem mudar - de alguma maneira - as nossas ações:

Quem se priva dos sonhos do cinema se priva de um componente essencial do seu ser: a necessidade de conto. Assistir a um filme, como ler um livro, ajuda a manter vivo nosso vínculo com o mundo misterioso e mágico do conto de fadas. [...] Por que uma criança deseja ouvir várias vezes o mesmo conto? Por que o adulto ama assistir mais de uma vez o mesmo filme a ponto de fazê-lo um objeto de culto? [...] A resposta é tão simples quanto banal: tornamos capazes de prever, de antecipar a história, é como intervíssemos sobre ela, como se reivindicássemos a nossa força de super-herói vindo de um mundo distante, um mundo que já conhecemos, assim

como prever o que pode acontecer. Tudo isso nos torna extraordinários, homens mágicos. Vivemos a magia do cinema dentro nós assim como vivemos a magia do conto. [...] A nossa capacidade ‘divinatória’ não nos afasta do cinema, pelo contrário, nos aproxima aos seus protagonistas, as suas aventuras, nos induz a dá sugestões, a desejar um enredo mais do que outro e aumenta a nossa sensação de magia e de realidade juntas (p. 44-45, tradução nossa).

Por fim, a professora da Universidade Católica de Milão, ressalta que estar no cinema é como estar diante de um *Aleph*⁷⁸ tecnológico, de beleza incomensurável. E, esse, de acordo com Bionda (apud VIGANÒ, 1994), é o sétimo e último motivo por que o cinema se torna atraente.

Na palavra *Aleph*, sugerida por J. L. Borges, intuímos a sua incrível magia, que é o lugar da infinitude, do sonho e da realidade, do tempo e do espaço encerrados num globo finito e infinito juntos. Concluímos as sete imagens do cinema com o lugar do infinito no finito, do misterioso no real, do imaginário concretizado. No cinema, como na contemplação de um *Aleph*, encontramos um universo de estórias e contos, imagens, lugares, viagens, paixões, sonhos que se desenvolvem em um determinado tempo e espaço que, no entanto, sempre se referem a um universo misterioso de infinitas imagens e estórias. Como diante de um *Aleph*, sempre nos encontramos imersos em novos mundos que só podemos compreender graças a força misteriosa do cinema. [...] Cada cinema é um pequeno fragmento de *Aleph* que se revela aos nossos olhos, um fragmento que assume características e formas diferentes dependendo dos olhos que olham para elas, um fragmento através do qual o povo que vive do lado de lá dos espelhos decide revelá-lo a nós. Assim é estranho e misterioso pensar que o mesmo fragmento pode se expressar em diversos níveis, possa envolver os nossos pensamentos e a nossa imaginação de mil maneira distintas (p. 46-47, tradução nossa).

Portanto, nos sete motivos hipotéticos, apresentados pela professora Bionda, é possível deduzir que o que leva de fato o espectador a contemplar o fascinante mundo do cinema é o amor ao cinema e a arte. Essa forma de amar não é uma simples paixão por um meio de comunicação, e sim, o desejo de conhecer e de aprofundar nos signos e nas significações, que envolvem o encantador mundo cinematográfico. Logo, se o espectador permanecer simplesmente no campo das paixões e não perceber as possibilidades que o cinema oferece, ele pode ficar preso ao mundo dos espelhos e da imaginação, e não ser capaz de se transportar e nem tão distinguir o que de fato compõe o seu mundo real.

⁷⁸O *Aleph* (no original, *El Aleph*) é um livro de histórias curtas de Jorge Luis Borges, publicado em 1949 e contendo, entre outros, o conto que dá nome ao livro.

4.2.1.2. Elena Mosconi⁷⁹

De acordo com os estudos apresentados por Mosconi (apud VIGANÒ, 1994), o cinema é um meio de comunicação que nos dá a possibilidade de assistir a uma narrativa, mas também nos permite discutir uma determinada narrativa. Ao debruçar sobre tema, ela retoma a proposta do *Cineforum*, que foi um projeto fundado, na Itália, pelo Padre Gaffuri, que viabilizou um novo dinamismo e um novo olhar sobre o cinema. Nele, o cinema é encarado como uma linguagem, mas também como um instrumento que promove a discussão de ideias. A metodologia do *Cineforum* segue quatro passos que são simples e diretos: 1. apresentação do filme; 2. exibição do filme; 3. discussão construtiva; e 4. aplicação de um questionário que aponta o nível de satisfação do público na interação com o filme. Já a seleção e a escolha do filme, que era analisado no *Cineforum*, se pautavam sobretudo na promoção de obras significativas. Na escolha dessas obras, o critério que mais se observava era o conteúdo do filme e não a sua estética.

Segundo a professora Mosconi, o *Cineforum* era visto pela Igreja Católica como grande projeto de formação, ao mesmo tempo, que era encarado como resposta positiva aos desafios da Igreja em usar os Meios de Comunicação de massa para contribuir para o crescimento cultural e espiritual dos fiéis. Assim, o projeto educativo do Pe. Gaffuri, descreve Mosconi (apud VIGANÒ, 1994), pode ser encarado

como uma espécie de catequese, a leitura e a compreensão do filme devem proceder com ferramentas educacionais adequadas, de acordo com as faixas etárias, visando o amadurecimento progressivo do seu público, tendo como o propósito compreender a linguagem e a aquisição crítica dos conteúdos dos filmes. [...] Pe. Gaffuri era convicto de que o cinema fala aos homens mais que o livro, o jornal e o púlpito. Assim, no Estatuto do Centro dos Estudos Cinematográficos revive o espírito do seu fundador, que tinha como metas valorizar e difundir os filmes conteúdos artísticos e morais de excelência; educar o gosto do público para melhor compreender a linguagem cinematográfica por meios de encontros culturais; preparar publicações adequadas para ser utilizadas como subsídios nos debates e na divulgação dos filmes; e por fim, apoiar e encorajar iniciativas que o profissionalismo em relação ao cinema (p. 52-53, tradução nossa).

Entre 1950 e 1968, os *Cineforum* foram ganhando capilaridade tanto entre as diversas faixas etárias, em especial os jovens, quanto nas diversas classes sociais,

⁷⁹Professora da Università Cattolica del Sacro Cuore de Milão (Itália).

particularmente, as mais carentes. Sob a metodologia do *Cineforum*, o cinema tornou-se um poderoso instrumento de cultura e de comunicação ao alcance de todos. Em síntese, esse círculo de reflexão cinematográfica é visto como um potente instrumento de formação.

Na sala do *Cineforum*, de matriz profundamente católica, o público aos poucos vai sendo educado a acolher as explicações preliminares e a participar do debate que culmina com uma visão mais ampla acerca da narrativa de determinado filme. Nessa dinâmica, os relatos recolhidos pela professora Mosconi (apud VIGANÒ, 1994), mostram que até o espectador mais tímido entende que ele é portador de um mandato cultural. As consequências desse processo são múltiplas e relevantes: nesse ambiente de debate, o público percebe uma experiência diversa daquele que ele teria visto o mesmo filme – de forma evasiva e passiva - numa sala comercial (p. 59).

Neste sentido, o *Cineforum*, como um espaço de continuidade do “templo-igreja”, desempenha uma importante função social e civil, isto é, alfabetiza os espectadores a compreender e a decifrar a linguagem da imagem, e com isso, incentiva-os a refina os seus interesses pelo cinema de qualidade que contribuam para o seu desenvolvimento cultural e para o seu comprometimento social.

Não resta dúvida de que o projeto educativo do *Cineforum* e, posteriormente, do Centro dos Estudos Cinematográficos, ambos idealizados pelo Padre Gaffuri, tiveram uma relevância cultural não somente no âmbito eclesial, mas na sociedade como um todo. Todavia, vale salientar que, a atitude inovadora do Padre Gaffuri, em relação a leitura crítica do cinema não foi uma atitude isolada. Ainda nos anos de 1950, na cidade de Milão, na Itália, outro sacerdote italiano chamado Pe. Nazareno Taddei⁸⁰ (inspirado pelo Pe. Gaffuri!?) também mergulhou no mundo do cinema com o intuito de pesquisar as teorias que regem tal meio de comunicação.

A elaboração teórica de um método de análise do filme, obra do Padre Taddei (apud VIGANÒ, 1994), previa uma visão global, que a partir da observação rigorosa do texto, buscava-se identificar os elementos específicos da linguagem

⁸⁰Nasceu em Bardi, Itália, no ano de 1920. Graduado em Letras, Pedagogia, Filosofia e Teologia. Foi Secretário Nacional da Sociedade de Jesus para Comunicações Sociais.

cinematográfica e os confrontavam com outras linguagens imagéticas, a partir daí se chegava a um julgamento global, tendo presentes as dimensões estéticas, linguísticas e morais. O método do Padre Taddei atraía jovens, críticos e apaixonados pelo cinema, que se encontravam para analisar, debater e produzir resenhas críticas que eram publicadas em revistas e jornais. A proposta inovadora do Padre Taddei de estimular e envolver os espectadores para que aprofundassem e compreendessem o filme na sua totalidade teve consequências positivas. No ano de 1962, por exemplo, diversas resenhas de filmes, analisados em grupo, foram publicadas em jornais e revistas de grande circulação, na Itália (Cf. p. 54).

Por fim, o nosso breve percurso realizado pelos documentos pontifícios, pelo projeto *Cineforum* do Padre Gaffuri, e pelo método de análise fílmica do Padre Taddei, atestam a importância e a valorização que a Igreja Católica, em particular na Itália, tem dado ao cinema como um instrumento de elevação moral, social, cultura e espiritual que é destinado a toda humanidade.

4.2.1.3. Guido Michelone ⁸¹

Na sua abordagem, Michelone (apud VIGANÒ, 1994) faz um levantamento das iniciativas e dos projetos de comunicação do mundo cristão e católico, em particular, na Itália, no período entre os anos de 1950 e 1980. Nesse período, o autor percebe a influência do pensamento de três grandes pensadores e estudiosos católicos da comunicação: Andre Bazin, Renato May e Padre Luigi Bini (apud VIGANÒ, 1994).

Viganò (1994) reproduz o fato de que, segundo Michelone,

os pensamentos e estudos de André Bazin se confrontam com a realidade cinematográfica e surgem da necessidade de interpretar o cinema em profundidade, de lê-lo além da aparência, para buscar nele uma verdade ontológica, transcendental, artístico, moral, aplicando um certo rigor e um certo entusiasmo que se confirmam nos resultados de suas atividades multifacetadas (Cf. 1994, p. 73-74, tradução nossa).

⁸¹Professor de disciplina de Civilização Musical.

Com sua experiência pedagógica, o professor Michelone sintetiza - em três partes - as suas análises históricas no que consente aos nomes dos estudiosos que muito contribuíram para que os diversos trabalhos educativos, direcionados a leitura crítica do cinema, fossem realizados nos círculos e nos centros de estudos cinematográficos que tinham como missão a formação crítica e cultural dos fiéis católicos, de modo particular.

Na primeira parte, o professor aborda as dimensões da realidade e da ontológica, que foram estudadas por Bazin (apud VIGANÒ, 1994), um dos mais importantes críticos e teóricos do cinema, que pesquisou a verdade nas narrativas fílmicas, no intuito de revelar os aspectos ocultos da comunicação audiovisual. Embora não tenha conseguido elaborar – ainda em vida - uma teoria do cinema de forma completa, sistemática e rigorosa, Bazin é identificado como iniciador das modernas teorias cinematográficas.

Segundo ele, para definir o que é o cinema, é preciso antes de tudo partir da essência da fotografia⁸² do meio cinematográfico que, entre as peculiaridades da fotografia, requer de um lado a objetividade, e do outro, a ausência do homem; ao contrário da pintura e de outras artes, que necessitam da presença do ser humano. Aqui não se trata de diferenças puramente técnicas, entre as diversas linguagens expressivas, e sim de uma reestruturação da história da arte onde a fotografia, e de modo especial, o cinema constituem o ponto de chegada.

Na concepção de Viganò (1994),

o cinema encerra de algum modo o percurso da história da arte, pois acrescenta à objetividade da fotografia a reprodução do tempo. O cinema se destina a construir um mundo, revestindo-o de uma verossimilhança que pertence ao real, isto é, o cinema se conecta ontologicamente à realidade, atuando como uma impressão digital da realidade em si. Essa impressão digital não é uma simples semelhança da realidade, já que o cinema participa em certo sentido do seu processo de criação, acrescentando informações a realidade em si ao invés de substituí-la por uma outra (p.76, tradução nossa).

Para Bazin (2014), o princípio que guia o cinema está em estreita relação com a realidade. Assim, num primeiro momento, ele identifica a ideia

⁸²Bazin afirma que “a fotografia foi o acontecimento mais importante da história das artes plásticas, pois as libertou para a busca e consolidação de uma autonomia estética” (BAZIN, 2014, p. 33)

cinematográfica com a sua representação global e absoluta da realidade; já no segundo instante, Bazin (2014) confirma a vocação originária do cinema ao demonstrar que os seus elementos - som, cor e tela panorâmica – o aproxima cada vez mais do realismo. Logo, para ele, o cinema deve se identificar com a vida, a ponto da imagem e da realidade se confundirem. Todavia, a tarefa de decifrar a riqueza da realidade, expressa na tela, é tarefa exclusiva do espectador, que através do seu olhar livre sai em busca de um mundo a ser descoberto.

Em sua teoria, Bazin (apud VIGANÒ, 1994) insiste claramente na ideia de que o cinema não representa somente, mas sobretudo participa da realidade. Deste modo, o realismo ontológico de Bazin constitui, por assim dizer, um sonho de comunhão e de verdade. A sua teoria foi bastante importante para o processo das análises fílmicas nos *cineforum*, pois mostrou que o cinema é capaz de revelar e abrir o mundo para o homem e o homem para o próprio homem.

Segundo Viganò (1994) na visão de Michelone e na perspectiva de Bazin, emergem diversas análises sobre os momentos particulares da História do Cinema, como por exemplo, os documentários bélicos, encarados por alguns como filmes de propaganda. Sendo assim,

o princípio orientador do cinema de Bazin, ou seja, o realismo ontológico, cria os tabus e os momentos de intensidade muito fortes⁸³. Os tabus estão relacionados as maquiagens que falsificam a realidade e determinam ações emocionais sem feedback objetivo. Daí a proibição de separar em dois planos algo que para ser significativo deve ocorrer na mesma cena. Bazin ainda insiste demonstrar que os tabus dizem respeito também a representação do irrepresentável em relação ao envolvimento de realidades íntimas ou privadas que não podem ser usados nos espetáculos (p. 77, tradução nossa).

Já no efervescente cenário italiano do pós-guerra (2ª Guerra Mundial), surge no contexto da pastoral católica uma importante metodologia do cinema conduzida pelo Padre May⁸⁴, que aprimorou de forma prática e operativa as teorias de Bazin. De acordo com Michelone (apud VIGANÒ, 1994), Padre May é considerado, na

⁸³Bazin (apud VIGANÒ, 1994) exemplifica que um dos momentos intensos vivenciados pelo cinema é a realidade presente na tela com uma grande riqueza de detalhes e que decifrá-la é tarefa exclusiva do espectador. Outros momentos intensos ocorrem quando o cinema se aproxima de uma realidade desfigurada, dando a ideia exemplar de risco e limite, como nos documentários bélicos (Cf. p. 78).

⁸⁴Foi professor do Centro Experimental de Cinematografia e Presidente do Cineforum italiano entre os anos 1950 e 1960.

Itália, como o grande pioneiro na difusão da cultura cinematográfica. A ele se atribui, particularmente,

a metodologia da leitura e do debate do filme (com regras que se tornaram mais tarde códigos universais para os mesmos *Cineforum*), levando o espectador a sair do seu estado de inércia e de passividade e estimulando-o a capacidade do juízo crítico, de forma que suas escolhas pessoas passam a ser mais criteriosas (p. 79, tradução nossa).

Embora a metodologia do Padre May, bastante aplicada num certo período da história, tenha sido superada ou aprimorada pela semiótica e pelos fundamentos outras ciências humanas, o professor Michelone é da opinião de que o estreito⁸⁵ contato do espectador com o filme, que era proposto por esta metodologia, poderia de algum modo servir ainda de modelo e de guia para os atuais métodos de leituras críticas do cinema. Um dos pontos fortes desse método é transpor o debate sobre um determinado filme para o campo da prática e do processo de produção fílmico, analisando e valorizando a experiência cinematográfica a partir do confronto de quem produz o filme até de quem faz a sua distribuição (Cf. p. 79, tradução nossa).

Todavia, hoje é possível sair dos obstáculos do descritivismo para se chegar à valorização (análise e juízo críticos) do texto fílmico e dos seus elementos, como o Padre May havia antecipado na realização dos seus *Cineforum*. De acordo com os relatos históricos, ele articulava uma grade de leitura, em relação a cada filme, e trabalhava as questões morais e a valorização das temáticas. Com efeito, a discussão gerada nos *Cineforum* estimulava e provocava cada indivíduo, em seus respectivos grupos, a confrontar os temas propostos pelos filmes às suas situações reais de vida e de realidade contextual e pragmática.

Ao se referir a realidade fílmica, Padre May (apud VIGANÒ, 1994) faz uma distinção entre a moralidade da obra e a moralidade do espectador. Em tal sentido, o filme tem a sua própria autonomia e age a partir da força de sua linguagem ou contradizendo as intenções do seu autor. De forma habitual, o Padre May não encara o filme como uma tese, tendo em vista que o ele oferece é somente uma

⁸⁵O Padre May individualiza no filme a união estreita entre o aspecto técnico e psicológico. A passagem do efeito à técnica que o implementa, leva o produtor a produzir um determinado efeito. Assim, os efeitos que surgem desde o campo da psicologia são escolhas técnicas e por sua vez, influenciam a produção do filme, e em seguida, condicionam o proceder do espectador.

representação-interpretação capaz de oferecer temas e conteúdo que sirvam para o debate.

Por fim, para aprimorar a análise e a validade do juízo crítico, o reverendo faz uma distinção entre o aspecto narrativo e o aspecto temático como uma forma mais ampla e apropriada para detectar e avaliar o impacto do filme sobre o espectador. No que compete ao aspecto narrativo do filme, May (apud VIGANÒ, 1994) apresenta três fatores:

a didascalidade, no sentido de expor e ensinar o modo correto de cumprir certas ações; a sugestão inerente ao contexto de projeção das imagens audiovisuais; e a participação como uma implicação emocional e efetiva do espectador à situação representada na tela, relacionando os personagens do filme às suas experiências (projeção) ou imitando as características dos personagens (identificação). Já no aspecto temático, o filme sugere um discurso emotivo. Sendo assim, é importante valorizar e respeitar a influência do filme sobre o espectador. Mas que julgar, é preciso fazer de um filme uma ocasião para discutir francamente as ideias e as crenças de todos (p. 83, tradução nossa).

Já o profundo interesse de cunho pastoral e cultural da Igreja Católica estimulou a participação de vários sacerdotes. Muitos deles se debruçaram na produção de materiais didáticos e na publicação de livros e revistas, com resenhas críticas cinematográficas. Nesse panorama, destaca-se a revista *Letture* (fundada em 1946), editada pelos jesuítas do Centro San Fedele de Milão, que, desde o início dos anos sessenta, intensificou as publicações de resenhas e análises sobre filmes.

Em seu texto, o professor Michelone, ao sinalizar a produção católica de inúmeros textos críticos sobre o cinema, enfatizou que a grande abertura da Igreja às temáticas abordadas pelo cinema é mérito do Padre italiano Bini (apud VIGANÒ, 1994), que se tornou o grande teórico de uma nova estética cinematográfica ligada à uma moderna visão da religião e da espiritualidade. A sua busca por uma teoria estética religiosa e espiritual surgiu a partir da sua inquietação quanto ao fenômeno religioso cinematográfico: é possível produzir e ou assistir um cinema de inspiração cristã?

Se esta indagação o motivou ao longo dos anos, a elaboração da sua teorização estética ou teológica rendeu-lhe muitos frutos. Na estruturação da sua teorização, Padre Bini chamou bastante a atenção para a importância de mantê-la em contato com a realidade das obras (filmes, quadros, romances, músicas etc.),

pois a reflexão sobre a condição de sua validade leva em consideração os critérios e os argumentos das próprias obras.

Contudo, para falar de cinema cristão ou de inspiração cristã, muitos católicos ao se depararem com o filme “o Evangelho de Jesus” de Pasolini⁸⁶ tentavam entender se a condição ou a espiritualidade cristã de um filme poderia ser alcançada também por autores não crentes. Padre Bini (1994) parte de um outro pressuposto e enfatiza que a primeira condição para uma realização de um filme cristão é que esse exista como filme e o seu diretor exista como autêntico autor. A inspiração divina, enquanto ato sublime, denota o seu fascínio somente através de uma perfeita comunicação, através da dignidade da forma e da arte.

Partindo do fato de que o cristianismo é definido na hodierna teologia como história da salvação, Padre Bini explica que até mesmo a recusa ou as blasfêmias poderiam talvez ser uma forma de anúncio do divino. O espectador atento é enviado para aprofundar a problemática que, contrapondo-se estritamente à sublima transcendência do divino e à sua absoluta ineficácia, encoraja-o a interrogar-se sobre os efetivos significados da revelação de Deus como Amor.

Em tal senso o filme que fala do verdadeiro homem é, portanto, de inspiração cristã. Viganò (1994) destaca que, na ótica do Padre Bini, no relacionamento que acontece entre o cinema e a fé, o cinema explora a verdade do homem e a descoberta progressiva de uma presença do divino na profundidade do amor visceralmente humano.

O cinema, portanto, mais que uma imagem do mundo é a sua interpretação e como tal é uma representação construída, isto é, o filme captura a realidade do mundo e representa os aspectos e as características de uma certa realidade icônica dentro do seu espaço temporal. Isso significa que, a coisa ou a realidade representada não coincide com a coisa em si (p. 88-89, tradução nossa).

Viganò (1994) considera que, na proposta do método crítico do Padre Bini é importante analisar a obra artística em si, já que ela fala por si, não obstante ocorra observá-la a partir de um certo ângulo. “A imagem tem uma potencialidade expressiva autônoma” (p. 90, tradução nossa). Em referência aos filmes de inspiração cristã, o reverendo destaca que o que tira a credibilidade ou torna

⁸⁶Pasolini declarava-se ateu.

medíocre a fórmula do cinema religioso ou bíblico é quando esse é produzido com um tipo de inspiração, como a instrumentalização consumista, as manipulações espetaculares e as infiltrações românticas (isso acontece com os filmes e as novelas bíblicas produzidas por Hollywood, como os filmes “O Sinal da Cruz” (direção de Cecil B DeMille/1932), e “O Rei dos Reis”(direção de Nicholas Ray/1961), e todos aqueles que refletem uma mentalidade que individualiza no filme bíblico promessas e pretensões de anúncio cristão regularmente destinados ao falimento sobre o plano artístico e religioso; e também os filmes e novelas da Rede Record). Na visão do Padre Bini, o filme bíblico ou religioso, por hipótese alguma deve ser diferente da inspiração cristã da evangelização.

Para o professor Michelone, a visão do Padre Bini sobre o cinema de inspiração cristã abriu caminho para uma “sagrada representação” que recorre à dimensão comunicativa tendencialmente simbólica. Citando o filósofo Guardini (apud FARRIS, 1998), no tocante ao caráter sagrado da arte, ele afirma que

é uma questão de ler um personagem sagrado fundamental em cada experiência artística, uma vez que toda verdadeira obra de arte é em essência escatológica e remete o mundo para um além, para um mundo que está por vir. A sua especificidade é irreal, não porque é espiritual, mas porque está contida em representações. Assim é próprio da arte estar fora da realidade já que a relação recíproca entre a essência humana e a essência das coisas, uma relação que é feita em representação (p. 20, tradução nossa)

Nessa perspectiva, Viganò (1994) relembra que o Padre Bini, ao resgatar o pensamento de Ayffre, retoma dois estilos que, no confronto fílmico, demonstram a presença do sagrado na realidade humana, isto é,

O primeiro é um estilo de encarnação, onde o produtor atento aos sinais mais profundos da condição humana captura as características de um mistério que, por sua vez, ultrapassa o homem de forma infinita (para usar a ideia de Páscoa). O segundo, é um estilo de transcendência, onde a intuição ultrapassa as aparências para compreender a essência de uma natureza visitada pelo transcendente (p. 92, tradução nossa).

Michelone (apud Viganò, 1994), ao concluir a sua abordagem sobre a trajetória do Padre Bini, afirma que, para o reverendo, o estilo que estimula a transcendência dos gestos, palavras e símbolos, presentes nos personagens, aparenta ser, de fato, o mais adequado para um filme que aborda temas bíblico ou religioso. Porquanto, segundo Aumont (2004) o ator, ancorado na teoria de Robert

Bresson (1907 – 1999)⁸⁷, passa a ser visto não como intérprete do personagem simplesmente, mas como uma referência poética que transcende no personagem que ele representa:

Roberto Bresson define como modelo – mais do que como ator – esse corpo que se encontrou diante da câmera e que, ao ser filmado, permitiu produzir certas figuras, transpõe uma equação clássica das artes “figurativas” que seria possível formular da seguinte maneira: modelar é dar forma à cópia do modelo que a figura é (p. 16).

Em vista disso, o propósito de um filme bíblico ou religioso não deve demonstrar de forma exclusiva a realidade da fé divina, mas proporcionar ao ser humano uma experiência com o sagrado, uma experiência que capaz de transformar e estimular o espectador à reflexão sobre os diversos aspectos da sua vida e da sua realidade.

⁸⁷Conforme Oliveira (2011), o foco artístico de Bresson, sempre foi o de não separar a linguagem do cinema da linguagem do teatro, o que constantemente pesava sobre a performance dos atores durante as gravações. Com sua técnica do "ator-modelo", seus atores eram submetidos a múltiplas repetições das mesmas cenas, até que todos os sentimentos para a performance viessem à tona, deixando um registro de efeito tanto súbito quando natural. Bresson nunca trabalha com atores profissionais. Em sua opinião, eles pertencem ao teatro. Ele utiliza apenas novatos. Ele os chama de ‘modelos’. Bresson dizia que os modelos “são”, enquanto os atores “parecem” (Cf. p. 1).

5. As Teorias da Identidade, das Representações Sociais, dos Estereótipos, Clichês e do Imaginário

As teorias aqui delineadas contribuirão para o processo metodológico e para a compreensão dos signos que estão presentes na construção do personagem o “capelão militar”. É mister destacar os princípios que regem cada uma delas, de modo a sistematizar a base teórica que fundamentará à nossa pesquisa. Sendo assim, o entrelaçamento dessas teorias contribuirá para o confronto de pensamentos de diversos autores, e consequentemente, proporcionará um maior aprendizado mediado pelas linguagens da comunicação cinematográfica, das relações humanas e das interações sociais.

5.1. A criação da identidade do personagem

Criar e construir um personagem perpassa pela ideia de atribuir a ele uma identidade, que é considerada uma das categorias da análise de conteúdo, pois, além de constitui-se num elemento referencial na apreciação de um objeto, é um tipo de recurso teórico, que subsidia a compreensão do fenômeno, mediante a apreensão de um determinado objeto. A categoria da identidade (importante para a nossa pesquisa) da Teoria da Identidade Social, desenvolvida na Inglaterra, a partir da década de 1970, por Henri Tajfel (1919-1982) e John C. Turner (1947-2011). Nessa teoria, o conceito de identidade remete-nos às características distintivas do carácter de uma pessoa ou do carácter de um determinado grupo. Estas características se apresentam como o resultado da multiplicidade de interações que o indivíduo vai construindo, ao longo dos anos, no contato com o meio social no qual está inserido.

Segundo o sociólogo britânico Anthony Giddens (2008), em seus estudos sobre a teoria social, é preciso analisar como as práticas sociais são ordenadas no espaço e no tempo e de que modo elas mantêm estáveis as relações sociais e como se dá a dinâmica de reprodução delas na sociedade, tendo em vista que, as fontes que influenciam a estruturação de uma certa identidade são diversas.

Para Giddens (2008), dentre as principais práticas estão: “o gênero, a orientação sexual, a nacionalidade ou a etnicidade e a classe social” (p.694). Nesse processo, segundo o autor, o nome passa a ser um fator relevante, pois torna-se um marcador significativo tanto para a construção da identidade individual quanto da formação da identidade do grupo. Assim, a identidade de um indivíduo passa a ser construída e orientada - com o passar do tempo - pelo seu ambiente social e familiar. Com isso, o referido sociólogo britânico demonstra em sua análise que, a identidade de indivíduo não é algo inato, mas sim adquirido e influenciado por estímulos externos do contexto social e grupal.

Nessa mesma linha de raciocínio segue o psicólogo brasileiro Simões (2010). Ele considera que, quando o indivíduo participa de uma sociedade, consequentemente ele desempenha um papel nela, que é decorrente do seu convívio social. Essa relação dita, categoricamente, o modo como ele deve agir para que assim ele seja acolhido e inserido socialmente. Desse modo, a identidade social é a categoria que ajuda a identificar o indivíduo, já que é através da relação com os outros que se desempenha e se determina a identidade de cada um. Simões (2010) reforça a ideia de que a identidade se torna uma forma de dizer quem a pessoa é, a começar pelas informações que a relacionam com o mundo, como o nome, o sobrenome, a profissão, a idade, a formação, enfim, todos os possíveis dados que dão sentido de pertença a um determinado grupo (Cf. p. 37).

É importante destacar que, segundo o psicólogo polonês Henri Tajfel (1919-1982), na Teoria da Identidade Social o conceito de si mesmo é dividido em dois aspectos distintos. O primeiro aspecto se refere a identidade pessoal que enfatiza à forma como as pessoas se veem como indivíduos, e neste caso, inclui-se os atributos do indivíduo, como as habilidades, os talentos, as habilidades sociais. Já o segundo aspecto se refere a identidade social, que na visão de Tajfel (1978), é definida como "aquela parte do autoconceito que deriva da consciência de pertencer a um grupo ou grupo social, combinada com o valor e o significado emocional conferidos a tais associações" (p.63, tradução nossa).

Na busca pela construção da identidade, a referida teoria tenta dar respostas a algumas das perguntas, que surgem no intuito de entender como ocorre a relação do indivíduo com os demais indivíduos e grupos. Entre os questionamentos

destacam-se: a) por que os indivíduos sentem a necessidade de pertencer a grupos que possuem identidades distintas das suas? b) em que momento ou condições os membros de um determinado grupo devem agir de fato como um grupo, a fim de transformar as situações adversas de não contentamento? c) de forma individual, em que condições e estratégias, os membros devem agir para aperfeiçoar à sua condição (individual), ao invés de adotar estratégias de grupo que possam melhorar a posição do grupo como um todo?

Segundo Mcleod (2019), desde o início, Henri Tajfel ao propor a Teoria da Identidade Social, percebeu que os grupos (ex.: classe social, família, time de futebol, entre outros) aos quais as pessoas estão inseridas são considerados uma importante fonte de orgulho e de autoestima tanto para o indivíduo quanto para o grupo:

Os grupos nos dão uma noção de identidade social: uma noção de pertencimento ao mundo social. Dessa forma, nós dividimos o mundo entre eles e nós, baseados num processo de categorização social (nós colocamos as pessoas em grupos sociais). Isso é conhecido como *in-group* (nós) e *out-group* (eles). A Teoria da Identidade Social constata que o *in-group* discrimina o *out-group* quando deseja melhorar a sua autoimagem (p.1, tradução nossa, grifo nosso).

Todavia, a identidade não pode ser considerada apenas como uma substância ou atributo individual (ou coletivo), mas uma elaboração a partir das interações com outros indivíduos e grupos. Dessa forma, o entendimento da identidade está ligado à ideia de vê-la como um fenômeno social, sendo a identidade social construída a partir do momento em que os indivíduos se veem como parte de um grupo que influencia a identidade de seus membros.

Para o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), o sujeito é constituído socialmente, através das relações sociais com os outros sujeitos. Dessa forma, construímos nossa consciência a partir das nossas experiências no mundo e das relações que estabelecemos com os outros. Essas relações, na visão de Guimarães e Gonçalves (2016), nem sempre se apresentam de forma harmoniosa, podendo ser conflituosas e, até mesmo, contraditórias (p. 107). Daí surge a necessidade de se estudar a interação entre eles, uma vez que o convívio das pessoas, pertencentes ao grupo, é intenso e significativo.

Por sua vez, o psicólogo inglês Turner (apud MARQUES, 1988) define a identificação social como o processo de alguém se localizar ou localizar outra pessoa dentro de um sistema de categorizações sociais. Ele define “a identidade social como a soma total das identificações sociais usadas por uma pessoa para definir sua própria posição dentro de tal sistema” (p. 281, tradução nossa). Com isso, a maneira pela qual alguém é definido por outros, influencia diretamente a sua autoidentidade em algum momento.

De acordo com Machado (2003), a Teoria da Identidade Social desenvolvida por Tajfel e Turner pressupõe, todavia,

que os indivíduos sejam motivados a manter ou alcançar uma identidade social positiva para si mesmos. Esse desejo estimulará os indivíduos a fazer comparações sociais em seu grupo e entre os outros grupos, a fim de obter uma posição distinta e favorável para seu grupo em comparação aos demais (p.56).

Também é importante notar que essa teoria pressupõe a ideia de que uma pessoa já começa a fazer parte de um coletivo a partir do momento em que ela se identifica com um determinado grupo. Na base dessa teoria social, existem quatro conceitos que são fundamentais: categorização social, identidade social, comparação social e a distinção psicológica do grupo.

O antropólogo francês Candau (apud MACHADO, 2003), descreve o conceito de categorização social “como uma ferramenta cognitiva fundamental que permite que os indivíduos estruam o ambiente social e definam nele o seu lugar, construindo, assim, as suas próprias identidades” (p. 54). Já para Berlatto (2009), o conceito de identidade social, que possibilita o reconhecimento social das pessoas, pode ser motivo de estigma, tendo presente que a identidade social “permite não só que o indivíduo se localize em um sistema social, mas também que ela seja localizado por ele” (p. 142). Enfim, a identidade desperta fortemente no indivíduo a consciência e o desejo de pertencer a determinados grupos sociais.

Assim, a teoria social demonstra que a identidade não é inata e pode ser apreendida como uma forma sócio-histórica da individualidade, sendo o contexto social quem municia as condições para os mais variados modos e alternativas de identidade. O termo identidade pode, então, ser empregado para expressar, de certa forma, uma singularidade construída na relação com outros homens. Portanto, a

identidade é consequência das escolhas que se faz durante a construção da realidade.

De acordo com o psicólogo Simões (2010),

numa relação social existe a consciência de si e a consciência do outro, dessa forma, se reconhece o outro como humano, e automaticamente se faz ser reconhecido como tal. Na compreensão da consciência assume a personagem pelo processo de identificação, ou seja, se identifica como determinados grupos, e para cada grupo, existe algo que interesse mais, dessa forma, agirá intencionalmente para pertencer a este. [...] Tudo o que o ator mais faz no processo de criação é agir, agir em busca da vida, e porque não dizer que o ator procura uma identidade, mas para alguém que já tem um nome e uma voz, a personagem (p. 38).

A comparação social, por sua vez, é considerada como um meio pelo qual o indivíduo obtém uma avaliação da posição social e o status de seu grupo, em meio a outros grupos. De acordo com Tajfel e Turner (apud MARQUES, 1988), “estabelecemos o valor ou prestígio do nosso grupo, comparando-o com outros grupos, e isso contribui indiretamente para a autoestima do próprio grupo” (p. 299). Além de que, para Marques (1988), a distinção psicológica do grupo aponta para o fato no qual os membros de um grupo desejam – sem medidas - obter para o seu grupo uma identidade distinta e positiva em comparação aos demais grupos (Cf. p. 286).

Ante o exposto, surge a questão: por que é tão importante construir e afirmar a identidade do indivíduo e do grupo no âmbito social? Para o sociólogo e antropólogo francês Cuche (1999), tal importância se explicaria, certamente, pelo fato de que “a identidade é um modo de categorização utilizado pelos grupos para organizar as suas trocas culturais e sociais (p. 182). Essa categoria, reafirma Berlatto (2009), possibilita o indivíduo ocupar o seu espaço na sociedade, uma vez que “a construção da identidade não é uma ilusão, e sim uma categoria dotada de eficácia social que produz efeitos sociais reais” (p. 142).

Berlatto (2009) destaca ainda que, a identidade social não é uma categoria isolada do contexto, já que “não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si, pois a identidade existe sempre em relação a uma outra. Quer dizer, existe sim uma relação dialética que transita entre a identidade e a alteridade” (p. 143). Nesse sentido, é possível afirmar que uma identidade específica passa a ser notória, a partir

do momento que a confrontamos com uma outra identidade. Sendo assim, Guimarães e Gonçalves (2016) enfatiza que a diversidade das identidades é bastante positiva para o fortalecimento e o reconhecimento das próprias identidades sociais, tendo presente que não nos enxergamos completamente a não ser pelo olhar dos outros, da mesma forma, os outros necessitam também do nosso olhar para se verem (Cf. p.125).

Afinal, a consciência de uma identidade constituída emana de uma certa autoridade social que, segundo o sociólogo francês Bourdieu (apud BERLATTO, 2009), pode ser explicada pelo simples fato de que somente os que dispõem de autoridade legítima, ou seja, de autoridade conferida pelo poder, podem impor suas próprias definições de identidade que fixam as respectivas posições de cada grupo. De tal modo,

a autoridade legítima tem o poder simbólico de fazer reconhecer como fundamentadas as suas categorias de representação da realidade social e seus próprios princípios de divisão do mundo social. Por isso mesmo, esta autoridade pode fazer e desfazer os grupos (p. 142).

Para Bourdieu (2012), o poder simbólico não fica rondando os sistemas simbólicos, como se fosse uma força ilusória, mas este poder existe na própria relação entre dominantes e dominados, ou seja, estaria na “própria estrutura do campo em que se produz e reproduz a crença” (p. 14-15). Essa crença, segundo Bourdieu (2012), baseia-se em um “capital simbólico objetivado” (p.15), a qual legitima os discursos e dá poder não só a palavra dita, mas também a quem a enuncia, ou seja, a crença não se prende apenas a força das palavras e da comunicação como ferramenta de dominação, mas o poder simbólico que é utilizado por quem as pronuncia. Assim, para ele, o poder simbólico é influenciado e alimentado pelas ações das pessoas que fomenta e reafirma que o poder de determinada cultura reprime as demais, o que geraria com isso uma espécie de violência simbólica.

O conceito de poder simbólico para Bourdieu (2012), “[...] é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (p. 7). Deste modo, o resgate epistemológico provocado por sua Sociologia demonstra

claramente que toda a análise sociológica tem o escopo de compreender o poder subordinado implícito na sociedade.

Segundo Bourdieu (2012) fica bem claro a ideia de que o que não pode ser explicado, pode ser replicado e perpetuado através das ações dos indivíduos em diferentes universos simbólicos, como os “mitos, língua, arte e ciência”. Esses universos simbólicos de instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos são compreendidos como formas simbólicas (Cf. p.8). Portanto, para ele, os símbolos, que são gerados por uma sociedade, constroem a integração social, visto que esta produção simbólica é um instrumento preciso de dominação social.

Todavia, na tentativa e na dimensão do fortalecimento e na construção da identidade se constata a existência do outro lado da moeda, que muitas vezes é difícil de lidar. Nesse outro lado da moeda, nota-se o aparecimento e a existência da identidade negativa que é vista como uma espécie de identidade vergonhosa e rejeitada em maior ou menor grau, a depender do julgamento social e até mesmo da própria consciência pessoal.

Para o sociólogo e antropólogo canadense Goffman (1988), a identidade negativa torna-se uma espécie de estigma que precisa ser trabalhada:

a identidade social pode ser arruinada quando a discrepância (defeito, uma fraqueza, uma desvantagem), vinculada a um indivíduo, torna-se conhecida ou se manifesta como estigma: ela tem como efeito afastar o indivíduo da sociedade e de si mesmo de tal modo que ele acaba por ser uma pessoa desacreditada frente a um mundo não receptivo (p. 20).

Diante dos dois lados da moeda, fica claro que o que importa acima de tudo é a posição no sistema de relações que os liga, que lhes concede este poder, visto que a identidade de um determinado indivíduo é construída pelo seu meio social. Com isso, afirma Berlatto (2009), o processo de construção dos estigmas acontece na medida em que as suas expectativas não são satisfeitas (Cf. p. 150-151).

Assim, ao analisar o processo de construção da identidade social, Goffman (2014) reforça o argumento de que a identidade de um determinado indivíduo é construída levando em consideração os parâmetros e as expectativas que são estabelecidos pelo seu meio social que determina as categorias de pessoas que nele pode ser encontrada, isto é,

Quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo (p.49).

Por conseguinte, a identidade social é construída na relação do indivíduo com a sociedade, assim como, na oposição a outras e a partir das expectativas postas pelos grupos sociais. Ademais, quando nos referimos ao imaginário e a identidade social do capelão militar, construído em cada um dos filmes que será analisado, certamente será possível destacarmos - de forma positiva e negativa - os seus atributos pessoais e institucionais que são fundamentais na construção de suas identidades religiosa e militar, tendo presente que, como assegura Guimarães e Gonçalves (2016) “a identidade não é um produto acabado, fechado, mas vai se construindo ao longo de toda vida do sujeito, através de suas relações sociais com outros sujeitos” (p. 112).

Na construção do personagem, a emoção direta pode perturbar o papel e a performance do ator. Por causa disso, ele deve ter muito discernimento na hora e no momento de interpretar qualquer personagem. É preciso saber discernir que, para o ator não é uma questão simplesmente de tentar ser, e sim de parecer verdadeiro, ou como diria o filósofo e escritor francês Diderot (apud SIMÕES, 2010), o ator deve ter “uma conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do jeito, com um modelo ideal imaginado pelo autor, convencendo o seu espectador das emoções que ele assiste e percebe” (p. 43). De fato, Simões (2010) reforça a visão de Diderot de que, no processo de criação do personagem o olhar do ator não deve fingir ser alguém, e sim buscar a todo custo *manifestar ou representar* alguém (Cf. p. 39, grifo nosso).

Nesse sentido, o cinema toma uma relevância social na medida em que suas narrativas são reconstruídas no imaginário do espectador e traduzidas em práticas sociais. Segundo Duarte (2000),

os filmes deixaram de ser vistos apenas como opção de lazer e passaram a ser objeto de pesquisa valioso tanto por si mesmo quanto pelo que revelam das representações e práticas sociais das culturas que os produzem e/ou consomem (p. 208).

O cinema passa, então, a ser consumido como um instrumento proeminente que fomenta os valores sociais, por um lado, e por outro lado, chama à crítica os

valores que são defendidos e produzidos por certos grupos e indivíduos, na sociedade. Com isso o cinema reafirma o seu potencial de ser um importante instrumento de persuasão, de construção e de representação de valores tanto na esfera individual quanto na social.

5.2. Representações Sociais

Para entender melhor as relações dos indivíduos que vivem em sociedade, é preciso conhecer e reconhecer quais são regras que regem os seus comportamentos. Nesse requisito, a Teoria das Representações Sociais assume, sobremaneira, conotações dinâmicas, as quais permitem que os indivíduos sociais se comuniquem e compartilhem as suas experiências de vida e de comportamento tanto individuais, quanto coletivos.

Antes de continuarmos a reflexão, é importante relembra que a expressão representação social tem sua raiz na Europa e está ancorada no conceito de representação coletiva⁸⁸ de Émile Durkheim. Esse conceito de Durkheim ficou duramente muito tempo adormecido, mas, em 1961, foi retomado e reavivado pelo psicólogo Serge Moscovici, logo em seguida, por Denise Jodelet, e dentre outros. Esses autores tinham, como propósito inicial, desenvolver uma teoria das representações sociais dentro do campo da Psicologia Social. De acordo com Bisol et al. (2018), no âmbito acadêmico, existe – de forma contundente - a compreensão que “o único acesso a realidade é por meio de sua representação. Até mesmo quando admiramos uma paisagem, nós o fazemos através de filtros culturais que na verdade ordenam o que vemos” (p.2).

Desta forma, a relação existente entre as representações e a realidade acontece de forma intrínseca e pessoal, já que cada indivíduo é exposto de maneira diferente aos acontecimentos do mundo. Recorda-se que, o contato do indivíduo com os fatores externos do mundo - como um todo - acontece por meio de suas experiências apreendidas em cada fase e em cada ambiente social vividos.

⁸⁸ Segundo Bonfim e Almeida (1991/1992), “para Durkheim, na representação coletiva encontra-se a primazia do social sobre individual” (p.78).

No cinema, por exemplo, o conceito de representação social está relacionado ao processo social de fazer com que imagens, sons e signos signifiquem algo ou alguma coisa. E é por intermédio das representações sociais que o cinema estabelece seu vínculo com a crítica social a qual deseja retratar. Com isso, as diversas realidades culturais são representadas nos filmes, juntamente com os seus personagens que são construídos. Uma dessas realidades culturais, que será analisada nesse estudo, é a do fenômeno religioso.

Assim, as Teorias das Representações Sociais são fundamentais na análise das percepções e das práticas sociais. Ante as inúmeras opções teórico-metodológicas contidas em uma pesquisa qualitativa, indaga-se: a referida teoria serve de fato como embasamento interpretativo para análise do imaginário do personagem capelão militar? Como uma possível resposta, percebe-se que sim, pois o estudo da referida teoria configura-se como um caminho importante e próspero, conforme Alves-Mazzotti (2008), que auxilia tanto na investigação de como se formam e de que modo funcionam os sistemas de referência, que são utilizados para classificar pessoas e grupos, quanto na interpretação dos acontecimentos da realidade cotidiana (Cf. p. 20-21).

Para o psicólogo social polonês Henri Tajfel (apud SILVA et al., 1984), as representações sociais têm como atributo e como processo facilitar a compreensão e a interpretação da realidade. Isso, todavia, se torna viável porque elas permitem reduzir a realidade às categorias simples e operativas. Logo, a ação prática e funcional do ato de representar é, em primeiro lugar, classificar, relacionar um conteúdo a um código, o que facilita a forma de processar as informações, o modo de analisar as situações e a segurança em tomar certas decisões (Cf. p.44).

Para Jacques e Srey et al., (2002), nos campos da Psicologia da Comunicação e da Sociologia, a Teoria das Representações Sociais é delineada como um importante método de estudo e de análise de conteúdo, considerando que ela

[...] tem a capacidade de descrever, mostrar uma determinada realidade ou um fenômeno existente do qual muitas vezes não nos damos conta nem tampouco a devida atenção, mas que ele se faz presente e desempenha um grande poder mobilizador e explicativo (p. 31).

Com isso, descrever o conceito de representações sociais não é uma tarefa fácil se levarmos em consideração a complexidade do próprio termo. Todavia, as obras dos psicólogos franceses Denise Jodelet e Serge Moscovici (1925-2014) são relevantes para o campo acadêmico e científico e nos dão credibilidade e ajudam-nos a compreendê-las.

Segundo Sêga (2000), Jodelet enfatiza que, uma das finalidades das representações sociais é tornar familiar algo que não é familiar. Para isso, a psicóloga apresenta cinco características que são fundamentais para estruturar uma representação:

- a). é sempre representação de um objeto; b). tem sempre um caráter imagético e a propriedade de deixar intercambiáveis a sensação e a ideia, a percepção e o conceito; c). tem um significado simbólico e significante; d). tem um caráter construtivo; e). tem um caráter autônomo e criativo (p. 2).

Entusiasta do fator social, Jodelet (2002), diante dos inúmeros desafios, não se exime de conceituar as representações sociais como “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (p.32). Em sua definição, as representações sociais são compreendidas como formas de conhecimento objetivo dirigidas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e imaginário no qual os indivíduos convivem e interagem uns com os outros. Assim, na formação das representações sociais a realidade da vida cotidiana passa a ser encarada como uma força grandiosa e positiva que favorece para que estas representações possam ser ajustadas e reconhecidas como conhecimento pela sociedade.

As ditas representações sociais designam uma forma específica de conhecimento pautada no senso comum, na prática, cujo conteúdo manifesta o funcionamento de processos gerados e funcionais, que são socialmente caracterizados e construídos em cada membro de um grupo social específico. Desta forma, essas representações, por conseguinte, passam a ser encaradas e trabalhadas como construções do sujeito enquanto sujeito social, que carrega em si traços de suas características individuais e coletivas.

Para Spink (1993), o pensamento de Jodelet é bastante claro no que se refere à ideia de que

o sujeito que não é apenas produto de determinações sociais, visto que, as representações são sempre construções contextualizadas, resultados das condições em que surgem e circulam. Desta forma, a relação com o real nunca é direta; é sempre mediada por categorias histórica e subjetivamente constituída (p. 303-304).

Desse modo, Spink (1993) demonstra que, na visão de Jodelet, as representações sociais designam a forma do pensamento coletivo e são, essencialmente, fenômenos que devem ser entendidos a partir do seu contexto de produção, das funções simbólicas e ideológicas a que servem, e das formas de comunicação em que circulam (Cf. p. 300). Logo, tais representações devem ser encaradas como uma modalidade particular, já que nem todos os conhecimentos podem ser considerados como representações sociais, mas somente àqueles que são estabelecidos e definidos pelo senso comum.

Bonfim e Almeida (1991/1992), ao seguirem a linha de pensamento de Jodelet, demonstram que os conhecimentos que podem ser considerados como representações sociais são vistos como um conhecimento prático, do sendo comum, que embora se oponha ao pensamento científico poderá se assemelhar a ele (Cf. p. 81), já que para eles, as representações sociais são constituídas pelas relações que o sujeito desenvolve e articula em seu cotidiano.

Outrossim, Silva Souza e Barros (2012) destacam que,

as representações sociais estão, de certa forma, na interface da Psicologia e da Sociologia, sendo uma alternativa na captação de fenômenos que articulam elementos afetivos, mentais, sociais, interagindo com a cognição, linguagem e a comunicação, bem como as relações sociais que afetam as representações e a realidade sobre as quais elas intervêm (p. 207).

Outro importante estudioso - já mencionado anteriormente -, que é criador e um dos autores mais expoentes das representações sociais, é o psicólogo Moscovici (1978), que descreve a representação social como uma forma particular de conhecimento cuja função é a elaboração de comportamentos e comunicação entre os indivíduos, ou seja,

[...] A representação é um corpo organizado de conhecimento e uma das atividades psíquicas através das quais os homens tornam a realidade física e social inteligível,

integram-se a um grupo ou a uma relação diária de trocas, liberam os poderes de sua imaginação (p. 26-28).

Para ele, o que orienta e guia o homem em sociedade é o seu conhecimento do senso comum, prático, que representa um conjunto de ideias, coerências e explicações que são resultados da sua interação social, na qual é denominada por ele de representações sociais. Com isso, nenhum pensamento está livre ou desconectados dos efeitos de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura.

De Moraes et al. (2018) compreende que, para Moscovici, é na esfera e no âmbito do senso comum que são construídas – justamente - as representações sociais:

o senso comum necessita ser revigorado porque revela nosso modo de pensar e agir, suas implicações locais e globais, justamente porque se apropria do conhecimento científico e o torna comum, o reinterpreta. Não é possível considerar somente o pensamento científico como legítimo (p. 22).

Sendo assim, a representação social, relembra Chamon (2017), “está inserida no campo de conhecimento do senso comum que, embora divirja do saber científico, é considerado pela comunidade científica como um objeto legítimo de estudo” (p. 452). Com efeito, Moscovici (1978), considera a representação social “como uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre os indivíduos” (p. 26), isto é, uma modalidade de construção que o sujeito desenvolve para entender o mundo e para se comunicar com os demais atores sociais.

De certa forma, a construção das representações sociais ocorre, por assim dizer, a partir da interação que advém entre os sujeitos de um grupo social, que organiza a sua realidade por meio da comunicação, e, além do mais, assume - em meio a sua realidade social - a função de tornar familiar o não familiar. Sêga (2000), sociólogo brasileiro, é contundente ao dizer que na ótica de Moscovici “toda representação tem respaldo na realidade, isto é, não existe nada na representação que não exista na realidade, exceto a realidade em si” (p. 132). Nesse sentido, a representação social se torna um instrumento referencial, que admite a comunicação em uma mesma linguagem.

Ademais, as representações sociais, como saberes socialmente construídos e partilhados pelos grupos, abrangem as figuras e as expressões da realidade que socializamos e que perpassam a cultura, a sociedade e, por meio dela, os comportamentos e os pensamentos que ganham formas padronizadas. Ela passa a ser vista como a imagem criada e consolidada que as pessoas têm do seu objeto em meio à sua relação com a realidade social.

Assim sendo, a representação social passa a ser compreendida por Sêga (2000) como “um conhecimento prático, que dá sentido aos eventos que nos são normais, forja as evidências da nossa realidade consensual e nos conduz meio a construção social da nossa realidade” (p. 127-128). Todavia, ele relembra que a representação social não pode ser encarada como “cópia do real, nem cópia do ideal, nem parte subjetiva do objeto, nem parte objetiva do sujeito, ela é o processo pelo qual se estabelece a relação entre o mundo e as coisas” (SÊGA, 2000, p. 129), é um instrumento que nos serve apenas como referência.

Para o psicólogo Guareschi (2000), a representação constitui – sobremaneira - a própria realidade do mundo vivido e de forma tangível ela traduz a relação entre o mundo e as coisas, capaz de “representar não só o objeto, mas também o sujeito que o representa” (p.38). Com isso, afirma Chamon et al. (2017),

é preciso compreender que essas representações não são o mundo real, mas se configuram como uma construção simbólica desse mundo e que, para o grupo, representa a própria realidade. Assim, essas representações não se constituem de abstrações elaboradas sobre o mundo vivido, conforme concebida pelo grupo (p. 452).

Enfim, o tema acerca da representação social é desafiador e empolgante, com isso, outros estudiosos, além de Denise Jodelet e Serge Muscovici, deram também a sua parcela de contribuição científica para que o estudo da representação, fosse mais debatido e o seu horizonte de entendimento fosse bastante ampliado e debatido.

Um desses estudiosos que mergulharam no universo das representações é o psicólogo francês Jean-Claude Abric (1941-2012). Para Abric (1994), as representações sociais podem ser definidas como "um conjunto organizado de informações, crenças, opiniões e atitudes que um indivíduo tem sobre um

determinado objeto" (p. 19, tradução nossa). Trata-se, portanto, de uma estrutura cognitiva (mental), que agrega os diversos elementos que estão armazenados na memória e que são associados, por conseguinte, a um objeto.

Assim, ele oferece um caráter estrutural as representações sociais que estão relacionadas sob a forma como os sujeitos sociais avaliam um determinado objeto desde uma visão subjetiva e social da realidade, e constroem nele e a partir dele, um certo significado. Esse significado, por sua vez, passa a ser produzido e compartilhado pelo grupo, atuando no senso comum e se tornando, entretanto, uma regra de comunicação entre os membros do grupo.

Lo Monaco e Lheureux (2007) relembram que os estudos de Abric apresentam alguns pontos que são relevantes para uma melhor compreensão das funções desenvolvidas pelas representações sociais:

São quatro as funções essenciais que contribuem para o processo de construção das representações sociais: orientação, conhecimento, identitária e justificativa. Na função orientação as representações sociais geram comportamentos e práticas constituindo sistemas de expectativas e antecipações; no conhecimento possibilita as representações compreender e explicar a realidade; na função identitária define a identidade do grupo e salvaguarda a sua especialidade, nessa o grupo se conscientiza de sua unidade ao diferenciar-se com os outros; já a função justificativa permite o grupo justificar a posteriori as tomadas de posição e comportamento, por isso servem de referência para argumentação (Cf. p. 58, tradução nossa).

Estas funções, acima nominadas e descritas, estimularam o processo de criação do objeto social que se realiza, segundo o professor Costa (2007), por meio de três dimensões do contexto social: “informação, atitude e campo de representação para entender o conteúdo de um determinado objeto” (p. 2). No entendimento desse professor, a informação é o conceito que se tem do objeto, isto é, aquilo que organiza o conhecimento; a atitude é o posicionamento frente ao objeto que está sendo informado; por fim, o campo de representação ou cognitivo corresponde a capacidade de gerar imagem a partir do estoque de conhecimento adquirido acerca do objeto que está sendo informado no momento de produzir determinada imagem.

5.3. Estereótipos e Clichês

Acresce que, no âmbito dos estudos das representações sociais, também são incorporadas as reflexões que abordam os estereótipos e os clichês, tendo em vista a estreita relação que existe entre esses termos. Se por um lado, os estereótipos constituem representações partilhadas que refletem problemas, projetos e estratégias de grupos sociais. Por outro, na visão de Tajfel (1980), o estereótipo constitui sobremaneira uma parte importante da representação social (Cf. p. 22).

Para Silva Souza e Vieira Barros (2012), embora a priori essas duas teorias - estereótipos e representações sociais - pareçam ser distintas, elas sinalizam perspectivas complementares já que

os estereótipos são representações porque são visões partilhadas coletivamente por um grupo. Eles são institucionalizados, reiterados e reducionistas porque se constituem não como forma de discurso e sim como formas de realidade. Defino os estereótipos, então, como uma forma de representação social compartilhada coletivamente por determinado grupo social (p.11).

Todavia, o termo estereótipo é formado pela junção de duas palavras: “estéreo” vem do grego *stereos* (sólido, firme) e “tipos” do latim *typus* (modelos, exemplos, símbolos). Logo, o estereótipo é concebido como um modelo fixo de imagem. Já a noção original do referido termo tem sua origem no campo da tipografia em que as placas de imprensa, com caracteres metálicos fixos, possibilitavam estereotipar as páginas que em seguida eram reproduzidas quantas vezes fossem necessárias.

Embora originária da tipografia, o vocábulo “estereótipo”, segundo Simões (1985) tomou uma conotação psicossocial que nos remete para “[...] uma matriz de opiniões, sentimentos, atitudes e reações dos membros de um grupo, com as características de rigidez e homogeneidade” (p. 207). O conceito de estereótipo - com o sentido de esquema mental ou de fórmula fixa - começa a ser estudado, a partir dos anos de 1920-1930, pelos psicólogos sociais americanos que focavam, sobretudo, no sentido de redutor ou de uma visão deformada ou esquemática sobre o outro. Baptista (1996) ensina que o termo estereótipo apareceu e foi “introduzido pela primeira vez no campo das Ciências Sociais por meio da obra intitulada *Public Opinion* (1922), do jornalista Walter Lippmann (1889-1974)” (p.2).

Lippmann (2010), em sua visão, chamava a atenção para o fato de que os estereótipos eram provenientes de “nossos códigos morais e filosofias sociais, assim como de nossas agitações políticas” (p. 86). Fruto dessa agitação, os estereótipos são constituídos como um produto social, obra das relações sociais, e constituído entre os indivíduos. Diante disso, eles se apresentam como um método de percepção, que nos descreve o mundo antes mesmo de possuímos o conhecimento sobre um fato ou uma pessoa. De forma prática, ao olharmos para uma determinada pessoa, percebemos nela, as várias referências que adquirimos e mantemos conosco ao longo da vida, da nossa imaginação e da nossa memória afetiva. Logo, é uma espécie de conhecimento a priori, um mosaico de características predefinidas do outro, que pode nos dar uma sensação de certo domínio do incógnito.

Por conseguinte, os estereótipos não representam uma visão total do mundo, se não uma possível delimitação a qual é possível que o indivíduo se adapte. Eles se apresentam como uma forma mais simples de processar determinada informação. Quer dizer, é uma tentativa de ver o diferente na sua totalidade ao invés de vê-lo de uma nova maneira ou de forma detalhada. Fato é que os estereótipos passam a ser replicados pelas culturas e divulgados nos vários meios, como impressões, preconceitos e rótulos, que são criados de maneira generalizada e simplificada pelo senso comum.

Com efeito, Lippmann (2010) considera que é muito comum “observarmos um traço que marca um tipo muito conhecido de indivíduo, e o resto da imagem nós a preenchemos com os estereótipos que carregamos em nossas cabeças” (p. 91) e que estão relacionadas com a história, a cultura, as crenças e entre outras características de diversas sociedades. Ele acreditava que os estereótipos cumprem de bom grado o papel de sistemas de defesa, de nossa tradição pessoal e de nossa posição na sociedade. Para Lippmann (2010),

os estereótipos são a garantia de nosso autorrespeito, é a projeção sobre o mundo de nosso sentido, do nosso próprio valor, nossa própria posição e nossos próprios direitos. Os estereótipos estão, portanto, altamente carregados com os sentimentos que estão presos a eles. São as fortalezas de nossa tradição, e atrás de nossas defesas podemos continuar a sentir-nos seguros na posição que ocupamos (p. 96).

Os estereótipos, como descritos pelo referido autor, movem-se mediante o campo das crenças sociais e, desta forma, desempenham uma função importante

que é a socialização do indivíduo, levando-a a construir a sua identidade social e a sua consciência de participante de um determinado grupo. Isso acontece porque os estereótipos, como bem descreve A. G. Miller (1982), ficam associados a uma matriz social, isto é, nesse enfoque sociocultural eles surgem do meio social e são disseminados através de permanentes processos de socialização e aculturação. Miller (apud GABALDÓN, 1999), evidencia, por conseguinte, que os estereótipos se tornam fiéis reflexos de uma cultura e de uma história e, como tais, nascem e se mantêm porque são capazes de responder às necessidades do contexto de manter e preservar as normas sociais que lhe são vantajosas (Cf. p. 82, tradução nossa).

Na perspectiva da psicóloga espanhola Gabaldón (1999), os estereótipos exercem inclusive, em seu valor funcional e adaptativo, um papel preponderante no processo de socialização do indivíduo, pois o orienta e o ajuda a compreender o mundo de modo simplificado, ordenado e coerente. Em suma, o fenômeno do estereótipo pode ser compreendido, segundo a autora, dentro do amplo contexto de categorização, facilitando ao indivíduo o conhecimento do mundo e uma compreensão mais coerente dele. Essa visão acaba favorecendo e corroborando para que o indivíduo supere uma eventual situação de discriminação gerada por um determinado estereótipo (Cf. p. 80-82, tradução nossa).

De fato, sob essa ótica, os estereótipos são vistos e concebidos como reflexos “fiéis” de uma cultura e de um meio social e, como tal, surgem e se mantêm presentes pois, de alguma forma, correspondem às necessidades de manutenção e de preservação de um objeto social em determinado contexto. Com isso, tendo presente a necessidade dos estereótipos de manter, preservar e ajustar o objeto social, aliada ao seu valor funcional e adaptativo, é possível que, na análise da representação imagética da figura do capelão militar, identifiquemos e relatemos a presença de algum deles.

Já conforme o entendimento de Herrero Cecília (2006) - de forma mais abrangente - é notório que a Teoria do Estereótipo, descrita como um esquema pré-construído de caráter conceitual, linguístico, sociológico ou ideológico,

está presente em diversos campos, entre estes, no campo da semântica, da análise do discurso e das Ciências Sociais”. Os estereótipos fazem parte do repertório que engloba fórmulas, imagens, tópicos e representações de uma mesma comunidade

social ou cultural e são apresentados como esquemas fixos e pré-construídos e que são assimilados dentro de um contexto social (p.1, tradução nossa).

Contudo, os estereótipos fazem parte dos estudos da Psicologia Social, que analisa a representação ou a imagem do outro ou de si mesmo e que é construída pelos membros de uma coletividade. Nesta perspectiva, um estereótipo é uma imagem fixa sobre algo ou sobre alguém que predomina dentro de um ambiente social, todavia, esta imagem pode trazer consigo certos prejuízos, e além do mais, são socialmente compartilhados.

Assim, por vezes atrelados a conceitos positivos, os estereótipos costumam também estar associados a conceitos negativos, que são criados a partir do momento que é emitido um julgamento acerca de algum tema, de uma determinada pessoa, de um grupo ou até mesmo relacionado à determinada ação. Salienta-se que os estereótipos, conforme Walter e Baptista (2007) não estão apenas associados a conceitos negativos, como descritos nas origens dos estudos sobre eles, mas devem estar sempre associados a forma como eles são compreendidos e expressos pelo sendo comum (Cf. p. 27-29). Na prática, é sabido que os conteúdos negativos presentes em um estereótipo são muito mais difíceis de serem transformados ou mudados do que os seus conteúdos positivos.

Não obstante, a criação de estereótipos na sociedade, descrita por Brown e Turner (apud WALTER; BAPTISTA, 2007), está ligada ao processo de categorização e que este “[...] inicialmente está baseado na percepção das diferenças entre os grupos, apesar dessa percepção não ser capaz de refletir as diferenças reais [...]” (p. 69). A categorização social pode ser entendida, nas palavras de Tajfel (1981), como “um sistema de orientação que ajuda a criar e a definir o lugar do indivíduo na sociedade” (p. 291), ou seja, é uma representação cognitiva da estrutura social definida a partir de grupos ou categorias que, conforme Pereira (2011), “aplicam rótulos verbais aos objetos presentes no mundo físico, mental ou social” (p.129).

Inclusive, na categorização dos elementos sociais, Deschamps e Turner (apud CRUZ SOUZA, 2006) mostram “a importância de ter os efeitos de similaridade e de contraste como fatores determinantes” (p.45, tradução nossa). Logo, a partir do momento que um sujeito é enquadrado numa certa categoria

social, são atribuídas a ele determinadas características que tem a capacidade de moldar o seu modo de pensar, de sentir e de comportar. Tudo isso, em concordância com Cruz Souza (2006), se dá no processo de formação de um sujeito que faz parte de uma certa categoria social (Cf. p. 46, tradução nossa), que de forma simplificada pode ser interpretada como um estereótipo.

No caso do imaginário e da identidade do capelão militar, o processo de formação acontece em dois momentos distintos: período formativo transcorrido no seminário e o transcurso na academia militar. É importante sublinhar que tanto a formação religiosa (de maneira mais expressiva na formação do capelão católico), quanto a formação militar dos capelães militares têm como base os princípios da hierarquia e da disciplina.

Partindo do princípio de que tanto no âmbito religioso quanto no militar, o “espírito de corpo”, “de comunidade”, “de grupo”, é uma das marcas marcantes do militarismo e da religião. Logo, durante o tempo de formação, os enfoques doutrinários, que são trabalhados nos capelães, são pautados basicamente na conscientização de que eles são parte de um grupo e, por isso, as suas características individuais ficam, por assim entender, em segundo plano. O intuito principal do seminário e da academia militar é incutir, nos seus “alunos”, “discípulos”, um certo estereótipo que promove o sentimento de pertença a um grupo e, desse modo, desconsidera sutilmente as particularidades de seus indivíduos/alunos. Indubitavelmente, esses processos formativos edificam, e até descontroem, determinados estereótipos que ajudam a compreender e a identificar as categorias que circulam e estão presentes no contexto social de então.

Herrero Cecilia (2006) acresce que, “os estereótipos estão também veiculados ao conceito de prejuízo que pode ser definido como um juízo não comprovado, que favorece ou desfavorece uma pessoa ou um grupo” (p.46, tradução nossa). Dessa maneira, se porventura um grupo avaliar outro de forma negativa, isso não implicaria necessariamente um comportamento hostil ou um mecanismo discriminatório.

É importante lembrar, conforme os pensamentos dos autores já referidos, que toda e qualquer elaboração de juízo ou do verídico, dependerá sempre do marco

contextual, que é um fator significativo para compreender que cada sujeito está inserido e participa de um conjunto de sistemas simbólicos, que vai determinar basicamente a sua visão de mundo, a sua maneira de ver as coisas e os objetos da realidade. Além do que, o modo de cada pessoa se relacionar com o mundo e com os demais, jamais será de maneira neutra e desprovida de estereótipos, e sim, terá como referência o seu meio social e cultural, a sua história de vida, o seu contexto, os seus sentimentos e afetos, os sistemas de fidelidades, e por fim, as comparações que são realizadas entre os diversos grupos.

Se considerarmos os estereótipos como uma forma particular de esquemas mentais e sociais, podemos dizer que esses constroem a memória e a imagem que temos sobre os indivíduos ou grupos de indivíduos. Os estereótipos são tidos, portanto, como um produto social, os quais são frutos das construções, das relações sociais estabelecidas entre os indivíduos e os diferentes grupos. Deste modo, eles funcionam como representação social e enquanto tal “[...] a representação social é mais do que o estereótipo, mas este constitui, segundo Tajfel (1980), uma parte importante da representação social” (p. 22), pois ele é um produto, fruto das relações sociais, que o grupo mantém ativo.

Nesse contexto de representação social e de estereótipos, a identidade social do indivíduo é construída como um conjunto de fatores que emanam do seu conhecimento e de sua percepção de pertença a determinados grupos sociais. A significação emocional e valorativa do indivíduo, que resulta desse sentimento de pertença, torna-o mais consciente de seu papel e de sua missão dentro de um contexto de relações, em que o intuito e o objetivo maior é interpretar e dar sentido as coisas que estão presentes na realidade.

Com isso, no procedimento de construção, podemos observar a valorização ou desvalorização de realidades culturais que se assemelham ou se distanciam dos ideais construídos ou introjetados pelos membros dos diferentes grupos sociais, em geral, marcados pelos ideais das culturas dominantes. Para o estudioso Tajfel (1982), o processo de comparação grupal é um fenômeno frequente. A comparação e a criação de diferença entre os grupos sociais preconizam os estudos sobre a identidade social. Nesse sentido, os indivíduos procuram realizar um tipo de identidade social que contribui para obter uma imagem positiva de si mesmo. Já em

conformidade com Worchel (apud MACHADO, 2003), “o resultado desse processo mostra que o indivíduo sacrifica a sua vida pessoal, a sua liberdade e os seus recursos pessoais em prol de grupos que se tornam centrais e referências à construção de sua identidade” (Cf. p.1).

Igualmente os indivíduos necessitam de uma identidade pessoal e de uma identidade social positiva, ou seja, eles têm a necessidade de pertencer a grupos sociais que cultivem os valores sólidos, e que sejam impreterivelmente reconhecidos socialmente. Transportando essa necessidade de pertença para a realidade na qual se encontra o capelão militar, é possível atestar que ele tem a consciência de sua identidade positiva, visto que ele traz consigo o sentimento de pertença e de estar ligado e inserido a duas instituições sociais: Forças Armadas e Igrejas, que no Brasil, segundo a Pesquisa DATAFOLHA sobre a avaliação das Instituições, abril de 2019⁸⁹, encontram-se entre as primeiras instituições de maior credibilidade.

Contudo, não podemos apenas vislumbrar a credibilidade das instituições, mas é preciso, conforme diz Overejero (1988), “ter uma autodefinição positiva, que é uma das mais básicas necessidades humanas” (p.52, tradução nossa). Se por um lado, percebe-se uma aproximação, por outro existe a construção de uma dicotomia entre a identidade social e a pessoal. Na identidade social é comum se construir uma certa áurea envolvendo a figura social, como, por exemplo, na figura do capelão militar. Salienta-se que tal áurea, quiçá, nem sempre condiz com a realidade vivida pelo indivíduo.

Tajfel (1984) denota legítima as estratégias de construção de uma identidade social satisfatória a partir do indivíduo, isto quer dizer que, a ação positiva ou negativa de um indivíduo poderá influenciar de modo positivo ou negativo a identidade social do grupo (Cf. p. 54). No que tange a figura do capelão militar, devemos levar em consideração o seu dever moral e organizacional de zelar tanto pela imagem dessas duas instituições, que ele representa, quanto por sua imagem

⁸⁹Os dados e as informações da Pesquisa DATAFOLHA podem ser verificados no Site desse Instituto de Pesquisa. Disponível em: <http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2019/07/1988221-forcas-armadas-tem-maior-grau-de-confianca-entre-instituicoes.shtml>. Acesso em: 06 de out. 2020.

pessoal, que de algum modo é a expressão aplicada do conjunto de valores contidos nas referidas instituições.

Outrossim, é importante ressaltar que a identidade social se torna insatisfatória quando o endogrupo⁹⁰ é julgado inferior ao seu grupo de referência, e quando por virtude da comparação se menospreza as figuras atuais. Tal menosprezo desestimula, sem dúvida, o cumprimento da missão e do serviço religioso. É possível fazer uma comparação entre a figura do capelão militar e as figuras do padre e do pastor, que atuam em paróquias e igrejas protestantes civis. Quase sempre, as comparações ficam restritas e limitadas às questões financeiras, visto que, em referência aos padres e pastores, que atuam nas igrejas civis, existe o estereótipo de que o capelão militar tem uma condição financeira melhor devido ao fato de ser oficial das Forças Armadas e funcionário federal, e por isso deve se doar muito mais. Por outro lado, o pensamento é de que o padre e o pastor civis se doam demasiadamente e o recurso financeiro ao se dispor é bem escasso.

Vale salientar, todavia, que em ambos os casos, a questão central não é financeira, e sim, pastoral e vocacional, pois está relacionada à questão de escolha ministerial, de oportunidade, de interpretação e de discernimento da missão desenvolvida. Contudo, não iremos detalhar nem aprofundar esse tema, tendo em vista que não é objeto do nosso estudo.

A verdade é que, em ambos os casos, a missão religiosa não deve estar atrelada aos recursos financeiros, mas ao serviço que se presta seja na paróquia ou igreja quanto na capelania militar. Desta forma, tanto o capelão militar quanto o padre ou o pastor, embora possuam as mesmas funções religiosas, eles são investidos e mantidos por instituições diferentes. Quando isso não é claro ou levado em consideração, surgem os estereótipos. A questão de fundo, portanto, não está no valor que se recebe, mas na intensidade do serviço e da missão as quais estão bastante atrelados à disponibilidade e ao espaço que se constrói, para que seja possível realizar tal serviço. Cito, por exemplo, os horários que disponibilizados pelas Organizações militares para que sejam ministradas as celebrações religiosas. Na maioria das vezes, os horários disponíveis para as celebrações religiosas estão

⁹⁰Refere-se as pessoas que fazem parte de um mesmo grupo social.

inseridos no período reservado para o almoço, e por isso, se justifica a participação pouco expressiva dos capelanianos.

Existe uma cultura ou uma ideia - ou por que não denominar estereótipo - de que o serviço religioso não pode ser realizado, usualmente, durante o horário de expediente, somente no intervalo do almoço, que não deixa de ser de algum modo ligado ao expediente. Fato é que tal prática ou estereótipo se posiciona contra a própria Lei do Acordo da República Federativa do Brasil e Santa Sé de 23 de outubro de 1989, promulgado pelo Decreto nº 7.107, de 11 de fevereiro de 2010, que assegura tal serviço religioso aos militares, servidores civis e seus dependentes. O serviço da assistência religiosa, nesse entendimento, não afronta as Leis nem as Normas, pelo contrário, leva ao seu pleno cumprimento. Quiçá, a referida pesquisa ilumine e abra a discussão para se repensar tal situação na qual se encontram as referidas atividades religiosas e, por conseguinte, trabalhar pela transformação desse estereótipo funcional.

Fato é que realizar – usualmente - atividades religiosas em horário que não contemple o intervalo para o almoço, é visto por muitos de forma negativa, em que na verdade deveria ser algo visto de forma positiva. Embora não exista nenhuma ordem que determine a participação obrigatória dos militares e servidores civis, o Estado brasileiro dispõe, nas organizações militares, por exemplo, uma capela ou um espaço, que serve de oportunidade para que o militar e o servidor civil tenham o seu momento propício para exercitar e praticar a sua vida espiritual e moral. Isso de certa forma contribui para que os indivíduos possam desempenhar o seu trabalho com maior produtividade e entusiasmo, visto que a missão do capelão militar é pautada sempre na promoção da vida, do bem-estar moral, religioso e espiritual de seus militares, no exercício das práticas de resiliência em situações periclitantes de guerras, assim como em situações que envolvem as problemáticas no campo familiar e pessoal.

Enfim, a ideia que fica é que os estereótipos são vistos como imagens preconcebidas sobre coisas, pessoas ou situações, enquanto uma ideia que se torna previsível a partir determinado contexto. Todavia, é importante destacar que a repetição continuada de um estereótipo pode ser encarada como um clichê. E o que vem a ser um clichê?

Etimologicamente, a palavra clichê tem sua raiz na língua francesa e é uma derivação do verbo *clicher*, que significa estereótipo. O termo clichê, na língua portuguesa, faz parte do vocabulário fotográfico e tipográfico. Na verdade, teria surgido para dar nome às placas obtidas através da estereotípia – arte de produzir clichês. Já no século XIX, no então recente campo da fotografia, o clichê passou a dar nome aos negativos, a partir dos quais se podia revelar um número indefinido de exemplares e para designar uma “frase feita” ou uma ideia repetida e banal. Na tipografia, o termo clichê diz respeito a uma matriz gravada em relevo numa placa metálica destinada à impressão de imagens e textos.

O crítico literário e estudioso britânico Ricks (apud RODRIGUES; SANTOS, 2018) considera o caráter estimulante dos clichês e pondera que os escritores não podem renunciar a eles nem os ignorar, pois

os clichês estão em todos os lugares na linguagem hodierna e não é tão simples conseguir se separar deles, sendo assim, ao invés de serem evitados, eles devem ser empregados de forma criativa. Os clichês convidam-nos a não pensar - mas podemos sempre declinar o convite, e o que mais pode convidar um indivíduo pensante a pensar do que este convite? (Cf. p.62).

Já o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), grande pensador que reflete e interage com os mais diversos temas dos filósofos modernos, como Baruch Espinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz, David Hume, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Michel Foucault, por sua vez, ao abordar o termo clichê, como esquemas que são utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável. Deleuze (apud RODRIGUES; SANTOS, 2018), o descreve como esquemas particulares de natureza afetiva que age como uma espécie de seletor,

visto que não capta a coisa ou a imagem na sua completude, mas apenas naquilo que está interessado em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças psicológicas, nossas exigências psicológicas. Logo, habitualmente, percebemos apenas clichês (p. 62).

Com efeito, Deleuze (2007) chama a devida atenção e faz um alerta para o caráter reducionista e facilitador dos clichês:

Nós não percebemos a coisa ou imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas

crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês (p.31).

As abordagens de Ricks e Deleuze são bem elucidativas e mostram que, embora o clichê seja aplicado como uma visão ou uma ideia limitada de uma coisa ou de uma imagem, faz-se necessário conviver com tal realidade por meio de uma postura crítica e atenta. Para a pesquisadora Gonçalves (2004) os clichês são palavras ou frases que se repetem com frequência em nosso dia a dia, rejeitar ou ignorá-los significa se distanciar - de forma direta ou indireta - da linguagem corrente que está interligada à uma comunidade específica, à um grupo social, cujos membros compartilham coisas, ideias, pensamentos e vocabulários (Cf. p. 23).

Na concepção de Gonçalves (2004), existe uma tendência de considerar os clichês “como exemplos de banalidade e obstáculos à originalidade, e assim, não se hesita em usá-los quando asseguram a legibilidade de enunciados e comportamentos o que caracterizaria a sua popularidade” (p. 4). Os clichês são tidos, portanto, como frases feitas que se repetem no cotidiano dos grupos sociais, assim como, da sociedade como um todo.

Contudo, Freitas et al. (2014) relembram que a conceituação de clichês não é unívoca já que eles também apresentam uma certa ambiguidade. De acordo com esses autores,

consultando a obra do linguista francês Michael Rifaterre (1924-2006), que destaca a eficácia expressiva dos clichês, bem como o sociólogo holandês Anton C. Zijderveld (1937-), para quem os clichês impedem o colapso da vida social: A vida social cotidiana é uma realidade impregnada por convenções e este fato prosaico constitui a própria base da ordem social. [...] sem clichês, a sociedade degeneraria num estranho caos (Cf. p. 12).

Como forma de ilustrar e tornar mais compreensivo o entendimento acerca do termo clichê enquanto uma ideia criativa, Rodrigues e Santos (2018) citam como exemplo uma pesquisa histórica realizada, no ano de 2000, por Julia Cresswell, autora do *The Penguin Dictionary of Clichés*, que ao fazer o levantamento dos clichês antigos e modernos, contidos na língua inglesa, conclui que, “os clichês são expressões que pensam por nós e são fundamentais na interação social” (p. 62).

Monteiro-Platin (2014), o fato dos conceitos de estereótipo e clichê se tocarem e se confundirem, demonstram com isso certas diferenças:

o estereótipo como o resultado do processo de estereotipia, que consiste na repetição de um modelo, sem que haja uma verdadeira reflexão, ou comprovação dos elementos que subjazem à ideia preexistente ao modelo. Enquanto o clichê, por sua vez, é resultado da repetição de uma forma linguística, que se impõe como valor de verdade (p.77).

Salienta-se, portanto, que a proximidade entre os estereótipos e os clichês acontece quando se destaca a capacidade que eles têm de atuarem como elo social. Já as suas diferenças, como nos apontou Azevedo e Silva (2017), sobreleva o estereótipo como expressão ou ideia preconcebida e o clichê como uma expressão muito repetida, em geral, com mais de duas palavras, sem ideia preconcebida (Cf. p.47). Percebe-se, de certo modo, uma diferença tênue, isto é, os estereótipos possuem um caráter mais global, os clichês, por sua vez, estão mais ligados a um estilo banalizado.

Santos (2012), de forma mais objetiva salienta que a diferenciação entre estereótipos e clichês consiste no fato de que o último está mais ancorado no discurso, enquanto o primeiro se estabelece pela repetição literal de frases, ou seja,

O estereótipo, no discurso, deve ser reconstruído pelo leitor, por meio dos modelos culturais existentes [...]. O clichê, por sua vez, estar mais ligado a um estilo banalizado, a figuras que se repetem ou a frases feitas, repetidas nos discursos, a pensamentos marcados pela banalidade e falta de originalidade. Trata-se, também de uma figura de estilo, que pode ser uma metáfora [...], e nesse sentido pode ser confundido com expressos fixas, locuções ou provérbios (p. 27-28).

Conclui-se, todavia, que os estereótipos e os clichês, ao se revestirem de certas características tanto no sentido negativo quanto no sentido positivos acabam se tornando representações sociais, as quais refletem o imaginário de determinados grupos sociais que, por conseguinte, elaboram as suas representações simbólicas e criam a realidade do “real” como eles entendem e percebem, e cujos significados e ecos retornam e passam a compelir as representações sociais.

5.4. Imaginário

Quando pensamos em imaginário, o primeiro pensamento que vem à nossa mente certamente é a ideia que está enraizada na filosofia grega antiga do filósofo

Platão (427-347 a.C.), particularmente na metáfora do “Mito da Caverna”⁹¹, onde ele usa essa metáfora para ilustrar o seu pensamento sobre o método do conhecimento evolutivo dos seres humanos e os dilemas existentes entre o mundo real e o mundo imaginário, desencadeados no referido Mito, pelas sombras. Para ele, o mundo que percebemos com nossos sentidos é de fato um mundo aparente, confuso, ilusório. Nesse sentido, para ele o imaginário seria uma realidade inexistente, fictícia, irreal.

Diante desse relato, é oportuno lembramos que, consagrado ao senso comum e aos fatos da história, o termo “imaginário” em seus primórdios, em especial, na corrente antropológica da filosofia ocidental, possuía um entendimento mais voltado para o seu aspecto negativo, significando o que não existe, o que é falso, oposto ao real e até mesmo o que está atrelado à ilusão e ao irracional, ou seja, ao mundo da imaginação.

Entretanto, conforme D’Amato (2009), o imaginário passou por um processo de redenção, nos últimos cem anos da história do Ocidente, graças as teorias de diferentes estudiosos como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis e Henri Corbin, dentre outros, que desenvolveram seus pensamentos no campo da psicanálise, antropologia, estudos da religião, etc, e transformaram - gradativamente - a fonte de erro e de engano em poder determinante na vida individual e cultural do ser humano. As suas primeiras produções como o mito, o sonho e a fantasia foram redimidos, e hoje, inclusive são tidos como formas de conhecimento e de narração (Cf. p.1, tradução nossa).

Com isso, ao se referir ao termo imaginário como substantivo, a socióloga italiana D’Amato (2009) o descreve como:

um conjunto de elementos: memórias, sonhos, fantasmas, crenças, mitos, romances, ficção que são determinantes da imaginação de um indivíduo, mas também, de toda uma comunidade que se expressa através dos seus artefatos e crenças. Seus principais conteúdos são abstratos, no entanto, os símbolos, as imagens e as ideias têm um impacto concreto e quase que afetivo. O imaginário, passa então, a ser definido como um conjunto de representações mentais que são baseadas em imagens visuais (por exemplo: desenhos animados, seriados, filmes,

⁹¹O Mito da Caverna é uma alegoria que se encontra na obra “A República”, de Platão.

etc) e sistemas linguísticos (por exemplo: metáforas, símbolos, histórias, etc) (p.1, tradução nossa).

Nesse sentido, o imaginário é algo que traz consigo elementos de significação do real, do concreto e, até mesmo, de algo fictício. Além do mais, por fazer parte das nossas experiências cotidianas, ele nos auxilia na construção, na representação de imagens e de pensamentos que interagem de algum modo com o contexto social, visto que - de forma sutil - está presente em nossa vida, embora nem sempre nos conscientizarmos da sua força criativa na produção de nossas atitudes e ações, assim como, em nossa visão de mundo.

Sob o olhar de François Laplantine e Liana Trindade (1997), o imaginário rompe os limites do real e a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo. Assim, o imaginário é concebido como a própria dinâmica das imagens, que podem ser delineadas como construções fundamentadas nas informações que são adquiridas a partir das experiências visuais anteriores. Isto é,

nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva. Imagens não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim, a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo (p.10).

Embora em seus discursos a imagem do objeto, concebido pelo imaginário, não seja visto como um objeto concreto, mas como sua faceta ou representação, Laplatine e Trindade (1997) “não veem no imaginário a negação total do real, já que ele se apoia no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando a partir daí novas relações no aparente real” (p. 41). É possível então dizer que, para os autores, o imaginário possui uma certa ligação com o real e não com a realidade, visto que, a realidade incide nas coisas, na natureza e em si mesmo. Já o real está mais voltado para a interpretação e a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza.

No pensamento do filósofo e poeta francês Bachelard (1974), o imaginário transita no mundo da imaginação poética e nos faz criar e produzir aquilo que vemos ou que imaginamos ser capazes de ver (Cf. p.14). Assim, o imaginário passa ser representado no sujeito a partir da sua percepção em relação ao objeto. No campo

do cinema, a imagem do objeto que o espectador cria ou produz é fruto do que ele vê diante da sua exposição ao filme. É oportuno ressaltar que, o cinema ainda é visto como uma fonte documental, em que a coletividade de certo modo é representada, e, essa forma de percepção pode ser vivida de algum modo em outras formas de expressão artísticas como a pintura, a fotografia, a música.

Entretanto, Bachelard (1974) descreve esse imaginário - que é social - através do espaço onde desenvolvemos os nossos laços sociais, emocionais, afetivos, e por conseguinte, ele “deve contar com o auxílio da imaginação, da memória e da percepção, as quais ‘mudam sua função’” (p. 393), ou seja, na concepção de Anaz et al. (2014), “Bachelard testemunha a onipresença da imagem na vida mental” do sujeito que a percebe e a constrói (p. 3).

A compreensão da vida mental do sujeito como o lugar onde se cria o imaginário, conforme Bachelard, está atrelado ao pensamento antropólogo e filósofo francês de Durand (2004), que descreve esse lugar metafórico como um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir” (p. 3). O seu objetivo maior é compreender como essas imagens são recebidas, produzidas e transmitidas pelo sujeito. Desta forma, Durand (2004), ao se confrontar com diversos autores, como Gaston Bachelard e Carl Gustav Jung, primeiramente busca entender o conceito de imaginário, e num segundo momento, como ocorre o seu processo de construção e qual o tipo de pedagogia que mais se adequa ao modo de concebê-lo. Anaz et al. (2014) enfatiza que a metodologia adotada por “Durand sistematizará uma verdadeira ciência do imaginário” (p. 6), que o consagrará como o criador da Teoria Geral do Imaginário.

Entre as suas diversas reflexões sobre o imaginário, trazemos para o nosso estudo, o modo como esse autor trabalha o imaginário da consciência diante da morte e do devir, temas esses que são constantes e presentes nos filmes de guerra. De acordo com Anaz et al. (2014),

Durand desenvolve a ideia de que, frente à angustiante consciência da morte e do devir, o homem adota atitudes imaginativas que buscam negar e superar esse destino inevitável ou transformar e inverter seus significados para algo reconfortante. Essas atitudes imaginativas resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano. Esse conjunto de elementos simbólicos formaria o “imaginário”, cuja principal função

seria levar o homem a um equilíbrio biopsicosocial diante da percepção da temporalidade e, conseqüentemente, da finitude (p. 6, aspas do autor).

Na ótica durandiana a função do imaginário diante do fato da morte e do dever é uma forma equilibrada de superar e lidar com tais realidades, que nos surpreendem e nos causam um certo medo, por se tratar de algo misterioso e desconhecido. Para ele, é no momento de angústia do sujeito diante da morte e do seu futuro que a pedagogia do imaginário deve atuar por meio da função de eufemização⁹² da imaginação, como uma forma em que sujeito encontra para lidar, justificar, suavizar e melhorar a situação em que ele se encontra.

O conceito de angústia desenvolvido por Durand se aproxima bastante do pensamento do filósofo, teólogo e crítico social dinamarquês Soren Aabye Kieerkegaard (1813-1855). Segundo ele, o conceito de angústia é compreendido como uma simples ansiedade diante de algo estranho ou desconhecido, mas como pura possibilidade, isto é, a angústia é o sentimento que antecede essa total liberdade da possibilidade, cabendo ao homem administrá-la. Caso o homem não saiba administrá-la, ele pode perecer e cair em desespero. Diante disso, entra em cena o papel da fé que é fundamental para que o homem não pereça. Kieerkegaard (2015) grifa que, visto que a pessoa que tem fé reconhece que para Deus nada é impossível, ela torna-se uma pessoa forte, pois coloca a sua confiança no divino para ser forte e não se deprimir diante da total falta de certeza, que existe em sua própria existência (Cf. p.48-67).

A pedagogia do imaginário de Durand (2004), enfim, atua basicamente no sujeito e nos grupos sociais como um modo resiliente de justificar o sentido último da existência da vida humana e por isso, a sua função do imaginário se ancora na função de eufemismo. Com isso, o eufemismo deve estar presente não somente na capacidade do homem de encarar e melhorar o mundo, mas também no momento que ele deverá enfrentar e se erguer contra o acaso e o destino mortal.

⁹²Para Durand a eufemização da imaginação é uma espécie de disfarce que a consciência constrói diante da angustiante realidade da morte.

Sanchez Teixeira e Araújo (2009), salienta que, para Durand,

o imaginário, ao constituir a essência do espírito, representa o esforço do ser para levantar uma esperança viva face e contra o mundo objetivo da morte. O que está pois aqui em causa é a transformação da morte e das coisas num contexto da verdade e da vida (p. 11).

Em prol da busca de um imaginário que traga sentido que seja capaz de amenizar e confortar o coração do homem frente à morte, ao devir, ao medo e as incertezas da vida, Durand aponta justamente para a função do equilíbrio biopsicossocial do imaginário que seria o responsável pela eufemização da vida e da morte. Assim, relembra Anaz el al. (2014) que, para Durand, diante à angustiante consciência da morte e do devir, o homem adota atitudes imaginativas e dá significados (Cf. p. 6).

Outro importante estudioso francês que se debruçou sobre a conceitualização do termo imaginário, é sociólogo Michel Maffesoli. A contribuição desse pensador para o entendimento do imaginário vem justamente através do seu olhar mais positivo, no que tange à sua compreensão do imaginário como uma realidade e não apenas parte do onírico⁹³. Maffesoli (2001) recuperou a tradição dos seus contemporâneos Gaston Bachelard e de Gilbert Durand quanto à importância do imaginário na construção da realidade, e a partir deles, ampliou os seus pensamentos, admitindo a existência de dois tipos de imaginário: o individual e o social. Para ele, o imaginário individual é marcado de forma categórica pela identificação em si e no outro, e o imaginário social, por sua vez pela aceitação, disseminação e imitação do modelo do outro.

Em uma entrevista concedida a Revista Famecos da PUC-RS, Maffesoli (2001), afirma que em diversos países era comum o uso do termo imaginário como uma certa ambiguidade, opondo-o ao real, ao que é verdadeiro. Para esses, o imaginário é sinônimo de ficção, algo sem consistência na realidade ou algo que não condiz com a realidade econômica, política ou social, que seria, entendida como

⁹³Que faz referência aos sonhos que são pensamentos, ideias que aparecem em forma de imagens durante o período do sono. Para o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) os símbolos oníricos são a linguagem por meio qual nos expressamos em sonhos.

palpável, tangível. Para Maffesoli (2001), essa concepção de imaginário, no entanto, não se enquadra com a ideia atual, mas de séculos atrás (Cf. p. 74-75).

O seu olhar positivo acerca do imaginário é uma prova de reconhecimento e de constatação, que de fato existe uma interação entre o real e o imaginário. Nessa interação, de acordo com Maffesoli (2001), o imaginário se caracteriza como uma força, um acelerador, uma fonte comum de lembranças e de modos de viver a vida, e, ao mesmo tempo, como um patrimônio de grupo, o qual ele chama de “tribalismo”⁹⁴ ou tribal”, e um patrimônio compartilhado, o qual ele intitula de “cimento social”⁹⁵ (Cf. p. 76).

O imaginário traduz o estado de espírito de um grupo, de um país, de uma comunidade etc. O imaginário cria e estabelece vínculo entre as pessoas e as realidades sociais. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, ele não pode ser individual, visto que a sua sina é fazer parte de algo, é comunhão, é partilha, é estabelecer elo. Sendo assim, delineia Guerra (2001):

a imagem teria como função básica, em nossos dias, a produção de comunhão, de coesão social. Graças ao seu forte poder de produzir intensos sentimentos coletivos, o cimento do bloco social seria fornecido pela partilha das imagens – que produziriam um *relegare* societal – possibilitada pelos diversos meios de comunicação em ação nas sociedades (p. 69).

Embora reconheça a existência do imaginário individual que se constrói por meio da identificação (se ver no outro), da apropriação (ter o outro em si) e da distorção (aprimorar o outro para si), Maffesoli (2001) admite que na maior parte do tempo o imaginário atua de modo coletivo compartilhando uma filosofia de vida, uma linguagem, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, tanto na encruzilhada do racional e quanto do não-racional.

Silva (2003) acredita que,

imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte). [...] O imaginário explica o “eu”

⁹⁴Maffesoli (2001) descreve-o como um patrimônio de um grupo, que transfigura um conjunto de sensações e estilos de vida. Retira o indivíduo da solidão (p.35)

⁹⁵Maffesoli (2001) usa esse termo no sentido de unir, criar vínculo.

(parte) no “outro” (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura (p. 14, aspas do autor).

O pensamento aprimorado e maduro de Maffesoli (2001) nos leva a compreender, portanto, que não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, de uma aura que continua a produzir novas imagens a partir das suas diversas interações, tendo por referência, de certo, o “mundo imaginário”, como descrito anteriormente por Durand e a concepção de “aura” proposta por Benjamin (1994), como uma atmosfera, algo que ultrapassa o indivíduo e que impregna o coletivo (Cf. p.74-76).

Maffesoli (2001), além aprofundar o sentido e a função do imaginário, faz uma leitura crítica de Jacques Lacan, que, diferentemente da sua percepção da essência do imaginário como algo maleável e flexível, o descreve sob a ótica da racionalização aprendido por Jung, tornando-o rígido. Por sua vez, Bachelard (1974) e Durand (2004) limitam-se a conceber o imaginário a partir das experiências vividas, em que na verdade ele brota e mergulha numa fonte que é imprecisa e numa atmosfera vibrante, ambas alimentadas pelas interações individuais e coletivas.

Quanto ao pensamento desenvolvido pelo filósofo francês Castoriadis (Cf. Apud MAIA, 2008) que investigou os pressupostos do papel do imaginário, em especial, na instituição sociedade (p.167), Maffesoli (2001) se posiciona de forma crítica afirmando que, institucionalizar o imaginário é, por assim dizer, uma forma de delimitar a sua função ou o seu papel visto que “o termo instituição tem um valor de estabilidade” (no sentido de fixo e consolidado). Já o imaginário tem a capacidade de perceber, pois “é uma sensibilidade, não uma instituição” (Cf. p. 80).

O autor dos imaginários individuais e coletivos, Maffesoli (2001) conclui que o imaginário por ser um objeto maleável, não rígido ou fechado em si, opera em qualquer situação e é movido pela vontade de fazer parte de algo, o que justifica a sua força de interação. Ainda por cima, a vantagem da sua maleabilidade e da sua interação enriquece e possibilita que o seu acervo de imagens, pensamentos e ideias seja alimentado - continuamente - pelas tecnologias da comunicação e das artes, em

especial, pelo cinema, que constrói e reconstrói as narrativas da realidade e das ficções.

O sociólogo brasileiro Silva (2018), durante sua pesquisa de doutorado, na França, desfrutou da orientação e da grande bagagem cultural e acadêmica de Michel Maffesoli. Ao analisar o impacto e a força do imaginário no nosso cotidiano, Silva (2018) chama bastante à atenção para a importância das tecnologias que alimentam e amplificam a dimensão simbólica do imaginário (Cf. p. 5).

Para expressar tal realidade, Silva (2018) utiliza a expressão “Tecnologias do Imaginário”, título que, também, atribuiu a um de seus livros lançados, no ano de 2003, pela Editora Sulina. Ademais ao relacionar o imaginário com a subjetividade, a ideologia, a cultura e a representação, Silva (2018) o descreve “como uma narrativa, como uma comunicação, como algo que fica na experiência de um grupo e que conta alguma coisa sobre esse grupo” (p. 5). Assim sendo, o imaginário não é indiferente a uma realidade ou a uma história, visto que está atrelado a elas.

Então, para melhor fixar o referido termo, o professor Silva (2004) utiliza e aprimora as metáforas “reservatório” e “motor”, atribuídas ao imaginário, com o objetivo de ilustrar e vislumbrar o seu dinamismo e a sua funcionalidade.

o reservatório é uma espécie de lago, uma ‘bacia semântica’ - *ideia trabalhada por Gilbert Durant*-, para onde derivam todas as imagens, afetos, experiências e sensações, tudo aquilo que dá significado para nossa existência individual ou grupal, e que fica lá, naquela espécie de reservatório, está tudo lá, naquele grande ‘lago existencial’, onde se acumulam todas as nossas sensações mais importantes e mais significativas. [...] é um motor porque, de repente, naquele lago as águas começam a circular, começam a ser canalizadas para nos impulsionar para a ação, para fazer com que a gente aja de uma maneira e não de outra. Isto é tudo: o Imaginário é aquilo que determina, de uma forma ou de outra, as nossas ações cotidianas (p. 3, grifo do autor).

Sendo descrito como uma espécie de reservatório e de motor, conforme atribuiu Silva (2004), o imaginário é concebido como força efetiva que vai se acumulando em nós e se cristaliza - mesmo que nós não tenhamos consciência - e vai mexendo e transformando as nossas estruturas, balizando-as e, assim, ele se torna vetor de nossas ações, permanecendo arraigado em nós. O imaginário reflete,

portanto, comunicação e um modo de se apropriar da cultura, fazendo nela um recorde em prol da construção das nossas percepções.

Logo, o imaginário, por meio de suas ideias e de suas referências, estimula todo indivíduo ou grupo de pessoas a exercitar o seu potencial e a sua capacidade criativa. Além do mais, ele tem o poder de movimentar, constantemente, as construções mentais do pensamento no intuito de produzir imagens que possam expressar e traduzir externamente as suas imaginações interiores.

Na lógica do professor e sociólogo brasileiro Silva (2003), “todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma trama, um ponto de vista, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção” (p.2). Com isso o autor quer dizer que, o imaginário é o fruto de alguma coisa que faz sentido, é algo concreto e real. Todavia, Silva (2003) percebe que a forma que o imaginário encontra para representar esse real, é distorcendo-o, idealizando-o e formatando-o simbolicamente (p. 1-2).

Portanto, a nossa breve reflexão, exposta por diversos autores sobre o imaginário, nos apresenta uma ampla visão da sua relevância e do seu valor teórico na construção da nossa pesquisa. Diante disso, compreendê-lo é tomar posse de um código de leitura que nos auxilia no entendimento e nos habilita a fazermos uma releitura da realidade, neste caso, dos filmes. Todavia, ao mesmo tempo que decifrar o imaginário nos ajuda a identificar os estereótipos e os clichês, de forma particular, nos personagens fílmicos, é importante ressaltar que o imaginário, formado também a partir de estereótipos e clichês, serve de base para que os autores, cineastas e os atores imaginem, construam e representem os seus personagens capazes de interagir e sensibilizar o seu público.

6. Análise dos filmes: O Resgate do Soldado Ryan, Pearl Harbor, Paisà e A Grande Guerra

A metodologia proposta e aplicada na análise fílmica desta pesquisa tem como base a interpretação do conteúdo de planos e cenas dos referidos filmes. Logo, o caminho seguido percorre diversas categorias que servem de parâmetros e guias de leitura crítica do objeto de estudo. O escopo principal da análise é a leitura dos signos representados e presentes em cada trecho escolhido, que traz o personagem “capelão militar” ou algum elemento que faz referência a ele.

Analisar um filme ou um dos seus fragmentos é, antes de tudo, mergulhar no seu universo imagético, textual e sonoro, e a partir daí descobrir as suas nuances que estão presentes e que se entrelaçam, dando vida às incontáveis narrativas fílmicas. É interessante observar que no processo de construção da narrativa, inúmeros elementos se juntam e formam os enredos que encantam os seus espectadores.

No campo acadêmico, conforme Vanoye e Goliot-Lété (2016), o processo de interpretação requer um certo distanciamento crítico, para que o pesquisador possa aplicar o seu método de análise, utilizando-se - muitas das vezes - as técnicas de “despedaçar, descosturar, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (p.14).

Um dos métodos utilizado nesse estudo foi desenvolvido pelos autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2016), os quais empregaram de forma simples, mas didática, a técnica de desconstrução que equivale à descrição das cenas selecionadas e a técnica de reconstrução ou de compreensão dos elementos que compõem a cena por meio do exercício de interpretação.

Nesse método é importante manter a postura pedagógica, assim como uma relação correta com o objeto de análise. Dessa maneira, quando se mantém a coerência no trato com o objeto e com os seus signos periféricos, além de produzir um trabalho de qualidade, o pesquisador não corre risco de desviar nem do seu objetivo geral nem tampouco de seus objetivos específicos. Logo, a clareza e a

segurança na execução do método serão de grande valia para colher os frutos e resultados desta pesquisa.

O método de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2016) incute no pesquisador, num primeiro momento, um olhar que observa as cenas dos filmes de forma despretensiosa, ou como denomina Bardin (2011), uma leitura flutuante, isto é, um olhar que vasculha as cenas dos filmes e rapidamente enclausura os seus elementos em categorias, estereótipos, clichês ou imaginários preconcebidos. Vanoye e Goliot-Lété (2016), assim como a leitura flutuante de Bardin (2011), impelem o analista a se deixar ser impactado pelas cenas inúmeras vezes e, somente depois dessa imersão passiva, colocar em prática o seu olhar seletivo, analítico e crítico, por meio da desconstrução e da interpretação.

Com isso, Vanoye e Goliot-Lété (2016) propõem que,

o analista se instale às vezes, até regularmente, diante do filme ou do fragmento, sem tentar fazer um esforço intelectual particular, sugerimos a ele que solte as rédeas, que se permita nada buscar, que deixe o filme estabelecer sua lei. Assim, então, ele volta a encontrar uma espécie de disponibilidade e outorga-se a possibilidade de deixar-se surpreender agradavelmente e de conseguir acolher elementos novos que se situam fora de suas projeções e de duas preocupações particulares (p. 19).

No processo de análise, os gêneros cinematográficos são importantes tanto para a construção quanto para a compreensão das narrativas fílmicas. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2016) “cada gênero, com efeito, comporta algumas características específicas no plano dos conteúdos⁹⁶ e no das formas de expressão⁹⁷” (p.25). O gênero contribui para que o espectador não decaia na desordem estética, mas usufrua dos elementos essenciais, que os ajude a reconhecer o real significado de cada significante no discurso imagético, contido no processo de significação apontado pela corrente estruturalista de Cristian Metz (2006).

Bona (2013), referindo-se ao pensamento de Metz, demonstra que,

no cinema os signos são apresentados como linguagem verbal (por meio do discurso das personagens) e não verbal (por meio das imagens). O significante

⁹⁶ Refere-se ao tipo de personagens, de intrigas, de cenários, de situações.

⁹⁷ Refere-se à iluminação, aos tipos de planos privilegiados, às cores, à música e ao desempenho dos atores etc.

(signo) é uma imagem e o discurso inserido nela. O significado é o que representa essa imagem (p. 350).

Para ele, Metz, ao lidar com a matéria do filme, a define como algo amplamente extralinguístico, isto é, ele classifica o gesto, a entonação de voz e a expressão no rosto como fatores extralinguísticos que auxiliam o entendimento de uma determinada cena da narração. Importante lembrar, todavia, que o filme se organiza a partir de uma ideia que se torna um projeto que é inicialmente pensado, depois escrito e produzido. No entanto, é na sua produção que se constroem os significantes, para que na sua exibição possam ocorrer as derivações dos expressivos significados.

Já na visão de Vanoye e Goliot-Lété (2016), o olhar crítico de um espectador analista, diante de um filme, é bem diferente da postura adotada por um espectador comum, já que o objetivo do primeiro é previamente traçado e exige uma postura mais criteriosa e mais detalhada. Araújo Ferreira (2010) destaca, pois, a ideia desses dois autores que apontam os critérios necessários para se alcançar um melhor resultado na análise fílmica:

assistir às películas várias vezes, observando, refletindo e analisando o conjunto e o contexto, ou seja, o todo que é composto pelos sons, imagens, características (perfil) dos personagens, tom de voz, expressões, o drama explícito e aquele subjacente à trama (p. 2).

Por sua vez, Penafria (2009), pondera essa visão trazendo sua opinião de que no processo da análise fílmica o movimento de escolhas é um fator relevante, já que “o objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação” (p. 1). O autor reforça a ideia de que a análise deve ser encarada – sobretudo - como uma tarefa de decomposição e interpretação do filme.

Deste modo, pensar o cinema como instrumento de leitura crítica da realidade é pensá-lo como um instrumento pedagógico que, segundo Duarte (2002), nos leva a querer entender o seu papel junto aos espectadores (Cf. p. 81). Nesse escopo, acrescenta Novaes e Reis (2013):

o cinema tem um potencial desconstrutor por se constituir de imagens fragmentadas que simulam o imaginário moderno. Por isto, é um importante

instrumento pedagógico para formar leitores e espectadores que reorganizam o caos da modernidade a partir de outras mediações entre escola, arte e vida (p. 86).

O modo pedagógico de leitura crítica do filme nos remete a metodologia aplicada ao *Cineforum*, que foi desenvolvido pelo padre italiano Gaffuri, no pós-guerra, conforme descrito por Viganò (1994), no quarto capítulo desta pesquisa. Com isso, é importante perceber que a interdisciplinaridade dos métodos contribui para uma compreensão mais holística do filme. Pois, como nos afirma Novaes e Reis (2013), “ler o filme não é apenas o ato de entender o seu papel como o suporte mediador de mensagem, mas sim entendê-lo como corpo que simula uma visão autônoma, ou um terceiro olho” (p. 82) sobre os fenômenos dos mundos reais e imaginários.

Contudo, ao considerar o filme como um texto ou um conteúdo, a metodologia de análise foca a importância dos códigos que estão presentes em cada narrativa fílmica que, de acordo com o método de Christian Metz (2006), podem considerados a partir de três instâncias de análise: os perceptivos (capacidade do espectador reconhecer objetos simbólicos nas cenas); culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê nas cenas das narrativas recorrendo à sua cultura); e códigos específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê nas narrativas, a partir dos recursos cinematográficos, por exemplo, a montagem alternada como indicação que duas ações estão decorrendo ao mesmo tempo, mas em espaços diferentes).

Enfim, a análise de conteúdo dos filmes focará os principais aspectos das abordagens metodológicas dos referidos autores e formulará uma via “intermetodológica” para selecionar e interpretar as cenas do personagem “capelão militar”, assim como as cenas secundárias que fazem parte do campo religioso do objeto de estudo. Deste modo, a integração de metodologia, como estratégia de análise fílmica proposta, provocará respostas para os problemas e as hipóteses que foram definidos previamente neste estudo.

6.1. O personagem “capelão militar”

O foco principal da análise de conteúdo do personagem “capelão militar” pretende compreender e responder – categoricamente - os seguintes pontos: primeiro, quais os principais elementos que servem de inspiração e de referência para a construção deste personagem nos filmes “O Resgate do Soldado Ryan, Pearl Harbor, Paisà e A Grande Guerra”. Para isso, faz-se necessário comparar as principais características da função e da missão do capelão, que estão representadas nas narrativas fílmicas, e àquelas vivenciadas por ele no dia a dia da caserna e nos conflitos bélicos. Segundo, na comparação entre as realidades da caserna e da guerra é essencial identificar e ressaltar os aspectos mais expressivos e comuns, que corroboram para a construção desse personagem no cinema.

Por fim, o maior desafio da pesquisa, ao delinear a representação do capelão militar nos filmes analisados, é extrair - de forma direta - os principais temas presentes nas imagens, nos textos e nos sons, e de forma indireta os elementos que continuem o campo religioso, no qual o capelão militar está imerso. Tal desafio visa, acima de tudo, enumerar, a partir da análise de conteúdo, as virtudes, as qualidades, os defeitos, os vícios, os estereótipos e os clichês, como também, as expressões gestuais e verbais, que caracterizam e alimentam o imaginário do personagem “capelão militar”.

6.2. Filmes analisados

As obras selecionadas para a análise da representação do capelão militar nos filmes de guerra correspondem a dois estilos distintos de produções cinematográficas: no estilo hollywoodiano serão analisados os filmes O Resgate do Soldado Ryan (1998) e Pearl Harbor (2001); nos filmes do estilo autoral serão: Paisà (1946) e A Grande Guerra (1959).

De forma didática, a cineasta brasileira Rigoni (2020) descreve um pensamento do diretor britânico Alfred Hitchcock, no qual ele demonstra de forma bastante objetiva a diferença entre o estilo hollywoodiano e o estilo autoral:

Na visão de Hitchcock, o filme europeu (*autoral*) pode abrir com uma imagem de nuvens, cortar para outro plano de nuvens, e então cortar para um terceiro plano de nuvens. Se um filme americano abre com uma imagem de nuvens, deve cortar para um plano de um avião, e se no terceiro plano o avião não tiver explodido, a plateia estará entediada (p. 1, *grifo nosso*).

Todavia, é importante destacar que o intuito deste capítulo não é construir um histórico apurado sobre os estilos hollywoodiano e autoral, mas sim focar nos pontos relevantes que são importantes para situar os filmes nesses contextos estéticos da análise deste trabalho. Por isso, é um retrato descritivo dos estilos de forma bem resumida, contendo inevitáveis simplificações e omissões. Ressalta-se que as principais características de cada estilo, que serão elencadas, ajudam na compreensão de boa parte da estrutura dos filmes analisados.

Sendo assim, neste capítulo, serão descritos, de forma resumida e padronizada, a estrutura de análise de cada um dos filmes selecionados, com o intuito de apresentar os principais dados e as informações atinentes às referidas obras cinematográficas. A análise seguirá os seguintes critérios estruturais: 1) Informações sobre o filme (ficha técnica e sinopse); 2) Ponto de vista e dinâmica das cenas narrativas secundárias (elementos inseridos no campo religioso e moral do objeto de estudo); 3) Análise das cenas principais do personagem “capelão militar” (nosso objeto de pesquisa); e 4) Conclusões (os aspectos, os estereótipos e os clichês, os imaginários, os temas e a identidade da figura capelão que foram mais exaltados e menos abordados no filme).

6.2.1. Estilo hollywoodiano

Típico do cinema norte-americano, o estilo hollywoodiano é mais voltado à narrativa do protagonista do filme por meio da forma estrutural clássica composta por três atos, que padronizam e dinamizam o enredo fílmico: preparação, confronto e resolução.

Rigoni (2020) relembra que,

com o fim da guerra, a Europa define seu estilo de cinema para o artístico e autoral. Os filmes se tornaram arte e passaram a ser apreciados como tal, a intenção desses filmes era a de criar uma experiência de reflexão, gerar questionamentos abordar temas complexos e polêmicos e fazer muitos experimentos de estética (p.1).

Já quando se define o estilo hollywoodiano, Rigoni (2020) ressalta uma diferença que existe a começar pela própria estrutura do roteiro, em que a famosa jornada do herói desse estilo é uma estrutura criada para contar a história do protagonista, estrutura essa que costuma ser dispensada no cinema autoral.

De acordo com Scheibel (2008), nesse estilo,

o filme também sofre o controle criativo do produtor para assegurar que a fórmula utilizada terá sucesso. Hollywood normalmente tem medo das novidades e de filmes de alguma maneira diferentes, e assim sempre calculam os riscos de um provável insucesso antes de investir numa película. Seguindo basicamente essa mesma fórmula de produção padrão, com a standardização dos filmes do chamado cinema hollywoodiano, é essencialmente um cinema de entretenimento. Os filmes apresentam uma estética apurada, ou seja, se valem de um aparato visual e sonoro avançado. Aqui a forma vale mais do que o conteúdo e, para isso, são utilizadas muitas trucagens e efeitos especiais, o que encanta e torna a obra mais surpreendente para o público médio (p.21).

Scheibel (2008), recorda ainda que, outra característica do estilo hollywoodiano são os chamados blockbusters, ou seja,

esses filmes têm um grande orçamento, utilizam grandes astros, apresentam paisagens exóticas e magníficos cenários montados (*stage*), figurino trabalhado, milhares de figurantes, cenas espetaculares, com efeitos, explosões e sangue. Os filmes têm ampla e mundial divulgação e são marcados por grandes estreias. São superproduções quase sempre bem-sucedidas e populares, gerando grande retorno financeiro. O ritmo da montagem do cinema hollywoodiano, principalmente nos filmes de ação, se caracteriza por planos curtos e cortes rápidos, excitando o espectador (p.21-22, *grifo nosso*).

Sabe-se, de fato, que a produção hollywoodiana traz consigo um reflexo do *american way of life* de forma simplificada e simbólica. Ferreira da Cunha (2017), elucida que “o filme adere à proposta do *American way of life* ao estampar a promessa de progresso a partir da ética e do idealismo, da crença em si e de valores positivos do indivíduo comum” (p.175, *grifo nosso*). Deste modo, os roteiros hollywoodianos são grandes espetáculos e seguem uma estrutura básica, mas que é capaz de atingir grande sucesso, vender e obter lucro. Do ponto de vista do marketing, a indústria do cinema hollywoodiano utiliza um enorme aparato de divulgação, usando publicidade maciça na grande mídia, isso torna-se possível porque muitas das produtoras de filmes também são donas ou parceiras de grandes redes de comunicação.

Dalton (1996) aclara que “as estruturas narrativas dos filmes hollywoodianos são geralmente lineares e centradas no herói” (p.108). Vogler, (1992), por sua vez, explica que uma das principais características desse “herói” fílmico é o sacrifício pessoal em nome de algo maior do que ele, do bem comum (Cf. p.55, aspas do autor).

Em suma, nesse estilo, o foco principal não está no roteiro do filme, e sim nos seus efeitos visuais que têm como objetivo prender a atenção dos espectadores e transportá-los ao mundo da imaginação e da ficção. A maioria dos filmes produzidos a partir do estilo hollywoodiano priorizam basicamente o entretenimento e o lucro. Por isso, investem bastante na produção dos efeitos audiovisuais e na contratação de grandes atores, especialmente, atores famosos e reconhecidos pelo público.

6.2.1.1. O Resgate do Soldado Ryan (1998)⁹⁸ - Steven Spielberg

É um filme de guerra épico norte-americano, ambientado durante a invasão da Normandia na Segunda Guerra Mundial. O filme é notável por seu retrato da guerra e pela intensidade das cenas, que inclui uma descrição do assalto à Praia de Omaha durante os desembarques da Normandia em 6 de junho de 1944. Depois, o filme acompanha o Capitão John H. Miller (Tom Hanks) e um pequeno grupo de militares, designados pelo alto comando do exército, a procurarem pelo paraquedista James Francis Ryan (Matt Damon), que é o último sobrevivente de quatro irmãos militares da família Ryan. Ele ainda estava vivo, precisando urgentemente ser retirado da área de conflito e ser enviado para casa. Na narrativa do filme, o grande desafio é localizá-lo, e por isso, o capitão Miller e seus soldados percorrem diversas regiões do território em guerra para resgatá-lo. Durante a missão, o capitão Miller e seus soldados enfrentam inimigos e seus próprios medos. Após vencer os confrontos, eles têm êxito na missão, conseguindo encontrar e

⁹⁸Outras informações técnicas: Título original: Saving Private Ryan; Roteiro: Robert Rodat; País produtor: USA; Gênero: Guerra/ação/drama; e Duração: 160 minutos

resgatar o soldado Ryan, ao preço de suas próprias vidas. O próprio capitão Miller, por exemplo, morre após o confronto que ajudou a resgatar o soldado Ryan.

6. 2.1.1.1. Ponto de vista e dinâmica das cenas secundárias do filme

Na primeira sequência de cenas, o filme inicia num primeiro plano com a bandeira dos EUA tremulando (de 00'09'' a 03'05''). A luz do sol que irradia e traspassa a bandeira, remete ao símbolo da liberdade e do sentimento patriótico do povo norte-americano. Na cena seguinte, de plano médio, acompanhado de sua família, o Soldado Ryan, agora um senhor de idade, um veterano de guerra, retorna à França para visitar o Cemitério militar e Memorial Americano da Normandia, em Colleville-sur-Mer. No Memorial, Sr. Ryan – num plano americano – cai por terra em prantos e, ajoelhado diante de uma lápide, é consolado por sua família.

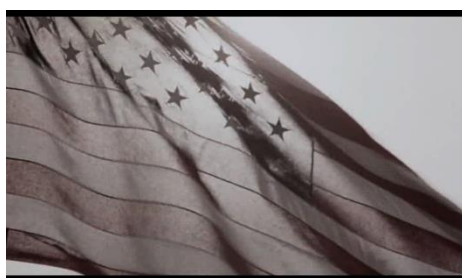


Figura 1 - Bandeira dos EUA



Figura 2 - Sr. Ryan e família



Figura 3 - Sr. Ryan é consolado por sua família

Nessa sequência, percebemos que nos filmes hollywoodianos, em especial do gênero bélico, há sempre uma necessidade de destacar e exaltar o patriotismo norte-americano representado na devoção do seu povo à sua bandeira, aos seus heróis de guerra e aos laços familiares.

Já na segunda sequência (de 05'31'' a 21'16''), em primeiro plano, as cenas enfatizam os símbolos e gestos religiosos que acompanham os soldados

combatentes. Além dos símbolos religiosos, destacam-se temas que estão inseridos no campo religioso e moral, como o tema da guerra justa, apresentado no terceiro capítulo.

Nessas quatro cenas consecutivas, um soldado faz o gesto do sinal cristão da cruz e o outro soldado Jackson faz um gesto de segurar um pequeno crucifixo que está na corrente perdurada em seu pescoço. Ele o beija duas vezes e sussurra uma oração e prece a Deus antes de atirar e matar o inimigo, seguindo as ordens do capitão Miller.



Figura 4 - O soldado faz o sinal da cruz.



Figura 5 - O soldado beija o crucifixo



Figura 6 - O soldado beija o crucifixo pela segunda vez



Figura 7 - O soldado recita um texto bíblico antes de atirar.

As cenas selecionadas nesta sequência trazem elementos do campo religioso, sendo os símbolos religiosos cristãos que expressam confiança, súplica, proteção e bênção do Deus todo-poderoso. Novamente o diretor e o roteirista do filme mostram o contraste existente entre a espiritualidade da vida, o dever militar e o massacre da guerra que produz angústia, medo, desolação e perigo iminente da morte. O soldado Jackson faz a Deus a seguinte prece, antes atirar no seu adversário: “não me abandonai agora, Senhor!”. Esse trecho bíblico está contido no Salmo 37, versículo 22: “não me abandones, senhor; meu Deus, não fiques longe de mim”. A ação de matar fere gravemente o sexto mandamento “não matarás”, que compõe o Decálogo da Lei divina que, segundo os relatos bíblicos, Deus entregou a Moises no Monte Sinai (Cf. Livro do Êxodo capítulo 20, versículos de 1 a 21). No entanto,

a justificativa para tal ação do soldado religioso pode ser fundamentada no conceito da guerra justa.

Na terceira sequência (de 21'23'' a 28'00''), incluímos mais quatro cenas que compõem o campo religioso através dos símbolos religiosos (rosário, oração do Pai-Nosso e a recitação de versículos bíblicos). No primeiríssimo primeiro plano, a cena mostra um soldado, que ao invés de segurar uma arma de fogo, segura um terço entre as mãos e reza a oração do Pai-Nosso. Enquanto isso, a cena mostra também, num segundo plano inteiro, explosões de bombas e soldados mortos jogados por terra. Na cena seguinte, num plano detalhe, aparece novamente o soldado Jackson recitando um trecho bíblico antes de atirar no inimigo: “oh minha força, vinde ajudai-me”, inspirado no Salmo 27, versículo 8: “O Senhor é minha força e meu escudo; meu coração nele confia”. Nas últimas duas cenas, na área da praia da Normandia, num plano geral, estão inúmeros corpos de soldados mortos, e num plano médio curto, o corpo sem vida do soldado Ryan S.



Figura 8 - O soldado reza o terço



Figura 9 - O soldado recita um trecho do salmo em meio ao fogo cruzado



Figura 10 - Soldados mortos na praia

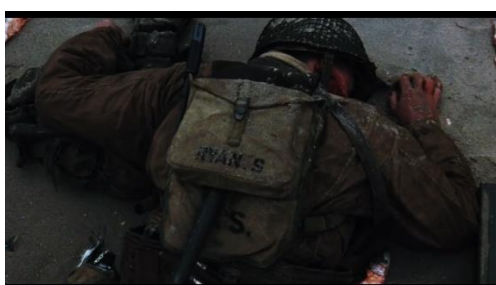


Figura 11 – Corpo do soldado Ryan S.

Nessa sequência, os símbolos religiosos ao mesmo tempo que substituem as armas de fogo dos soldados, os fortalecem e os preparam para a missão e o combate. Nesse ponto, recaímos mais uma vez nas propostas bélicas que não dialogam com a prática, a não ser à luz da ideia das diretrizes da guerra justa ou no

justo direito do soldado ou do país se defender. Ao propor os símbolos do terço ou rosário, a bíblia e a oração, as cenas fazem de certa forma uma alusão ao texto bíblico da carta de São Paulo à comunidade dos efésios, capítulo 6, versículos do 10 ao 20, que fala da armadura do cristão:

Enfim, sede fortes no Senhor e no poder de sua força. Revesti-vos da armadura de Deus, para que possais resistir às insídias do diabo. Pois não é contra sangue e carne que temos de lutar, mas contra as soberanias e autoridades, contra os dominadores deste mundo de trevas, contra os espíritos do mal que habitam os espaços celestes. Por isso tomai a armadura de Deus a fim de que possais resistir no dia mau e permanecer de pé, depois de superadas todas as provas. Ficai firmes, portanto, tendo a verdade como cinturão, a justiça como couraça e, como calçado aos pés, o zelo em propagar o Evangelho da paz; tendo sempre na mão o escudo da fé, graças ao qual podereis extinguir todos os dardos incendiários do Maligno; tomai, finalmente, o capacete da salvação e a espada do Espírito, que é a palavra de Deus. Rezai sem cessar com todo o tipo de orações e de súplicas no Espírito, mantendo uma vigilância incansável e intercedendo por todo o povo santo. Rezai também por mim, para que, ao abrir a boca, me seja dada a palavra para anunciar com franqueza o mistério do Evangelho, do qual sou embaixador em minhas prisões, e eu possa proclamá-lo com ousadia como devo (Efésios 6, 10-20).

Deste modo, nas palavras do apóstolo Paulo, todo cristão, e neste caso o soldado que é religioso, se reveste da armadura da fé, de modo particular, nos conflitos bélicos e nas provações, levando em suas mãos não um fuzil como arma, e sim, um rosário e a bíblia como escudos de proteção contra o mal. No Breve Resumo da Vida do Padre Pio⁹⁹ (2021), um santo italiano, encontra-se descrito o fato de que, segundo os relatos históricos, São Padre Pio recebeu, em suas mãos, os estímulos de Jesus Cristo, dizia com toda convicção que “o Rosário (ou o terço) é a arma para estes tempos e para as ciladas do mal” (Cf. p. 1). As cenas dos planos geral e médio curto que mostram os soldados mortos na areia da praia, revelam um olhar do alto, do altíssimo, de Deus, mas ao mesmo, um olhar que se aproxima do humano, do sofrimento e dos horrores da guerra. A luz opaca das imagens cria uma atmosfera de abandono, onde seres homens e peixes, mortos lado a lado, sob o mesmo solo, remete ao princípio da criação divina na qual somos todos criaturas.

Na quarta sequência (de 30’54’’ a 32’09’’), as cenas que antecipam a chegada do capelão militar à casa da mãe dos soldados Ryans, embora não reproduzam os confrontos ocorridos nos cenários da guerra, ampliam o cenário da guerra e mostram que ela não é travada somente no campo de batalha, mas é uma

⁹⁹ Conhecido também pelo título de São Padre Pio de Pietrelcina (1887-1968).

triste realidade que ultrapassa as fronteiras do combate e atinge diretamente o núcleo familiar. Num plano geral, a cena descreve a mãe dos soldados Ryans, em sua casa, em meio aos seus afazeres doméstico. Da janela de sua cozinha, ela visualiza um carro que se aproxima, a estrada até a casa da família Ryan é sinuosa. Nas cenas seguintes aparecem: num plano inteiro, uma flâmula com quatro estrelas em referência aos quatro filhos; num primeiro plano, o reflexo externo que sobrepõe o semblante temeroso da sra. Ryan, que se dirige a porta de sua casa, na escuridão que toma conta do seu pensamento e do seu espaço familiar; aparece ao lado, num plano médio, dois porta-retratos, com a fotos os seus filhos pequenos e outro com a foto do seu esposo, todos eles trajando uniformes militares.



Figura 12 – Um carro se aproxima da casa da família Ryan



Figura 13 - Flâmula com o desenho de quatro estrelas



Figura 14 - O olhar temeroso da sra. Ryan

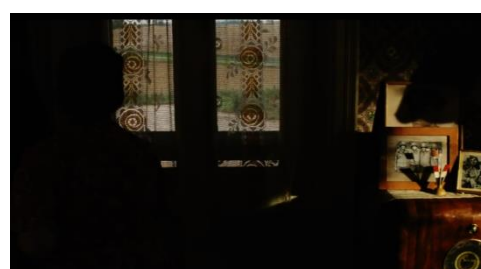


Figura 15 - Porta-retratos da família Ryan

Nessa sequência, as cenas remetem ao campo religioso da difícil e árdua missão que é comunicar aos familiares o falecimento de um ente querido. A estrada sinuosa, até a casa da família Ryan, faz recordar o arrodeio que é dado até chegar o momento propício para noticiar ao familiar um triste acontecimento. A música de fundo e a face amedrontada da sr. Ryan ao visualizar o carro que se aproxima vem preencher ainda mais o seu espaço doméstico e familiar de extrema solidão. Em sua companhia, restam apenas a flâmula com quatro estrelas e as suas recordações familiares do passado. As fotos dos porta-retratos do esposo e dos quatro filhos

representam também o sentimento de patriotismo da nação norte-americana, que transmite de pai para filho, de geração a geração.

Na quinta sequência selecionada (de 2.36'40'' a 2.38'52''), num plano geral, dois aviões norte-americanos P51 bombardeiam os inimigos e libertam os seus soldados. O sobrevoo agora é de paz e vitória. No entanto, o capitão Miller foi atingido pelos soldados adversários e vive seus últimos momentos, mas com o sentimento de dever cumprido, pois o último dos irmãos Ryan foi encontrado e salvo. Assim, num primeiríssimo primeiro plano geral, a cena retrata as últimas palavras do capitão Miller ao soldado Ryan: “faça tudo por merecer”, “mereça”. Por fim, a cena desta sequência, num primeiro plano, mostra o soldado James Ryan cumprir a sua missão e retorna para sua casa e para acalantar o coração ferido de sua mãe.



Figura 16 - Aviões P 51

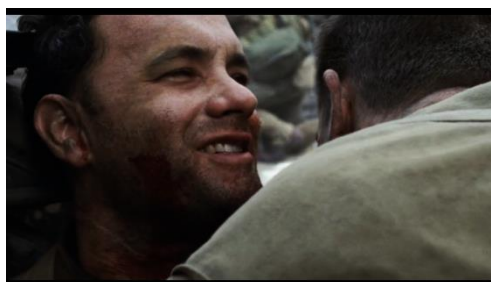


Figura 17 – Últimas palavras do capitão Miller ao soldado J. Ryan



Figura 18 - Soldado James Ryan

Na sequência acima, alguns gestos e palavras remetem ao campo religioso e da espiritualidade. O capitão Miller, ao seu referir aos aviões P51 como “anjos da guarda”, faz referência ao sentido religioso dos anjos da guarda como verdadeiros protetores e promotores da paz. Os aviões P51 foram para todos eles protetores e, por isso, verdadeiros anjos da guarda. Em suas últimas palavras, o capitão Miller relembra ao soldado Ryan o sentido da missão e todo sacrifício que foi feito por ele e pelos demais soldados para resgatá-lo e enviá-lo para casa são e salvo, e que era

preciso reconhecer e valorizar a atitude de sacrifício. Ao testemunhar o nobre gesto do capitão Miller, que cumpriu o seu dever com honra e com o preço da sua própria vida, o soldado James Ryan se levanta e mostra o recomeço de sua vida, agora inspirado pelo sentimento de gratidão, e ao lado de sua mãe, é homenageado pelas palavras do Chefe do Estado Maior das Forças Armadas dos EUA. Em sua carta, endereçada à sra. Ryan, ele informa que o seu filho James Ryan está vivo e que está a caminho de casa. Ressalta ainda as virtudes de coragem e dedicação de Ryan e deseja-lhe saúde e felicidades ao lado do amado filho. Por fim, ele termina a sua carta repetido o texto de Abrahan Lincoln: “rezo para que o nosso pai celestial possa amenizar a angústia dos seus sofrimentos, deixando apenas as gratas recordações de seus amados filhos e o orgulho solene de tê-los depositados sobre o altar da liberdade.”

Na sexta sequência (de 2.39’37’’ a 2.43’00’’), embora a cronologia temporal remeta ao futuro, as cenas retornam ao ambiente inicial do filme, mais precisamente ao Cemitério militar e Memorial Americano da Normandia, em Colleville-sur-Mer. Num primeiro plano, o sr. Ryan, agora um veterano de guerra, diante da lápide do capitão Miller, mergulha no passado e relembra os momentos vividos ao lado do seu capitão. No plano americano, o sr. Ryan pede a sua esposa que confirme, nesse solo sagrado e memorável, que guarda os restos mortais do capitão Miller, que ele, o Soldado Ryan, durante a sua vida teve uma vida honrada e fez de tudo para merecer todos os sacrifícios feitos pelos seus companheiros militares para resgatá-lo e trazê-lo com vida para o seu lar. O gesto de continência, prestado pelo sr. Ryan em memória do capitão Miller, expresso num plano geral, revelada o sentimento patriótico do militar e do cidadão norte-americano, que devem honrar sempre os seus heróis e todos aqueles que servem com orgulho e sacrificam a sua própria vida pelo seu país.



Figura 19 – Sr. Ryan diante da lapide do Capitão Miller



Figura 20 - Sr. Ryan e Sra. Ryan



Figura 21 - Sr. Ryan



Figura 22 - Morrer pela pátria

Nessa sequência, as cenas exaltam os valores e os símbolos patrióticos que norteiam o povo norte-americano. O amor e o dever cívico de servir à Pátria refletem a presença marcante dos seus cidadãos nas forças armadas e no cumprimento de suas inúmeras missões de paz e de guerra. O tema “guerra” é muito presente e atual na cultura do povo norte-americano, tendo em vista que os Estados Unidos estão sempre imersos em situações de conflitos externos e internos e são detentores de um grande poderio militar e tecnológico. Os valores familiares, das virtudes da lealdade, da fidelidade e do fogo sagrado, assim como o anseio de defender, proteger e cuidar do seu país, levam os norte-americanos a se orgulharem dos seus símbolos, de modo especial, a sua bandeira, que é o orgulho nacional, que faz tremular toda a nação.

6.2.1.1.2. Análise das cenas do capelão militar

Nesse filme aparecem duas sequências (de 21’12’’ a 21’21’’ e (de 32’10’’ a 32’45’’), em momentos distintos, que representam a figura do capelão militar exercendo ativamente sua missão na guerra tanto no front de batalha, junto aos seus soldados, quanto no apoio espiritual à família militar.

1ª sequência filmica (de 21'12" a 21'21")



Figura 23 - O capelão militar debruçado sobre o soldado ferido

Plano - duração: 9"

Descrição da Figura	Texto	Som
<p>Figura 23: O enquadramento em primeiro plano mostra o capelão militar debruçado sobre um soldado ferido e na iminência da morte, ministra o sacramento da confissão e faz uma oração. Na cena, identificamos o símbolo da cruz no capacete, que é a insígnia do capelão militar, e na sua mão está o terço. No fundo, estão alguns soldados encurralados e se protegendo, outros sendo socorridos pelos enfermeiros e médicos, outros agonizando e pode-se ver mortos em meio à fumaça provocada pelos bombardeios. Percebe-se também corpos amputados, destroços de equipamentos e sangue espalhado pela areia da praia.</p>	<p>Capelão: “Repita comigo: meu Deus, eu me arrependo de coração por tê-Lo ofendido”.</p> <p>Soldado: “Meu Deus, eu me arrependo de coração por tê-Lo ofendido”.</p> <p>Capelão: “E absolva os meus pecados por tê-Lo ofendido senhor”</p> <p>Soldado: “E absolva os meus pecados por tê-Lo ofendido”.</p>	<p>Explosões de bombas, rachadas de tiros, ruídos de estilhaços e gritos dos soldados.</p>

Análise de conteúdo

Em meio ao barulho violento e aterrorizante de um cenário de conflito armado e de destruição, onde soldados matam e são mortos pela lei que rege a narrativa da guerra, encontra-se a cena do personagem “capelão militar”, que cria uma espécie de “redoma espiritual” para abafar o som bélico para ouvir a voz e sentir a batida do coração penitente de um soldado que num ato de arrependimento suplica o perdão de Deus.

Na cena, identificamos o capelão militar de fé católica pelos símbolos da cruz, impresso no seu no capacete militar, o sacramento da penitência (confissão) e o terço entre as mãos. A cena enfatiza a missão do capelão militar diante do sofrimento e da iminência da morte dos soldados na guerra. Seu gesto e suas palavras de fé transcendem o momento de agonia e de angústia na esperança da vida eterna e no repouso da paz divina. O ato sereno e suplicante do soldado ferido diante do capelão

militar traduz a consciência do militar em cumprir fielmente as palavras do seu juramento e o seu dever patriótico, ao preço de sua própria vida.

Assim, os gestos e as palavras do campo religioso, representados na figura do capelão militar e dos soldados, neste filme, correspondem às atividades que são praticadas pelos capelães militares em tempo de paz e em tempo de guerra. Desta forma, a religiosidade afluída em alguns dos soldados retratados no referido filme, é confirmada pelo relato do colonista Euler de França Belém (2020), que descreve na página Web do Jornal Opção uma matéria intitulada “História verdadeira do soldado Ryan é menos “heroica” do que a do filme de Spielberg”. O seu relato se baseia no livro “Lo Que Nunca te Han Contado del Dia D”, dos autores espanhóis Pere Cardona e Manuel P. Villatoro (2019), especialistas e divulgadores históricos que relataram a narrativa do “Dia D”, que coloca em destaque a trajetória de um sacerdote americano de nome Francis L. Sampson, que se ordenou sacerdote, em 1941, e no ano seguinte se alistou no exército americano, como capelão militar, fez os devidos treinamentos militares preconizados, exceto, os que envolvem armamentos.

França Belém (2020) recorda, em seu artigo, que o padre Francis L. Sampson “*não portava armas de fogo e sim uma estola, uma bíblia e um crucifixo, como armas espirituais. Sua missão, como capelão, era confortar os soldados*” (Cf. p. 1, grifo nosso). A presença do capelão, meio a tropa era marcante. Fato é que, no campo de guerra, após os acontecimentos do “Dia D”, o capelão militar acompanhou a história do soldado Frederick Niland que perdeu seus três irmãos, durante a guerra. Segundo Villatoro (2019), ao perceber o infortúnio da família Niland, o padre Francis L. Sampson escreveu para seus superiores e pediu que dispensassem o soldado Frederick Niland, para que pudesse estar ao lado de sua mãe para consolá-la.

Desta forma, é importante dizer que, embora a versão produzida pelo filme de Spielberg seja diferente daquela experimentada pelo capelão Francis L. Sampson, de algum modo, o enredo da família Niland, compartilhada pelo capelão Sampson serviu de inspiração para que o diretor, Steven Spielberg, e o roteirista, Robert Rodat, produzissem o filme “o Resgate do soldado Ryan”. Vale sustentar, todavia, que o cinema não tem a pretensão de ser uma cópia fiel da história, e sim, uma linguagem que se baseia em fatos históricos ou do imaginário para produzir arte e entretenimento. Para França Belém (2020), “o objetivo principal de Robert Rodat, roteirista do filme “O Resgate do Soldado Ryan”, foi ampliar a ficção para tornar a história mais impactante, colocando emoção e uma história de família, no meio da crueza de uma guerra” (p. 1).

Outro relato histórico que justifica a presença da religiosidade dos soldados em combate encontra-se no depoimento de Da Silva (2013)¹⁰⁰, integrante da Força Expedicionária Brasileira (FEB), na Segunda Guerra Mundial: “Em todas as ações de que participei, ou que apenas presenciei, guardo como observação importantíssima, na preparação moral e psicológica da tropa, o apoio que a fé presta ao homem que e dispõe a matar ou a morrer, principalmente, quando essa disposição encontra raízes

¹⁰⁰Nestor da Silva foi para a Guerra, no 11º Regimento de Infantaria, como sargento, regressando já como segundo-tenente, promoção obtida por ação em combate.

em um ideal de liberdade e de justiça. Tal fato tem sido encarado, a longa data, por todos os Exércitos do mundo; a assistência religiosa efetiva, de todos os credos, é parte integrada na organização militar de todas as nações do mundo livre, ao menos onde os sentimentos cristãos preponderam e onde cada um tem liberdade de ter a sua própria fé, [...]que mantém elevado o seu moral, capaz de sobrepujar o medo irracional do combate e o instinto de sobrevivência” (Cf. p.71).

2ª sequência filmica (de 32'10" a 35'09")

Plano I: de 32'10" a 32'45" – Duração: 35"



Figura 24– Chegada do oficial e o do capelão militar à casa da família Ryan



Figura 25 - A sra Ryan não se sustenta em pé



Figura 26 - O capelão militar segura a mão da sra. Ryan

Descrição da Figura	Texto	Som
Figura 24: Num enquadramento geral, numa perspectiva do interior da casa, a sr. Ryan abre a porta de sua casa e vai para o lado de fora. Da viatura militar sai primeiro o oficial, que abre a porta da viatura para o capelão militar. Ambos retiram o chapéu e a cobertura, em sinal de respeito a triste notícia que eles trazem para a mãe dos soldados Ryans. No canto da cena, num contraste de sombra e luz, estão os porta-retratos dos filhos e do esposo uniformizados.	Sem texto.	Música instrumental “Wade’s Death”, de John Williams, acompanhada do ruído dos pneus, do motor e das portas da viatura militar, assim como dos cantos dos pássaros.
Figura 25: A cena continua um enquadramento geral, na perspectiva do interior da casa, ao se deparar com a presença do capelão militar, em traje clerical, e oficial, uniformizado, a sra. Ryan num movimento de passos demonstra a temeridade e não consegue ficar de pé. Ela se senta no chão da entrada de sua casa, completamente abalada. Interessante observar alguns signos: o vestido de cor vermelho da sra. Ryan faz lembrar sangue, sacrifício, sofrimento. O seu gesto de desfalecimento significa que o seu mundo desmoronou e caiu por terra. Neste momento, o oficial e o capelão militar se aproximam da sr. Ryan para ajudá-la. No canto da cena, num contraste de sombra e luz, estão os porta-retratos dos filhos e do esposo uniformizados.	Sem texto.	Música instrumental “Wade’s Death”, de John Williams, um som melancólico e canto dos pássaros.
Figura 26: Continua enquadramento geral, ainda na perspectiva do interior da casa o capelão militar e o oficial, próximos a sr. Ryan, se curvam e cada um age de forma distinta: o capelão segura na mão da mãe dos soldados Ryans, como uma forma de transmitir o conforto e o apoio espiritual. Ele não fala nada. A única voz que se houve é a do oficial. No canto da cena, num contraste de sombra e luz, estão os porta-retratos dos filhos e do esposo uniformizados.	O oficial diz à sra. Ryan: “que tragédia!”	A música instrumental “Wade’s Death, de John Williams vai silenciando aos poucos.

Plano II: de 33'50'' a 35'09'' - Duração: 1'19''



Figura 27 - O Chefe do Estado Maior das Forças Armadas dos EUA

Descrição da Figura	Texto	Som
<p>Figura 27: No enquadramento geral, o plano mostra o Chefe do Estado Maior das Forças Armadas norte-americana, em seu gabinete, que ao ser informado pelo alto comando da situação da morte dos três irmãos da família Ryan, comunica ao alto comando que é missão do exército resgatar o último dos irmãos Ryan sobrevivente. Na cena ele lê uma carta de pêsames, de 1864, atribuída a Abraham Lincoln que foi o décimo sexto presidente dos EUA, e endereçada a Sra, Bixby, em Boston, que havia perdido todos os seus cinco filhos na guerra civil americana.</p>	<p>Chefe do Estado Maior das FA: “Sra. Lydia Bixby, Fui informado pelo departamento dos arquivos de guerra, uma nota do general adjunto de Massachusetts de que a senhora é mãe de cinco filhos que morreram gloriosamente no campo de batalha. Eu penso quão infrutíferas podem ser as minhas palavras tentando enganar a sua dor de uma perda tão devastadora. Mas não posso deixá-la de render a consolação nos agradecimentos do país que eles deram a vida para salvar. Rezo para que o nosso pai celestial possa amenizar a angústia dos seus sofrimentos, deixando apenas as gratas recordações de seus amados filhos e o orgulho solene de tê-los depositados sobre o</p>	<p>Música orquestral “High School Teacher”- John Willian</p>

	altar da liberdade” (Abraham Lincoln).	
Análise de Conteúdo		
<p>A atmosfera musical reproduz um clima de suspense, tristeza, dor e solidão. No encontro com a sra. Ryan, o capelão militar não diz uma só palavra, toda sua comunicação com a sra. Ryan se deu por meio da linguagem não verbal: a veste sacerdotal, a atitude de retirar o chapéu/cobertura (em sinal de respeito), o movimento e os passos cautelosos em sua direção, o gesto de segurar a sua mão e o olhar compassivo. Ao segurar a mão da sr. Ryan, o capelão reproduz um gesto que simboliza a mão de Deus que conforta, ampara, fortalece os seus filhos em aflição, como bem descreve no capítulo 41, versículo 10 do livro do Profeta Isaías: “Não tenhas medo, pois estou contigo, não te angusties, pois eu sou teu Deus; eu te fortaleço e te ajudo, eu te sustento com minha mão direita vitoriosa” (Is 41,10).</p> <p>Já as palavras negativas, que foram expressas pelo oficial à sr. Ryan, demonstram um deslocamento de sentido em relação aos conteúdos espiritual e religioso que são abordados pelo capelão militar nos momentos de perdas de vida. Pois, usualmente as palavras proferidas pelo capelão, nesses momentos, são recheadas de conforto e de positividade, jamais são palavras negativas ou desoladoras, como as proferidas pelo oficial: “que tragédia”.</p> <p>Interessante ressaltar que, as palavras positivas e confortadoras que não foram proferidas pelo capelão à sra. Ryan, no plano I, apareceram, no plano II, por meio de uma carta atribuída ao 16º Presidente norte-americano, Abraham Lincoln e que foi lida pelo Chefe do Estado Maior das Forças Armadas dos EUA. A carta de Abraham Lincoln segue em sintonia com as palavras que – usualmente - os capelães militares transmitem aos familiares que sofrem com a perda de seus entes queridos.</p> <p>No ato de comunicar o falecimento dos soldados Ryans, o filme quebra um clichê e um estereótipo de que o capelão militar é o oficial responsável por comunicar os óbitos dos militares e seus dependentes, assim como, dever ser o primeiro a transmitir uma palavra de conforto e de esperança. Ao visualizar o capelão militar, a sra. Ryan caiu por terra, esse ato traduz bem o estereótipo, que para muitos está atrelado a figura do capelão militar: o capelão militar é o mensageiro da morte! Todavia, mais do que transmitir uma mensagem de pêsames e condolências à família, que seria transmitida pelo capelão militar, o plano II com a mensagem do presidente Abraham Lincoln, proferida pelo Chefe do Estado Maior das Forças Armadas dos EUA, representa a vanglória e o orgulho da nação que não poupa esforços, nem a vida dos seus filhos patrióticos, para valorizar o exemplo nem tampouco para lutar em nome da liberdade do povo americano e do estilo “<i>american way of life</i>”.</p> <p>Neste filme, é possível expor algumas características - diretas e indiretas - que estão presentes na representação do personagem capelão militar: como ministro religioso o personagem é descrito como um sacerdote zeloso, sereno, compassivo, solidário, piedoso, misericordioso e de fé; como oficial sobressaem - de modo especial - as virtudes da coragem, do espírito militar, da tenacidade, do patriotismo, da cooperação, de zelo, espírito de sacrifício e da abnegação.</p>		

6.2.1.1.3. Conclusões

Importante destacar que no filme “O Resgate do Soldado Ryan” a figura do capelão militar é representada de forma direta e indireta. De forma direta, o capelão militar é representado em dois momentos: primeiramente confortando e ministrando o sacramento da penitência à um soldado ferido, no meio do combate; num segundo momento, no intuito de comunicar e confortar a família, o capelão militar vai ao encontro da mãe dos soldados Ryans, em seu lar, para comunica-lhe o óbito dos seus três filhos soldados.

De forma indireta, tendo como inspiração os relatos de França Belém (2020) e Da Silva (2013), as práticas religiosas e a função catequética do capelão militar são representadas por meios dos soldados que, em meio ao conflito bélico, aparecem rezando, recitando o terço, beijando o crucifixo e pronunciando trechos da Bíblia. Estes símbolos religiosos nas mãos dos soldados fazem alusão à narrativa religiosa e à normativa legal de que as armas do capelão militar são a Bíblia, o crucifixo, o terço e oração, ou seja, as suas armas não são mortais, e sim, instrumentos que confortam e alimentam a espiritualidade da alma e enchem de esperança a vida, especialmente, nas adversidades.

6.2.1.2. Pearl Harbor (2001)¹⁰¹ - Michael Bay

O filme relata que, pouco antes do bombardeio do Império do Japão ao Porto de Pearl Harbor (Havaí), dois amigos de infância, que cresceram juntos no Tennessee (USA), um ajudando o outro nas suas dificuldades, tornaram-se pilotos do exército americano. Rafe McCawley (Ben Affleck) e Danny Walker (Josh Harnett) se envolvem de maneira distinta nos eventos que fazem com que os Estados Unidos da América entrem na 2ª Guerra Mundial. Rafe se apaixona pela enfermeira Evelyn e decide se alistar na força área americana que lutará na 2ª Guerra Mundial, em Londres, enquanto Danny permanece no país. Após a notícia

¹⁰¹Mais informações técnicas: Título original: Pearl Harbor; Roteiro: Randall Wallace; País produtor: USA; Gênero: Guerra/ação/drama/romance; e Duração: 183 minutos.

que Rafe teria morrido em um combate contra os alemães, Danny e Evelyn se aproximam e acabam se apaixonando. O filme aborda um fato histórico triste, perdas e mortes. O drama de amar quando o mundo se odeia. E o triste fato de mais gente morrer e prol de uma guerra. O filme recebeu elogios no aspecto técnico, como os efeitos especiais, mas foi criticado pelo roteiro, direção e atuação.

6.2.1.2.1. Ponto de vista e a dinâmica das cenas secundárias do filme

Na primeira sequência (de 05'28'' a 06'3''), do Disco-2, num enquadramento de plano médio curto, o oficial aviador (Rafe) revela à sua ex-namorada (Evelyn), que o real sentido da sua vida, o que lhe manteve vivo e com desejo de viver era o amor que ele sentia por ela e que agora já não tem mais sentido, já que ela se tornou a esposa do seu melhor amigo (Danny). O aviador lhe conta ainda que, quando ele estava à deriva no oceano, havia feito um trato com Deus. Nesse trato, primeiramente, ele se arrependia de tê-la deixado para se aventurar a ser um herói na guerra; em seguida, ele lhe confessa que havia prometido a não pedir mais nada a Deus, se ele lhe desse a possibilidade de vê-la mais uma vez. E, conclui: “valeu a pena! Sabe Evelyn, você me manteve vivo, você me trouxe para casa. Eu vou cumprir o meu trato, eu não vou pedir mais nada, só queria saber o porquê?” E, Evelyn responde: “Eu estou grávida”.

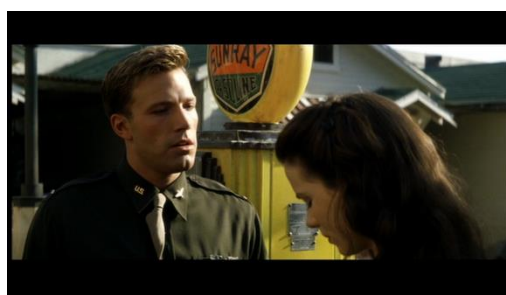


Figura 281 - O encontro do oficial piloto com sua ex-namorada Evelyn

Esta sequência estimula alguns questionamentos entre eles: qual o real sentido ou a verdadeira motivação de servir as forças armadas e cumprir com honra à sua missão? Qual a verdadeira motivação que impulsiona o combatente a enfrentar a guerra e lutar pela sua sobrevivência e manter-se vivo? Embora a cena não tenha correlação direta com a representação do capelão militar, tais questionamentos

perpassam o campo religioso, no qual o capelão atua. Dentre os temas existenciais e filosóficos propostos nas catequeses e nas palestras proferidas pelos capelães militares aos seus capelanianos estão: qual o real sentido da vida e o que é preciso para ser feliz? Nessa situação que envolve a profissão militar (o sentido real da vida e a vivência familiar), o capelão militar atua como conselheiro, e por diversas vezes, como mediador e apaziguador de conflitos existenciais, profissionais e familiares. É importante mencionar que, a cena trata sutilmente a realidade de traições e desavenças que acontecem tanto no ciclo de amizade quanto no ciclo familiar. Nesse campo, o capelão militar atua como líder e como conselheiro no tocante a espiritualidade, a ética e a moral.

Na segunda sequência (de 23'29'' a 24'04''), do Disco-2, o copiloto faz um sinal da cruz diversas vezes, antes da decolagem, na intenção de pedir a proteção divina. O piloto, ao lado dele, faz a seguinte pergunta: “desde quando você é religioso?” e o copiloto responde: “desde que fui designado para essa missão!”. E então o piloto comandante diz: “então eu te peço um favor: reze por nós dois!”



Figura 29- O copiloto faz o sinal da cruz

A cena enfatiza bem o fato de que diante de uma missão de perigo, o ser humano fica mais propício a religiosidade e a espiritualidade, isto é, os momentos e as horas difíceis reacendem a fé e a oração, que sustentam e fortalecem as almas angustiadas, inclusive as almas até então indiferentes e sem nenhuma religiosidade aparente. Assim, a preparação para a guerra e o perigo de morte iminente possuem de certa forma um mecanismo que desperta ou faz desabrochar no militar as dimensões da religiosidade e da espiritualidade, tornando-o um terreno fecundo para que as sementes do pastoreio do capelão militar sejam plantadas, cresçam e deem frutos.

Na sequência terceira (de 30'20 a 30'22''), do Disco-2, num enquadramento em primeiro plano, o Presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, recebe o general que o informa que os seus pilotos estão sem comunicação e sem combustível. Diante da notícia da difícil missão dos pilotos norte-americanos, o presidente Roosevelt diz: “que Deus os ajude”.



Figura 30 - O Presidente Roosevelt e o General do Exército

A cena não deixa dúvida: até mesmo “o homem mais poderoso do mundo ou que tem as forças armadas mais poderosa do mundo” - como é a forma da imprensa, (por exemplo a Revista Forbes) ou as diversas autoridades se referirem ao Presidente dos Estados Unidos-, encontra limites para as suas ações e o exercício do seu poder de fogo. Ao suplicar a ajuda de Deus para os seus pilotos em perigo, o presidente Roosevelt revela a realidade da limitação humana e a força divina que transcende as realidades temporais e humanas. É esse olhar da transcendência divina face à realidade humana que o capelão militar é chamado a despertar, a viver e a proclamar junto aos seus capelanianos.

A quarta sequência (de 37'22'' a 40'12''), do Disco-2, se debruça sobre dois momentos marcantes e que estão interligados. Após o pouso forçado dos caças de guerra, os soldados feridos pelo meio da relva e do campo de guerra viram reféns dos chineses, aliados dos japoneses. No entanto, a chegada dos aliados – por combate aéreo - matam os inimigos e libertam os soldados norte-americanos. Todavia, alguns deles foram atingidos e morrem, entre eles, o piloto Danny, que dá o último suspiro de vida nos braços do seu amigo inseparável, Rafe. A sequência mostra que Rafe revela que Danny será pai e por isso deve se manter vivo, mas Danny responde-lhe que ele (Rafe) é quem será o pai, pois ele já está morrendo. Além disso, pede que outra pessoa coloque o nome dele na lápide. No segundo plano, Rafe e os demais pilotos carregam o caixão do amigo Danny. O encontro

com a esposa do Danny é emocionante. Ela abraça fortemente Rafe, o melhor amigo do seu esposo Danny, agora um herói de guerra.



Figura 31 - Danny morre nos braços de Rafe.



Figura 32 - Os pilotos carregam o caixão de Danny

A sequência das cenas testemunham a força e o significado da amizade verdadeira. A mensagem principal é de que o amigo verdadeiro, quando morre, deixa marcas de eternidade e o seu nome deveria ser gravado no coração, e não numa lápide de cemitério, pois o amigo do peito continua a pulsar no coração e permanece sempre presente nas lembranças. Na cena percebe-se tal ideia quando Danny, antes de morrer, pede a Rafe que outra pessoa, e não ele (Rafe) coloque o seu nome (Danny) na lápide, já que ele deseja que o seu nome continue vivo no coração do seu amigo, o Rafe.

Em referência a essa cena, o trecho bíblico do livro do Eclesiástico capítulo 6, versículo 14, recorda que “Um amigo fiel é uma proteção poderosa, quem o encontra, encontra um tesouro” (Ecl 6,14). O dom da amizade, por conseguinte, é um carisma que o capelão militar, em sua missão, deve fomentar e cultivar entre os seus capelanianos. A amizade é um grande dom que está representada na Rosa das Virtudes, através do Espírito de Corpo, Cooperação e Lealdade.

Já o encontro de Evelyn com a urna fúnebre trazendo o corpo sem vida do seu esposo Danny, representa por um lado a nobreza do militar que dá a vida pelo seu país e, por outro lado, o luto e a tristeza que assolam os familiares. No enquadramento da cena, tomada do alto, os amigos seguram o caixão do Danny e o formato é da cruz que faz alusão à morte. Assim, a morte é uma cruz que a família e os amigos devem carregar ao longo da vida. O casaco do Danny sob o seu caixão remota à lembrança da vida, e nesse conflito existencial entre vida e morte, os

amigos e Evelyn caminham em frente, num simples movimento para dizer que a vida continua.

6.2.1.2.2. Análise das cenas do personagem “capelão militar”

1ª sequência fílmica (de 03’09’’ a 04’38’), do Disco-2



Figura 33- Corneteiro

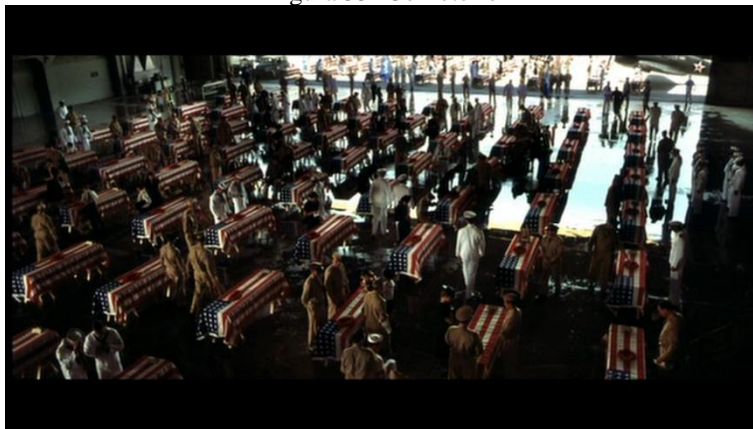


Figura 34- Velório coletivo dos militares americanos mortos

Plano I: de 03’09’’ a 30’30’’- duração: 21’’

Imagem	Texto	Som
Figura 33: A cena, em primeiríssimo primeiro plano, mostra um militar tocando a trombeta numa solene homenagem aos mortos.	Não há nenhum texto na cena.	Toque de silêncio (fúnebre).
Figura 34: Num grande plano geral, o plano mostra várias bandeiras dos EUA debruçadas sobre os inúmeros caixões dos corpos dos soldados mortos na guerra. Familiares, amigos e companheiros de farda participam do velório coletivo militar.	Não há nenhum texto na cena.	Toque de silêncio (fúnebre).

Plano II: 03’32’’ – 03’42’’ – duração: 10’’



Figura 35 - Oração do capelão militar



Figura 36 - Honras fúnebres



Figura 37 - Famílias enlutadas



Figura 38 –Momento de oração do capelão militar

Imagem	Texto	Som
Figura 35: Num enquadramento de grande plano geral, a cena mostra os caixões com os corpos dos militares mortos em combate. Sobre cada caixão a bandeira dos EUA.	Capelão militar: “e onde está Deus?”	Toque de silêncio (fúnebre).
Figura 36: Num plano médio longo, os soldados em posicionamento firme prestam honras fúnebres aos militares mortos em combate.	Não há texto.	Toque de silêncio (fúnebre).
Figura 37: Num plano médio longo, uma mãe, possivelmente, com três filhas órfãs de pai militar, chega ao velório para as homenagens	Sem texto	Toque de silêncio (fúnebre).
Figura 38: Num enquadramento de plano médio, a cena retrata o capelão militar e uma família enlutada, possivelmente o pai com os seus dois filhos, agora órfãos de mãe. A criança de cabelos loiros olha atentamente para o capelão, a criança de cabelos pretos está cabisbaixa e pai (militar) está olhando na direção dele. O capelão militar faz oração das exéquias junto à família. No fundo do enquadramento, temos militares e familiares que choram, prestam homenagem e rezam juntos aos caixões dos soldados mortos. Durante as palavras do capelão militar temos cenas de famílias e honras militares.	Capelão militar: “Nossos inimigos acreditam que o vento divino os protege, mas vemos nossos amigos mortos aqui diante de nós”,	Música fúnebre instrumental.

Plano III: 03'48 a 04'38'' – duração 50''



Figura 39 - Militar chora a morte da esposa, militar da Marinha, morta na guerra.

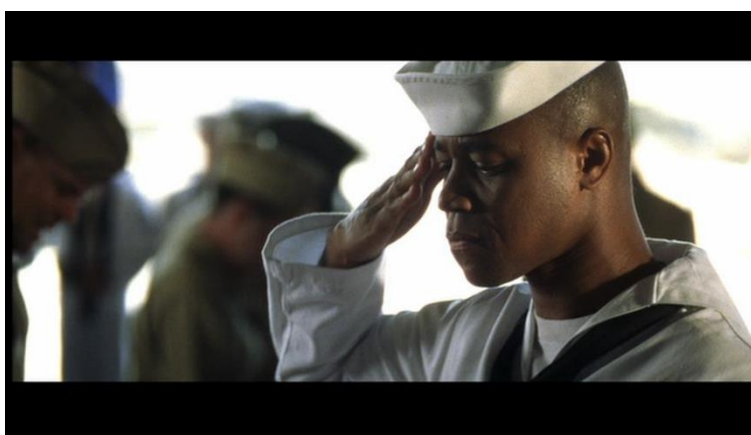


Figura 40 – Cabo da marinha em continência

Imagem	Texto	Som
Figura 39: Enquadrado num primeiro plano, desconsolado, o militar chora a morte da sua esposa. No canto da imagem encontram-se duas fotos da esposa falecida e uma coroa de flores. Ao lado do caixão percebe-se a presença, certamente dos familiares e amigos que lamentam a morte da jovem enfermeira, morta em combate.	Não há nenhum texto na cena.	Música orquestral “funeral procession” – Hans Zimmer
Figura 40: Num enquadramento de plano médio curto, o cabo aviador presta continência ao seu capitão Mervyn S. Bennion, morto na guerra.	Cabo: Olá, capitão!	Música orquestral “funeral procession” – Hans Zimmer

Análise de Conteúdo

A oração das exéquias e as palavras do capelão militar, proferidas no velório, são palavras que de algum modo confortam o esposo e os seus dois filhos ao mesmo tempo que os encorajam a seguir em frente. Importante destacar que a oração e as palavras proferidas pelo capelão remetem a um dos questionamentos existenciais que o ser humano continuamente se faz, especialmente, diante do mal, do sofrimento, da morte, e neste contexto, da guerra: “E onde está Deus em tudo isso? Nossos inimigos acreditam

que estão protegidos pelo vento divino, mas vemos nossos amigos os enfrentarem”. Esse trecho, pronunciado pelo capelão, de um lado faz ecoar o clamor de Jesus no momento que Ele estava pregado na cruz. “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” Este clamor é de toda a humanidade. Por isso, na Bíblia o referido trecho do clamor Jesus aparece tanto no Novo Testamento (Evangelhos de Marcos 15,34 e Mateus 27,46) quanto no Antigo Testamento (Salmo 21, 2); do outro lado, faz referência ao ato de Jesus, que doa a sua vida para salvar seus amigos e toda a humanidade. As palavras do capelão relembram que “os inimigos acreditam que são protegidos pelo vento divino, mas nós vemos nossos amigos os enfrentarem”. Essa reflexão, embora soe como uma expressão de angústia diante de certo desamparo divino, o texto mostra claramente que a ideia central é de que Deus está presente e atua doando a sua vida pelos seus amigos. Assim, os homens e as mulheres, em seus pensamentos e escolhas, emitem juízos sobre Deus, ao ponto de querer possuí-lo como uma propriedade humana. É provável que a base da reflexão carrega consigo a ideia de que os inimigos acreditam e pensam assim, todavia, o pensamento divino é diferente, é um pensamento que se doa em prol do outro, como os soldados que lutam e doam a sua vida pela pátria.

Todavia, de um outro ângulo, a imagem do capelão segurando a Bíblia remete ao imaginário de que a Palavra de Deus é mais do que simples um livro, pois simboliza a luz que ilumina e guia os passos de todos aqueles que a tem por referência e segue os seus ensinamentos. Ter a Bíblia nas mãos é poder abrir, ler, interpretar o texto sagrado e trazê-lo para o hoje da existência humana. Segurar a Bíblia significa também viver a mística da fé, o qual ensina que o homem ou a mulher de fé caminha segurando a mão de Deus, que o guia, a protege, o orienta, o abençoa e o sustenta - espiritualmente - no dia a dia da missão e do trabalho. É um ato de fé acreditar que Deus protege a todos dos males, e “não se mete na guerra”, pois essa é consequência dos atos humanos, não divinos.

No enquadramento dos familiares e amigos que choram à morte dos seus entes queridos, o filme leva o espectador a refletir sobre a violência da guerra que destrói não somente vidas humanas, mas as estruturas familiares. Essa é uma realidade que atinge a dupla missão do militar que é combatente e, ao mesmo tempo, membro de uma família. A cena mostra claramente que o militar, embora seja preparado para a guerra, é humano e não uma máquina de guerra. Por isso, a cena mostra a sua humanidade e os sentimentos que fazem parte do ser militar. Por traz de cada militar, existe uma história de vida e familiar.

Por essa razão, o filme, ao enquadrar um cabo prestando o gesto da continência militar diante do caixão do capitão, traduz um símbolo de reconhecimento, de gratidão e deferência de um povo que sabe honrar e venerar os feitos dos seus heróis de guerra. Sendo assim, em meio ao clima fúnebre dos militares mortos, o enquadramento dos dois pilotos de caça sendo novamente convocados para retornar ao combate de guerra, mostra que a vida não para e a guerra continua...é preciso em memória dos que tombaram, seguir em frente e doar a vida pela pátria. No gesto de doação e amor à Pátria, a religião e a fé reforçam sobremaneira as virtudes e os valores patrióticos pelos quais todos devem de algum modo sacrificar a sua vida.

Com relação as principais características - diretas e indiretas - que contribuem para a construção do personagem “capelão militar”, destacam-se: como ministro religioso: o personagem se apresenta como servo da Palavra, da celebração e da oração que se faz solidário perante o sofrimento do outro; como oficial: ressaltam-se, nele, as virtudes do zelo, do patriotismo, do fogo sagrado e da honra.

6.2.1.2.3. Conclusões

Assim como o “Resgate do Soldado Ryan”, o filme “Pear Harbor” exalta o patriotismo norte-americano e o poderio cinematográfico das superproduções de Hollywood. Neste filme, percebem-se também algumas cenas que remetem de forma indireta ao campo religioso, em que atua o capelão militar. As formas indiretas se expressam na atuação, nos gestos e atitudes do piloto Rafe quando procurar discernir - diante de Evelyn - o sentido da vida e a verdadeira motivação para servir à Pátria; nos momentos finais de vida do seu amigo Danny sobre os seus braços, quando ele expressa o sentimento de compaixão e dá exemplo da verdadeira amizade e da caridade que tudo perdoa, não aguarda rancor e faz tudo pelo outro; e por fim, no momento que Rafe e seus amigos seguram o caixão com o corpo de Danny, é a expressão de um gesto de solidariedade e das obras de misericórdia.

As formas indiretas que remetem a área de atuação do capelão estão presentes no gesto do copiloto ao fazer várias vezes o sinal da cruz e ao pedido de intercessão feito pelo capitão, o piloto que estava ao lado, ambos se preparando para decolar e partir para o combate. Mais uma forma indireta aparece nas palavras do Roosevelt, presidente dos EUA, que ao ser informado pelo general da situação de morte que se encontram os seus pilotos, olha para o alto e recorre a proteção divina. O toque de silêncio, o ato de velar os mortos e as honras fúnebres e o gesto de continência, embora façam parte do cerimonial militar, são ações que também são realizados nas cerimônias religiosas.

Por sua vez, a forma direta de representar a figura do capelão militar, nesse filme, se dá por meio da oração das exéquias, da leitura da Palavra de Deus e dos atos de consolo e do amparo familiar que ele ministra juntos aos familiares, por ocasião do velório e do sepultamento. Isso faz com que as cenas tenham alusão ao

capelão mais próximo, identificado como um pastor de ovelhas e um homem de oração para as horas mais difíceis da vida.

6.2.2. Estilo autoral

Por sua vez, o estilo autoral, típico do cinema europeu, é um estilo mais enriquecido pelos diálogos dos personagens e recorre pouquíssimo aos efeitos especiais. Nesse estilo, muitos dos diretores exercem também a função de roteiristas dos filmes e isso lhes concede uma maior autonomia e liberdade criativa para escrever e reescrever os roteiros na forma que desejarem.

A composição das cenas do filme muitas vezes é entrelaçada por inúmeras histórias, que se juntam e formam a sua narrativa fílmica, causando impacto nos espectadores, por meio dos diversos temas que são abordados e que estimulam neles o senso crítico. Já no tocante aos esquemas comerciais esse estilo apresenta uma maior expressão artística, pois reverencia a liberdade do diretor, diferente de filmes hollywoodianos que estão mais focados em grandes mercados.

Segundo Coelho (2014),

as teorias e práticas do cinema autoral surgiram através do cinema francês no final dos anos 40, a partir dos pensamentos dos influentes críticos e teóricos de cinema André Bazin e Alexandre Astruc. O movimento *Nouvelle Vague* foi uma das primeiras manifestações desse novo paradigma do cinema, e contou com a ajuda da revista francesa "*Cahiers du Cinéma*", que foi muito importante na difusão dessas ideias. Ambos os teóricos usaram a palavra *auteur* (autor) para distinguir cineastas cuja obra tem a força de uma afirmação pessoal em termos de estilo e tema, envolvendo também, no caso, diretores subordinados aos grandes estúdios. A característica mais marcante desse tipo de cinema é a reflexão sobre a forma de se ver o mundo (p.1, *grifo do autor*).

Para o referido autor, dentre os cineastas que influenciam a produção de desse estilo encontram-se Jean-Luc Goddard e François Truffaut. No Brasil, os principais expoentes são os diretores cinematográficos: Glauber Rocha e Fernando Meirelles. Segundo esses autores, o estilo autoral se define como um estilo de produção cinematográfica que destaca a importância do diretor como peça-chave e como força criativa na realização dos filmes desse estilo.

Coelho (2014), relembra que,

o fundamento principal desse estilo é que o diretor, por ter uma visão global da produção (áudio e imagens do filme) deve ser considerado mais o autor da película do que o roteirista, pois são as tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos pelo diretor que definirão os significados expressos pelo filme, colocando o roteiro abaixo dessa hierarquia. Dessa forma, o filme acaba se configurando no diretor, fazendo possível uma liberdade maior de criação e até mesmo com baixo orçamento (p.1).

Para Rigoni (2020), o fato de o cinema europeu ser muito mais autoral, se dá pelo simples fato de que,

os diretores costumam ser também os roteiristas de seus filmes, lhes dando maior liberdade criativa para escrever a história da forma que desejarem, por conta disso, são muitos os filmes com histórias não lineares, construídos em cima de diálogos e com pouquíssimos efeitos visuais, afinal, o interesse é prender o público por uma conversa entre duas ou mais pessoas, fazê-los pensar sobre temas existenciais, sobre a natureza humana, sobre questões sociais e por aí vai (p.1).

Assim, os filmes autorais estão mais voltados para expressões artísticas e mais do que priorizar o lucro, como faz os hollywoodianos, eles priorizam o senso crítico frente às questões sociais, como por exemplo, a guerra. Interessante frisar que, nos filmes do neorrealismo italiano, de modo particular, os atores são na sua grande maioria amadores e as cenas são gravadas - não em estúdios – mas, nos locais onde os eventos históricos ocorreram de fato.

Por conseguinte, o filme "*Paisà* de Roberto Rossellini é uma produção do movimento do neorrealismo italiano, que tem como características principais trocar os estúdios pelas ruas das cidades e usar como atores pessoas do povo que não são profissionais, mas pessoas simples e humildes de cidades e vilarejos que representam e mostram a vida de cidadãos italianos pobres do período pós-guerra.

Para Stucchi (2019),

o neorrealismo italiano é considerado um movimento moderno de vanguarda que inspirou mudanças em outras cinematografias ao redor do mundo. Esse modo de representação da realidade popular transformava o próprio povo em protagonista, através de enredos repletos de pessoas comuns e/ou crianças pertencentes às classes sociais baixas em luta pela sobrevivência, protagonizando suas trágicas histórias (p.16).

Sabe-se que, a maioria dos diretores neorrealistas se propôs a observar a realidade sem preconceitos, renunciando às distorções falseadoras. Logo, o cinema

se transformou no símbolo da vontade de resgatar a Itália, aquela sociedade pobre, mas vital, que o cinema da época fascista tinha fortemente abolido. Fato é que, essa tendência cinematográfica foi de início intensa, mas rapidamente perdeu o fôlego.

Villa (2002) recorda que, o neorrealismo representou um período importante para a própria Itália que aos poucos vinha superando dos conflitos e das destruições provocados pela guerra. Nesse período, “alguns profissionais do cinema se juntaram a uma série de pensadores e intelectuais, engajando-se em debates que pudessem contribuir na reformulação da identidade do cinema nacional italiano” (p.158, tradução nossa).

De acordo D’Amico (2008), a crítica e a insatisfação do público diante dos filmes neorrealista podem ter contribuído para o declínio desse movimento pós-fascismo. “percebeu-se que o público, que na verdade jamais se mostrou interessado ou apaixonado pelos filmes de denúncia [...] concordava, em discutir certos temas, desde que pudesse rir deles” (p. 32, tradução nossa).

Já o filme “A Grande Guerra” de Mario Monicelli, do movimento da comédia à italiana, se caracteriza por esboçar uma sátira social inteligente e por lidar de formas crítica e cômica os fatos culturais e históricos da Itália pós-guerra. É possível dizer que, a comédia à italiana insere-se na tradição do neorrealismo, continuando a tratar das mesmas temáticas, só que de forma cômica.

Segundo D’Amico (2008), a comédia à italiana pode ser compreendida como “um certo tipo de sátira realista, de costume e - embora nem sempre explícita -, de política, atento aos acontecimentos do cotidiano, com algumas críticas a História do país (p. 127, tradução nossa). Ainda segundo o autor, o tom cômico, e às vezes até amargo, da comédia à italiana, permitiu alcançar o público, que tinha – desde então - se desinteressado pelo cinema neorrealista.

Stucchi (2019) ressalta que, na comédia à italiana uso de palavrões passou a ser corriqueiro. Tal prática não era permitida, tendo em vista que a moral pública – até então - era muito rígida com palavras de baixo calão. Assim, o artifício da comicidade, gerado pelo trocadilho e pelos duplos sentidos que eram criados pelas

palavras, neologismos, frases, gestos, e até mesmo pelos olhares, passou a ser um recurso bastante usual para criticar as realidades históricas e nacionais (p.20).

Assim como ocorreu com o neorealismo, a comédia à italiana também encerrou o seu ciclo narrativo. Para Stucchi (2019) os principais fatores que contribuíram para o seu declínio foram:

a crise econômica e criativa do cinema, os desgastes temáticos, a mudança da sociedade, a concorrência com a televisão, a criação de novos subgêneros, que perdiam de vista os fundamentos do gênero principal, a não renovação de atores e autores e o cansaço criativo da velha geração (p. 21).

Por conseguinte, ao ser analisados, os filmes (*Paisà* e *A Grande Guerra*) propõem, por meio de cenas e gestos cômicos, tanto uma crítica aos horrores da guerra quanto às perturbadas práticas e atitudes religiosas.

6.2.2.1. *Paisà* (1946)¹⁰² – Roberto Rossellini

Esse filme está inserido no contexto do movimento neorealismo italiano e retrata a força bélica italiana durante a libertação da Itália entre os anos de 1943 e 1944. A narrativa de *Paisà* está distribuída em seis episódios distintos e não interligados. Protagonizado por atores não profissionais e ambientações reais, a obra rosselliana se desenrola em diversas localidades italianas, sendo a primeira na Sicília, a segunda em Nápoles, a terceira em Roma, a quarta em Florência, a quinta no Apeninos Emilianos e a sexta no Porto de Troler. O filme reproduz a superação do ser humano frente à intempérie da guerra, a partir de julho de 1943 até o inverno de 1944.

O primeiro episódio, na Sicília, retrata a noite do desembarque aliado. A jovem Carmela (Carmela Sazio) acompanha uma patrulha de reconhecimento e, em seguida, permanece guardando um forte com o soldado Joe (Robert Van Loon): os dois, apesar de falarem línguas diferentes, confraternizam. O jovem soldado, para interagir com Carmela, mostra algumas fotos da família dele. Nesse momento, um atirador alemão o atinge; pouco depois, uma patrulha inimiga chega e a jovem

¹⁰²Mais informações técnicas: Título original: *Paisà*; Roteiro: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Sergio Amidei, Rod E. Geiger; País produtor: Itália; Gênero: Guerra/drama; e Duração: 125 minutos.

também é morta. Quando eles voltam, vendo o corpo de Joe, os americanos pensam que Carmela, cujo corpo está nas rochas abaixo, é responsável por sua morte.

O segundo episódio acontece em Nápoles: Pasquale (Alfonsino Pasca), um garoto rouba os sapatos de Joe, um militar negro, que o persegue, perde de vista e então o encontra por acaso e descobre que vive em uma caverna, cercado apenas de miséria e desolação. Por sua vez, o terceiro episódio se ambienta em Roma, onde a prostituta Francesca conhece Fred (Gar Moore), um soldado americano que a engravidou algum tempo antes e que agora, bêbada, não a reconhece. Os dois passam a noite juntos e no sono o homem nostalgicamente se lembra de uma garota por quem se apaixonou assim que chegou à cidade: Francesca (Maria Michi). Chateada, a prostituta sai, deixando um bilhete com endereço e um compromisso para o dia seguinte. Mas, ao amanhecer Fred, entrando no caminhão que vai levá-lo para a frente, rasga o bilhete, relatando aos camaradas que havia apenas o endereço de uma mulher má nele.

Já o quarto episódio contextualiza as ruas desertas de Florença, pouco antes do fim da ocupação alemã, a enfermeira inglesa Harriet (Harriet Medin), acompanhada por um amigo, tenta rastrear Massimo, seu amante. Ele logo descobre que o homem, um comandante partidário, morreu lutando contra os fascistas.

No quinto episódio registrado no *Apennino tosco-emiliano*, três capelães norte-americanos chegam ao Convento dos Franciscanos no Emiliano: um católico (Bill Martin), um protestante (Newell Jones) e um judeu (Elmer Feldman), que solicitam para monges franciscanos permissão para pernoitar no monastério deles. Os monges estão desacostumados com religiosos protestantes e judeus, mas descobrem que estão todos unidos sob o mesmo Deus. Por fim, no sexto episódio mostra um forte tiroteio entre forças britânicas e alemãs, em que há grandes perdas para ambos os lados.

É possível perceber que os filmes de Rossellini são construídos a partir de elementos bem simples e com uma função bem definida capaz de chegar às grandes massas. Segundo Bazin e Rivette (2007), a estratégia utilizada por Rossellini era juntar forças ao invés de as dispersar, por isso, em seus filmes ele não polemizava os temas, antes busca reunir forças e ser extremamente tolerante com os outros, de

maneira que todos os esforços individuais tivessem o seu valor (Cf. p.344). Infelizmente, hoje, todo o esforço perde a sua validade, porque há luta em todos os setores: luta política, estética, religiosa, e por aí vai provocando terríveis rupturas entre as pessoas e instituições.

Na visão de Rossellini os filmes são, antes de tudo, uma espécie de documentário, no sentido mais nobre do termo. Pasolini (2007) dizia que “o cinema de Rossellini era feito de prosa e que mostrava o lado reportagem que os seus filmes sempre tiveram (p.30). Dentre os temas retratados em seus filmes, o fenômeno do tema da guerra o levou a entrar fundo no cinema para produzir filmes não como forma de espetáculo, mas como documentário histórico que visa conservar, através dos tempos, o seu caráter de matéria viva.

Gallagher (2007) comentava que Rossellini queria sobretudo filmar o real e nada mais que o real. Quando não existia uma situação real, ele dizia que era preciso criá-la. (Cf. p.311) No entanto, Goddard afirma que Rossellini muitas vezes não partia da verdade, mas da sua verdade, o que é coisa bem diferente. É fato que, para Rossellini o importante são as ideias e não as imagens. Por isso, como afirma Da Costa (2007), as obras do diretor italiano tinham sobretudo um valor didático, já que ele se dizia um pedagogo e não um artista (p. 387-388). Assim, o enquadramento dos filmes de Rossellini é frontal, à altura do olhar, e tende a filmar os personagens em corpo inteiro.

O espectador ideal de Rossellini é aquele que, à luz do filme, analisa e faz uma reflexão séria, confrontando a sua verdade com a verdade apresentada pelo filme. Rossellini convida o espectador à atenção, à constatação e a experimentar o milagre da revelação da verdade (o filme como esboço), quer dizer, o filme que provoca no espectador um certo questionamento, a partir da realidade representada, já que para ele o importante no filme não é descrever o instante, mas a espera, isto é, a reflexão e a resposta crítica do espectador à temática do filme.

Vasconcelos (2007) descreve Rossellini como um visionário, quer dizer, um homem com uma visão extraordinária e profética para o seu tempo (p. 46). No episódio cinco, que aborda o encontro dos capelães com os frades franciscanos, ele já mostrava a importância da amizade e da união entre os capelães, em vista do

serviço e da missão da capelania, assim como, o incentivo à prática da tolerância religiosa que deve estimulada e cultivada pelo testemunho dos próprios ministros religiosos.

O filme *Paisà* não apresenta os seus episódios colados uns aos outros, todavia, há uma profunda e secreta coesão entre suas histórias episódicas que retratam, embora despedaçadas, a realidade de um país em sua totalidade, neste caso, a Itália do pós-guerra. Rossellini, através da sua didática, estimula a consciência do espectador e, assim, ele preenche as lacunas que existem entre elas. Neste filme, a participação e a reflexão do espectador se tornam - pela primeira vez em Rossellini - um elemento essencial, ou seja, *Paisà* é uma meditação cinematográfica. Uma meditação sobre a solidão dos homens, e ao mesmo tempo, sobre os reencontros humanos. De fato, essa obra é a segunda tentativa de Rossellini representar uma realidade em sua totalidade; a primeira foi o filme *Roma, Città Aperta*, nesse caso, travava-se de uma cidade. Em *Paisà*, trata-se de todo um país, um país que se encontrava em guerra.

Segundo a crítica de Bergala (2007),

Paisà é uma obra que trata de um acontecimento histórico de envergadura (as lutas de libertação no fim da guerra), à escala de um país inteiro (a Itália de Sul ao Norte). Com este filme, Rossellini ousou ir até ao limite de uma intuição que ele já tinha tido quando rodou *Roma, Città Aperta*, mas da qual tinha tido medo no último momento: o único meio bom – para ele- de captar um grande bloco de realidade é fazê-lo através de uma estrutura fragmentada, não totalizante, neste caso através de algumas pequenas histórias singulares (p.351).

Indubitavelmente, *Paisà* é considerado um filme de guerra por excelência e retrata as pessoas (soldados, mulheres, crianças, monges, camponeses etc.) inseridas nesse contexto, mostrando sobretudo aquilo que eles fazem e aquilo que a guerra faz deles. No quinto episódio desta obra, percebe-se o completo isolamento dos frades em relação ao mundo exterior, a aparente não-existência da guerra naquele recanto de paz, o convento, estão inseridos na totalidade da guerra. Inclusive, o conflito religioso dos frades, que Rossellini demonstra de forma simples, dá um certa amenizada ao fato de que, ao longo da História, numerosas guerras foram travadas por problemas ligados à questão da verdadeira fé.

Santos Filho (2009), relembra que, o cinema de Rossellini trata “do sagrado, da graça e do renascimento do humano, como situações de conhecimento do Mundo e do Outro, mesmo que isso seja buscado em movimentos às vezes desiguais, bruscos e aparentemente sem direção” (p.11). Assim, o sagrado para Rossellini não se resume apenas ao que acontece em circunstâncias excepcionais ou por meio de seres superiores, mas aquilo que está, todos os dias, perante e dentro de todas as pessoas. Deste modo, segundo Vasconcelos (2007), “a visão que Rossellini (como para os italianos) tem do cristianismo é cheia de paradoxos” (p. 82). Em virtude disso, se compreende as colocações e as práticas das questões morais, éticas e religiosas dos seus personagens.

Viganò (2010b) relembra que, embora Rossellini tenha se declarado um ateu, é possível perceber nos seus filmes uma certa aproximação entre o seu modo de descrever o fenômeno humano e a moral cristã, visto que “é possível perceber uma certa ligação dos seus filmes e dos seus personagens com as ideias que estão na base da experiência cristã e do cristianismo como um caminho que leva ao progresso social e civil” (p. 20)

Outro dado interessante do filme *Paisà* é que, desde a produção dessa obra, Rossellini assume a convicção de que o seu cinema não poderia ser exclusivamente documental e de que precisa, para captar a realidade, de uma interface ficcional. Em *Paisà*, “é evidente que a ficção, mesmo despedaçada, era o principal sistema que tornava legível a realidade de Libertação na Itália” (BERGALA, 2007, p. 352). Assim, ele chega à conclusão de que “não há ficção sem documentário e não há documentário sem ficção; [...] qualquer que seja a vontade de inventar uma ficção, o filme é sempre o documentário da sua própria filmagem” (Ibidem, p.233).

Rouch (2007) traz o seu testemunho de que,

A despeito de Flaherty que, afirmava que o cinema do futuro seria feito por amadores, na verdadeira acepção da palavra, ou seja, por pessoas que amam o que fazem e, de Vertov que acreditava que o importante não é fazer um filme, o importante era fazer um filme que dê origem a outros filmes, Rossellini foi um amador verdadeiro e fantástico, que amava filmar e que nos proporcionou um estímulo infinito para fazermos outros filmes (p.417).

Sendo assim, Oliveira e Cerantola (2007) conclui que, “o grande ensinamento deixado por ele é de que qualquer pessoa é capaz de fazer cinema”

(p.416). Santos Filho (2009) reforça a contribuição de Rossellini em produzir filmes de forma simples, clara e com ideais precisas, que levam o personagem e o espectador a perceberem “a importância do compartilhamento com o outro, da fé, do conhecimento ético e moral, assim como, do amor como valores essenciais e indispensáveis à existência humana” (Cf. p. 79). Sendo assim, Rossellini leva o espectador ao questionamento sobre o seu modo de conceber os seus conceitos e as suas ideias, a ponto de propô-los - até mesmo - uma releitura do seu ponto de vista.

6.2.2.1.1. Ponto de vista e a dinâmica das cenas secundárias do filme

Na primeira sequência (de 1.17'38'' a 1.19'58'') do episódio de número cinco, o filme num enquadramento de plano geral, mostra o Convento dos Franciscanos localizado no Monte Apeninos, na região da Emília Romana (Itália). O som que se houve são os ruídos de projéteis de arma de fogo e explosões de bombas, enquanto acontece a guerra, os frades continuam seguindo o ritmo de sua vida hodierna, fechados no convento. Num enquadramento no plano americano temos um frade que toca o sino, anunciado o fim da guerra. E por fim, num enquadramento de plano geral, temos os frades ajoelhados em uma oração de agradecimento a Deus pelo fim do conflito bélico e por eles estarem a salvos.



Figura 41 - Mosteiro Franciscano.



Figura 42 - Frade Franciscano toca o sino.



Figura 43 - Frades agradecem a Deus pelo fim da guerra.

Nessa sequência vislumbramos, num primeiro momento a crítica feita pelo filme ao mostrar duas realidades aparentemente distintas: do lado de fora do convento, o confronto bélico; do lado de dentro, a rotina dos frades que seguem uma vida normal. O sentimento de indiferença dos frades fica bastante nítido nas imagens. Todavia, a indiferença é quebrada pela alegria do fim da guerra que se torna um grande acontecimento, manifestado pelo badalar do sino, que rompe os ruídos do confronto bélico e torna o ambiente mais harmonioso e mais fraterno. Na melodia festiva do soar dos sinos, os frades saem de seus claustros individuais e retomam o espaço comunitário, manifestado do abraço da paz e na oração de agradecimento a Deus por tê-los livrados de todo perigo.

O quinto episódio desta obra, que é a parte de interesse da nossa pesquisa, inicia com cenas numa atmosfera de desolação, que é própria do contexto bélico. Todavia, o tempo sombrio vai dando espaço à esperança que renasce no coração dos frades e é fruto da prece incessante. Sobreviver a guerra mais do que uma questão de sorte é fruto da graça de Deus, e por isso, a justificativa de elevar preces e oração e de agradecimentos a Deus.

Na segunda sequência (de 1.24:55'' a 1.26'39''), num enquadramento do plano americano, o frade superior do convento diz ao frade, responsável pela cozinha que eles têm três hóspedes para jantar com eles e pergunta-lhe: “o que está sendo preparado para o jantar e se é o suficiente para todos”. O cozinheiro responde-lhe “que o alimento é insuficiente”. O superior, no entanto, pediu-lhe para apelar para a divina providência. E, eis que o sino da entrada do convento tocou e uma família da comunidade veio ao convento ofertar alimentos e aves aos frades, num gesto de agradecimento a Deus e a intercessão de São Francisco, por ter preservado a vida dos seus animais. Desta forma, ao som de uma melodia instrumental, os frades receberam da família o alimento suficiente para o jantar. Interessante que a cena mostra o filho do casal, uma criança, ajudando a levar a oferta da família para a cozinha dos frades.



Figura 44 – Frade cozinheiro e o Frei superior.



Figura 45 - Uma família doa alimentos aos frades.

A segunda sequência revela a confiança que o crente deve depositar na providência divina que deve sempre ser traduzida num ato de fé e de esperança. No episódio, a providência divina é manifestada na oferta da família e dos capelães militares (no plano de 1.25'58'' a 1,26'08'') à comunidade conventual. Por conseguinte, os temas da providência divina e da partilha são próprios do campo da religiosidade e das perspectivas da espiritualidade humana, que caracterizam fortemente as práticas de caridade realizadas pelas comunidades cristãs. O gesto da criança, o filho do casal que fez a doação dos alimentos e das aves, demonstra um simbolismo bíblico, no qual é o próprio Jesus Cristo que revela ao dizer: “Deixai vir a mim estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos Céus é para aqueles que se lhes assemelham” (Evangelho de Mateus capítulo 19, versículo 14), ou seja, o gesto de partilha deve ser praticado por todos, e a criança, na inocência e na pureza do seu coração, dá o exemplo para toda a humanidade.

6.2.2.1.2. Análise das cenas do personagem “capelão militar”

1ª sequência filmica de 1.20'20" a 1.26'40"

Plano I : de 1.20'20" a 1.24'13"- duração: 4'07"



Figura 46 - Capelães militares são conduzidos pelas crianças até o convento.



Figura 47 - Os capelães militares são acolhidos pelos frades franciscanos.



Figura 48 - O capelão católico oferece cigarro aos frades.



Figura 49- O capelão evangélico oferece chocolate aos frades.



Figura 50 - O frade superior oferece aos capelães militares o licor de boas-vindas.

Imagem	Texto	Som
<p>Figura 46: Num enquadramento americano, a cena tem início com a chegada de três capelães militares no convento dos frades franciscanos, sendo eles: um padre (católico), um pastor (protestante ou evangélico) e um rabino (judeu). Os capelães são conduzidos e levados pelas crianças da comunidade até o frade da recepção do convento, que logo as dispensa e as manda ir embora para as suas devidas casas. Na imagem do plano é possível identificar as denominações religiosas dos capelães militares pelas insígnias que estão retratadas em seus capacetes: o padre e o pastor têm o símbolo da cruz, em referência a Jesus Cristo, já o rabino tem a insígnia das Tábuas da Lei, em referência aos 10 Mandamentos divinos e à aliança de Deus com o povo de Israel.</p>	<p>Criança: Venham, entrem. O Frei Pacífico está vindo recebê-los!</p> <p>Capelão evangélico: Este Convento tem 500 anos? Pois não parece, garoto!</p> <p>Capelão católico: É incrível! Pensar que quando ele foi construído, a América não tinha sido descoberta. As paredes, as oliveiras, o campanário já estavam aí, a esta mesma hora, há 500 anos, com este mesmo colorido suave.</p> <p>Capelão judeu: São palavras de Shakespeare?</p> <p>Capelão católico: Não, é um pequeno pensamento meu!</p> <p>Capelão evangélico: Emocionante! Mas, espero que os monges sejam mais atuais.</p> <p>Frei Pacífico: Louvado seja Jesus Cristo.</p> <p>Capelão católico: Para sempre seja louvado!</p>	<p>Canto dos pássaros.</p>

	<p>Frei Pacífico: Estão sendo esperados pelo nosso superior do convento. Vão, vão, crianças.</p> <p>Capelães: Obrigado crianças. Até breve!</p>	
<p>Figura 47: Num enquadramento de plano geral, a cena mostra os capelães sendo acolhidos pelos frades. Dentre os três capelães, o padre aparenta ser o mais gordinho, típico de um estereótipo sobre a figura do padre que é geralmente representada pela arte em geral. Percebemos alguns costumes diferentes de saudação, própria de cada ambiente cultural. O capelão militar prestar a continência, própria do gesto de saudação militar, e os frades respondem com a inclinação da cabeça, uma vênica, própria da cultura eclesial. Em seguida, o superior do convento os acolhe com a saudação judaico-cristã: “a paz esteja convosco, irmãos”. E o capelão padre se aproxima do superior e dá o ósculo da paz, própria da cultura religiosa. A cena expressa o gesto da caridade da tradição judaico-cristã que se traduz no ato de acolher e hospedar o estrangeiro, como testemunha Jesus Cristo, através do evangelho de São Mateus capítulo 25, versículo 35: “era peregrino e me acolhestes”.</p>	<p>Capelão católico: Por cinco séculos as sandálias dos frades desgastaram estas escadas!</p> <p>Frei Superior do Convento: A paz esteja com vocês, irmãos. Que São Francisco os abençoe.</p> <p>Capelão católico: Nós somos três capelães americanos: capitão Jones (pastor), capitão Feldmann (rabino) e eu, capitão Martin (padre).</p> <p>Frei Superior do convento: O convento é aberto. Frei Pacífico, prepare tudo. Estes são os outros nossos irmãos: o vigário, o substituto, o organista. Venham comigo!</p>	Música instrumental bem suave e melancólica.
<p>Figura 48: Num enquadramento geral, para expressar a gratidão pelo acolhimento dos frades e interagir com eles, o capelão padre oferece cigarro para os frades, mas eles não aceitam e agradece a gentileza</p>	<p>Frei Superior do convento: Entrem, por favor.</p> <p>Capelão judeu: Obrigado.</p> <p>Superior do convento: Pegue os capacetes.</p> <p>O Frei organista (pede ao superior do convento): Gostaria de ter notícias da minha terra.</p> <p>O Frei superior do convento (responde ao Frei organista): Vou pedir a eles.</p> <p>Superior do convento: Desculpe reverendo, eu gostaria de...</p>	ruídos do ambiente: cadeira, passos, capacete sob a mesa. Não há nenhum som musical.

	<p>-- <i>O capelão católico oferece-lhe cigarros.</i></p> <p><i>Frei Superior do convento:</i> Não, obrigado, é muito gentil.</p> <p>--<i>O capelão católico oferece cigarros aos demais frades.</i></p> <p><i>Os Frades respondem:</i> Não, obrigado.</p>	
<p>Figura 49: Num enquadramento médio, o capelão pastor, após a recusa dos frades ao cigarro, oferece-lhe caramelos que são aceitos de bom grado pelos frades.</p>	<p>Capelão evangélico: E caramelos? - E sai distribuindo, enquanto isso o Frei Superior do convento faz uma pergunta ao Capelão padre.</p> <p>Frei Superior do convento: Reverendo, tem notícias de San Leo?</p> <p>Capelão judeu: São Leo? Estava recheado de alemães.</p> <p>Capelão católico: Escondidos como ratos.</p> <p>Frei Superior: Foi muito destruída?</p> <p>Capelão católico: Não muito.</p> <p>Capelão evangélico: Para você padre, pegue (o caramelo).</p> <p>Frei: Obrigado, muito obrigado. Farei uma prece especial pelo senhor à Virgem Maria pela sua salvação espiritual e temporal.</p> <p>Frei Superior do convento: Está bem, irmão. Nós entendemos.</p>	<p>Ruídos do ambiente: cadeira, pisadas de botas e sandálias, bolsa com os caramelos. Não há nenhum som musical.</p>
<p>Figura 50: Num enquadramento de plano médio longo, o superior do convento oferece aos capelães, num gesto de boas-vindas, uma pequena taça de licor produzido por eles mesmos.</p>	<p>Frei Superior do convento: Nós fabricamos este licor com as maçãs de nosso pomar. Provem!</p> <p>Capelão católico: Obrigado.</p> <p>Capelão judeu: Obrigado.</p> <p>Capelão evangélico: Obrigado, eu não bebo.</p> <p>Capelão católico: À saúde!</p> <p>Frei: As celas estão prontas.</p> <p>Frei Superior: Se fizerem o favor...</p> <p>Capelães: Obrigado.</p>	<p>Ruídos do ambiente: cadeira, pisadas de botas e sandálias, garrafa, taças de vidro. Não há nenhum som musical.</p>

Plano II de 1.26'00'' a 1.26'40'' – Duração: 40''



Figura 51 - Capelão evangélico tira os enlatados da mochila



Figura 52 - O capelão católico entrega ao frade alimentos enlatados.



Figura 53 - O capelão judeu, em oração.

Imagem	Texto	Som
Figura 51: Enquadramento plano americano, o capelão evangélico retira da sua mochila comidas enlatadas e as coloca sobre a cama.	Não há texto.	Musical orquestral.

<p>Figura 52: No enquadramento de plano interior, em conexão com a oferta da família (<i>referência ao plano de 1.25'50'' a 1.26'39''</i>), o capelão católico retira da sua mochila os alimentos enlatados e chama um frade para levá-los para a cozinha.</p>	<p>Capelão católico: Irmão, venha aqui, por favor.</p> <p>-- o frei se aproxima do capelão católico que coloca, em seus braços, os enlatados.</p> <p>Capelão católico: Carne, legumes, margarina, chocolate, manteiga, ovos, leite. Tudo coisa boa para comer. Pode ir... Ah, pasta de dente!</p>	<p>Musical orquestral, ruídos de enlatados.</p>
<p>Figura 53: O capelão judeu, sozinho na sua cela, faz sua oração da noite.</p>	<p>Capelão judeu: Louvado o Senhor que nos dá a noite para o repouso e a oração. Bendito seja o Senhor, o poderoso Deus.</p>	<p>Musical orquestral.</p>
<p>2ª sequência fílmica de 1.28'00'' a 1.37'30''</p>		
<p>Plano I: de 1.28'00 a 1.33'37''- duração: 5'37''</p>		
<div data-bbox="456 860 1134 1232" data-label="Image"> <p>A black and white film still showing three men in a room. Two men in military uniforms (capelães militares) are standing and talking to a man in a dark, hooded robe (frade franciscano) who is standing between them.</p> </div> <p data-bbox="501 1238 1091 1267">Figura 54 - Os capelães militares e o frade franciscano.</p> <div data-bbox="456 1272 1134 1650" data-label="Image"> <p>A black and white film still showing a man in a dark robe (frade) kneeling on the floor, facing a man in a military uniform (capelão católico) who is standing and looking down at him. Another man in a military uniform is standing to the right, looking on.</p> </div> <p data-bbox="416 1657 1174 1686">Figura 55 - O frade ajoelhado e o capelão católico rezam a Ave Maria.</p>		



Figura 56 - Os frades são informados dos capelães evangélico e judeu.



Figura 57 - O capelão católico é questionado pelos frades



Figura 58- Oração do angelus na capela do convento

Figura 54: No enquadramento de plano americano, o capelão padre passeando pelo jardim do convento com um frade e encontram mais adiante com os outros dois capelães militares (evangélico e judeu) e inicia uma conversa entre eles.

Frei: Ali não crescia nada. Agora é o pedaço mais fértil do nosso jardim. Um milagre de nosso Frei Raffaele.

Capelão católico: Que perfume!

Frei: É menta.

-- *Aproximam-se os demais capelães.*

Capelão evangélico: Boa tarde. Que belo jardim!

Capelão católico: Boa tarde. Falávamos sobre milagres.

Capelão evangélico: Não fico surpreso, pois este lugar reacende o milagre.

Ruídos de passos, janelas, portas.

	<p><i>O capelão católico diz ao frade:</i> Ele (capelão pastor) é muito brincalhão.</p> <p><i>E, o frei (bate nos ombros do capelão pastor) diz:</i> Não, ele é muito gentil!</p> <p><i>Capelão evangélico:</i> Eles são simpáticos. Gostaria de falar italiano para fazer-lhe perguntas.</p> <p><i>Capelão católico:</i> Perguntas são inúteis. Tudo é tão claro aqui.</p> <p><i>Frei:</i> Com licença, tenho que ir.</p> <p><i>Capelão evangélico diz (ao capelão católico):</i> Ele (o frade) é muito jovem.</p> <p><i>Capelão católico:</i> Sim, ele tem vinte e cinco anos.</p> <p><i>Capelão evangélico:</i> Jovem demais, não?</p> <p><i>Capelão católico:</i> Não! Disse que sempre teve vocação. Desde os dez anos, queria vir para o convento.</p> <p><i>Capelão evangélico:</i> Pode-se estar em paz com o Senhor sem se isolar do mundo. Ele criou para nós. O mundo é a nossa paróquia.</p> <p><i>Capelão judeu:</i> Como podem eles nos julgar se não conhecem a vida?</p>	
<p><i>Figura 55:</i> Num enquadramento plano médio longo, os capelães continuam caminhando e se deparam com um outro frade que se ajoelha diante deles, faz o sinal da cruz e começa a rezar a ave maria. O capelão católico joga fora o cigarro que estava em sua mão, faz o sinal da cruz e a acompanha a oração do frei. Nesta cena, o capelão católico revela a um dos frades a denominação religiosa dos demais capelães e o frade sai correndo para contar aos demais irmãos.</p>	<p><i>Frei pergunta (ao capelão católico):</i> Por que eles não rezam?</p> <p><i>Capelão católico:</i> Porque são dois traquinas. Ele é protestante e ele é judeu.</p> <p><i>--O frade se retira rapidamente.</i></p> <p><i>Capelão evangélico diz (de forma cômica):</i> Sou Martinho Lutero.</p>	<p>Som do campanário, passos e música instrumental</p>
<p><i>Figura 56:</i> Enquadramento de plano geral, após tomarem conhecimentos dois capelães evangélico e judeu, os frades</p>	<p><i>Frei 1:</i> Um judeu aqui, em osso convento.</p> <p><i>Frei 2:</i> O baixinho é protestante.</p> <p><i>Frei 3:</i> As heresias de Lutero, o grande protestante.</p>	<p>Ruídos de passos.</p>

<p>ficaram chocados e foram falar para o superior.</p>	<p>Frei Superior do convento (diz aos frades): O que está acontecendo?</p> <p>Frei 1: Um dos capelães é judeu, outro é protestante.</p> <p>Frei 2: Duas almas perdidas, padre superior.</p> <p>Frei Superior: Nenhuma alma está perdida enquanto estiver viva. Sempre podemos salvá-la. Podemos fazer alguma coisa.</p>	
<p>Figura 57: Num enquadramento de plano médio, o superior do convento, na capela, conversa com o capelão católico e lhe faz inúmeros questionamentos. O capelão católico defendeu seus companheiros capelães mostrando-lhe que eles eram bons amigos, pessoas admiráveis e de boa fé e que estão junto na missão, há 20 meses.</p>	<p>Frei Superior do convento: Permita-me uma pergunta, reverendo.</p> <p>Capelão católico: Sem dúvida, padre.</p> <p>Frei Superior: Conviveu muito tempo com os outros capelães?</p> <p>Capelão católico: Fizemos toda a campanha da Itália juntos. Vinte e um meses. A Sicília, Salerno, Roma, Florência...São bons amigos e eu os admiro.</p> <p>Frei Superior: O senhor lhes falou da verdadeira religião?</p> <p>Capelão católico: Padre, os protestantes e os judeus também acham que estão no caminho da verdade.</p> <p>Frei Superior: Mas, nós sabemos que eles estão errados.</p> <p>Capelão católico: Sim, sem dúvida.</p> <p>Frei Superior: Devemos salvar essas duas almas que se desgarraram.</p> <p>Capelão católico: Sou um católico e sou um padre, e creio humildemente ser um bom católico.</p> <p>Frei Superior: Não queria lembrar-lhe o seu dever. Os senhores são capelães militares. Arriscam suas vidas assim como os soldados. Não pensou que eles poderiam morrer a qualquer momento?</p> <p>Capelão católico: Quem tem boa fé recebe a glória de Deus.</p>	<p>Ruido de passos e toque do sino para a oração do angelus.</p>



	<p>Frei: O senhor sondou a alma deles? Estão de boa fé?</p> <p>Frei Superior: Conversou com eles sobre isso?</p> <p>Capelão católico: Nunca sondei a alma deles, nem lhes falei sobre isso. Nunca perguntei nada, nunca me dei o direito de julgar. Eu os conheço bem, são bons amigos. Talvez os senhores neste ambiente de paz, nesta atmosfera de meditação, me julguem culpado, mas nada tenho a me reprovar. Minha consciência está em paz.</p>	
Figura 58: Num enquadramento de plano inteiro, o capelão católico e os frades rezam a oração do <i>Angelus</i> , na capela.	Oração do <i>Angelus</i> .	Ruídos de passos, cadeiras e sino.
Plano II: de 1.34'17'' a 1.37'30''- duração: 3'13''		
Imagem	Texto	Som
 <p>Figura 59 - O frade superior e os capelães militares entrando no refeitório.</p>  <p>Figura 60 - os capelães católico e evangélico rezam com os frades.</p>		



Figura 61 - Todos reunidos no refeitório



Figura 62 - O capelão católico demonstra desconforto diante jejum dos frades



Figura 63- O capelão católico agradece acolhida e redescobre a espiritualidade

Figura 59: No enquadramento de plano geral, o superior e os capelães militares adentram no refeitório. O superior os recorda que durante a refeição eles observa a regra do silêncio.

Frei Superior do convento: Pela regra, devemos comer em silêncio. Não podemos fazer exceção.

Capelão católico (comunica aos demais capelães): Pela regra, as refeições devem ser em silêncio.

Ruídos de passos e da porta do refeitório abrindo e som dos frades rezando.

Figura 60: No enquadramento de plano geral, os demais frades adentram ao refeitório, se ajoelham e rezam a oração da Ave Maria. Nesse momento, os capelães

Oração do Magnificat e da Ave Maria.

Ruído de passos.

católico e evangélico inclinam a cabeça em sinal de oração.		
Figura 61: No enquadramento de plano geral, todos ocupam os seus lugares, e antes de iniciarem a comer, um frade faz uma breve leitura. No centro da imagem, no alto, temos a imagem de Nossa Senhora, e abaixo, uma cruz.	Frei: No dia de hoje dois padres deixaram este mundo: em 1722, o Padre Salvador de San Leo, e em 1743, o Padre Gian Battista. Que suas almas descansem em paz! Frades: Amém.	Ruídos de cadeiras e mesas.
Figura 62: No enquadramento de plano médio, os capelães são servidos e aguardam os demais frades também serem servidos, mas o capelão católico é surpreendido com a notícia de que eles estão jejuando pela conversão dos capelães evangélico e judeu.	O Frei Superior (olha para o capelão católico) diz: Comam, bom apetite. podem se servir e bom apetite!”. Capelão católico (responde ao Frei Superior): Esperamos que os senhores sejam servidos. Frei Superior: Estamos jejuando. Capelão católico (pergunta): Por quê? Frei Superior: Porque a Divina providência nos enviou duas almas que esperam a luz. A nossa humana presunção nos faz esperar que esse sacrifício nos traga um dom do céu. --Capelão católico reflexivo olha para os seus companheiros capelães e começam a tomar a sopa.	Ruídos dos talheres e dos copos.
Figura 63: No enquadramento de plano geral, o capelão padre ao elevar a colher com sopa à boca sente um desconforto, diante do ato de jejum praticados pelos frades em penitência pela conversão do capelão evangélico e do capelão judeu, dirige algumas palavras aos frades.	Capelão católico: Desculpem-me por infringir sua regra do silêncio. Mas, quero dizer-lhes uma coisa, a saber: que me deram um presente inestimável e pelo qual lhes serei grato para sempre. Descobri aqui a paz de espírito que eu tinha perdido em meio aos horrores e misérias da guerra. Uma emocionante lição de humildade, de simplicidade e de fé. Paz a todos os homens de boa vontade.	Música orquestral melódica.
Análise de conteúdo		
O gesto da oferta de alimentos aos frades pela família da comunidade e a chegada dos capelães militares ao convento dos franciscanos, conduzidos pelas crianças, revelam uma divergência entre a dinâmica evangélica e a pastoral da igreja. No evangelho de Mateus, Jesus diz: “Deixai vir a mim estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos Céus é para aqueles que se lhes assemelham” (Evangelho de Mateus capítulo 19, versículo 14). No momento da acolhida dos capelães, o Frei Pacífico diz:		

“vão, vão embora crianças”. Assim, o filme critica a postura adotada pelas autoridades eclesiais que não praticam os ensinamentos do seu Mestre.

Outro ponto que o filme questiona são algumas práticas contextuais e que podem, sob a ótica dos valores morais e religiosos, serem encaradas como “vícios”, que são combatidos pelos ensinamentos doutrinários e eclesiais. Todavia, no filme, tais práticas são cometidas pelos ministros religiosos (padre, pastor e rabino) que deveriam ter uma postura de sobriedade em relação a elas. No filme, as práticas representadas que podem se tornar “vícios” são: o cigarro (oferecido pelo capelão católico), o caramelo¹⁰³ (oferecido pelo capelão evangélico e recebido pelos frades) e o álcool (oferecido pelo Frei Superior e recebido pelo capelão católico e pelo capelão judeu).

Fato é que, além de mostrar o lado humano dos capelães, o filme “*Paisà*”, demonstra que os personagens do capelão católico, do capelão judeu e dos frades franciscanos rompem com os estereótipos, os clichês sociorreligiosos e com a cultura do puritanismo religioso, proposto pelo movimento norte americano da Temperança e expresso por meio das palavras “eu não bebo”, que foram dirigidas pelo capelão protestante ao Frei Superior, que lhe oferecia um pequeno copo de licor.

Além dessas práticas, o filme chama muito à atenção para a questão da diversidade religiosa e para os diálogos intereclesial, ecumênico e inter-religioso. No diálogo intereclesial percebe-se uma divergência entre os próprios membros da Igreja católica no que tange ao papel de evangelizador (anunciar o evangelho e a verdade da fé) e missionário (a todas as pessoas) de seus ministros. Em relação ao ecumenismo, as constantes recitações e preces marianas proferidas pelos frades e dirigidas – de forma proposital – ao capelão pastor, expressam uma das divergências doutrinais que dividem as igrejas católicas e protestantes.

Já os questionamentos feitos pelo superior do convento e pelos demais frades ao capelão católico dão a entender que o capelão padre tem se omitido no seu papel de sacerdote ao não evangelizar e converter os seus amigos capelães (evangélico e judeu) à verdadeira religião, que seria, na visão dos frades, o pensamento de que fora da Igreja Católica não há salvação (*Extra ecclesiam, nulla salus*). Todavia, o filme tem um olhar profético, expresso nas respostas dadas pelo capelão padre que, antes mesmo da realização do Concílio Vaticano II¹⁰⁴, supera os impasses teológicos e pastorais advindos do axioma *Extra ecclesiam, nulla salus* e experimenta, no âmbito da capelania militar, o ecumenismo e o diálogo inter-religioso, através da missão e do serviço pastorais que os une.

O filme aborda ainda os desafios existentes na assistência religiosa tanto nas instituições militares quanto nas instituições eclesiais. As palavras finais do capelão católico, que foram dirigidas aos frades, expressam de maneira concisa e clara essas

¹⁰³Segundo os nutricionistas, é preciso perceber que, de fato, existe o vício por doces. Já está demonstrado que os alimentos ricos em açúcares, como o doce, estimulam uma área do cérebro que é responsável pelo prazer, induzindo uma pessoa a desenvolver uma certa dependência química por doces.

¹⁰⁴De acordo Usarski (2018), “o Concílio colocou-se à escuta das interpelações do Judaísmo, Islã, Budismo e Hinduísmo; reconheceu que o Espírito se faz presente na busca empreendida por homens e mulheres nessas diferentes religiões, que são, para estas pessoas, caminhos ordinários de salvação (p.11).

duas realidades: a vivência eclesial e comunitária conduz o ser humano a prática da espiritualidade e nela se experimenta a essência do sentimento de gratidão, o significado do silêncio, o sentido da paz e da humildade, valores esses que são aos poucos deixados de lado, quando o ser humano se depara com a realidade da guerra, dos atrativos e tentações do mundo moderno e tecnológico.

Por fim, neste filme de Rossellini, os capelães militares são a personificação de suas denominações religiosas: como ministros, embora limitados e atingidos pelos vícios da modernidade tão combatidos pelos ensinamentos eclesiais, são identificados como pessoas de oração e servos de Deus que cultivam o amor ao próximo e a amizade sincera; como oficiais são comunicativos e desenvolvem comportamentos políticos entre si (Igreja e Estado) e em relação aos outros (tolerância religiosa e empatia).

6.2.2.1.3. Conclusões

O filme *Paisà* apresenta diversas questões temáticas que estão presentes na sociedade e no “radar ótico” de Rossellini que analisa o fenômeno humano, baseado nos princípios da verdade e da liberdade, e os discursos contraditórios que ferem os ensinamentos da moral cristã. Segundo Viganò (2010b), na figura dos capelães, Rossellini parece representar o modelo do ser humano que ele acredita: “conhecimento e paixão, amor e sabedoria, liberdade e verdade que são as virtudes buscadas e praticadas por estes homens que são elevados acima dos outros pela prática do respeito ao próximo e pela sua função de serviço” (p. 25, tradução nossa).

Paisà, portanto, revela por um lado o coração da Igreja Católica e os questionamentos sobre os valores morais e religiosos. Por outro lado, o filme apresenta que é possível viver de forma fraterna o ecumenismo e o diálogo inter-religioso, e dá o exemplo praticado pelos capelães na assistência religiosa das forças armadas, que abordam essa realidade de maneira serena e respeitosa. Para os militares, a separação ou a divergência religiosa é uma questão já superada, pois os capelães militares, que representam as instituições religiosas, as testemunham no exercício da missão e são convictos de sua fé e, conseqüentemente, se respeitam mutuamente.

Nas forças armadas, por conseguinte, os capelães testemunham e ensinam aos seus capelanianos, de modo especial, a praticar a virtude militar do “espírito de

corpo”, que encontra respaldo bíblico no ensinamento do apóstolo Paulo aos romanos capítulo 12, versículos 4 ao 5: “Pois, como em um só corpo temos muitos membros e cada um dos nossos membros tem diferente função, assim nós, embora sejamos muitos, formamos um só corpo em Cristo, e cada um de nós é membro um do outro” (Rm 12, 4-5).

6.2.2.2. A Grande Guerra (1959)¹⁰⁵ – Mario Monicelli

Importante cineasta italiano da comédia à italiana e sucessor do movimento neorrealista, Mario Monicelli produziu diversas obras que marcaram um período da indústria cinematográfica italiana. Segundo Garboggini (2004) uma característica fundamental da comedia à italiana “é expor e traduzir criticamente - com a comicidade que o gênero propõe - os problemas e tabus inerentes à realidade social italiana” (Cf. p.85).

Assim, Fernandes (2020) assegura que esse “gênero se caracteriza por um estilo de matriz popular que dominou o cinema italiano, entre anos 60 a 70” (p. 66). Para Lima Augusto (2011) costuma-se delimitar tal gênero, no que se refere à cronologia, “com início correspondente ao ano de 1958, com a obra *I soliti ignoti* (“Os eternos desconhecidos”), de Mario Monicelli, e em 1980 encerra-se com *La Terrazza* (“O terraço”), de Ettore Scola” (p.102).

Com sua obra “A grande guerra”, o diretor italiano influenciou a produção fílmica do pós-guerra, na Itália, a rever e a lidar de forma crítica e cômica com o passado e memória cultural da primeira guerra. A sua obra foi acusada de ser um filme antipatriotismo à época de seu lançamento. No entanto, o filme venceu, no ano de 1959, o prêmio “Leão de Ouro”, no Festival de Cinema de Veneza, além da indicação para a Academia para Melhor Filme Estrangeiro. Antes, todavia, Monicelli, já havia sido reconhecido nacionalmente pelo sucesso comercial do filme “Os Eternos Desconhecidos” (1958), por meio do qual, ele se consagrou como referência na cinematografia mundial, por realizar uma das primeiras produções na

¹⁰⁵ Mais informações técnicas: Título original: La Grande Guerra; Roteiro: Mario Monicelli, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli; País produtor: Itália; Gênero: Guerra/drama/comedia; e Duração: 135 minutos.

Itália a desviar do padrão estabelecido e retratar, com humor, a Primeira Guerra fora dos moldes fascistas de representação.

Tendo como contexto cenográfico a Itália no contexto da Primeira Guerra Mundial, o filme “A Grande Guerra” descreve, através dos personagens Oreste (Alberto Sordi) e Giovanni (Vittorio Gassman), a realidade vivida por todos os jovens do país que são chamados para se alistar no exército e lutar pelo seu país. No filme, os dois personagens fazem de tudo para escapar dessa obrigação. Contudo, os dois acabam no front de guerra e se veem encarregados de uma missão decisiva. O filme, sobretudo, propõe uma reflexão sobre o lugar do cinema de ficção no imaginário italiano do pós-guerra.

Na obra observa-se, sobretudo, o interesse de Monicelli em colocar em evidência figuras desajustadas e à margem enfrentando circunstâncias adversas. Fernandes (2020), chama atenção para o fato de que o diretor italiano “registra, com empatia, o indivíduo derrotado, o homem ordinário massacrado e subjugado pelas instituições” (p.67). Por sua vez, Bini (2016) sugere que o cinema de Monicelli, com sua visão cínica da sociedade italiana, “narra o fracasso da esperança neorrealista de reconstruir o país em torno de um novo conjunto de valores humanitários” (p. 69).

Inclusive, o espectador ao assistir “A Grande Guerra”, percebe a intenção do cineasta italiano de rejeitar a visão positiva e engrandecedora do serviço militar. Ora, o filme foi concluído e, eventualmente, alcançou prestígio por trazer à tona uma página ainda intocada da história italiana depois da queda do regime e oferecer um contraponto ao discurso oficialmente difundido pela ideologia fascista.

Para Fernandes (2020,

Com o objetivo declarado de elevar a moral das tropas e do público, as narrativas da era fascista possuíam um cunho marcadamente escapista e fins propagandísticos, em que se predominavam desfechos felizes e ímpetus patrióticos por meio de um tom triunfalista. Em contrapartida, o cinema de Monicelli, ao aliar comédia e história, assume um tom crítico como forma de se distanciar das glorificações da guerra realizadas por seus predecessores fascistas e operar um deslocamento contrário às visões do regime de exaltação de valores nacionais (p.68).

Entretanto, é nítido já nas primeiras cenas, do referido filme, que o autor ao invés de oferecer ao espectador cenas de soldados em marcha, em combate, exhibe uma sucessão de atividades comuns, como soldados cortando uma fatia de pão, recebendo um prato de sopa ou com os pés afundando em lama etc. Assim, Fernandes (2020) reafirma que, o objetivo principal desses planos, de fato, “é mostrar as tropas italianas em toda sua banalidade e precariedade e retirar delas, logo de início, qualquer dimensão grandiosa, épica ou heroica” (p. 69).

Para Fernandes (2020) a obra de Monicelli é um contraponto ao pensamento do regime fascista, e por isso, as suas obras descrevem os horrores promovidos pela guerra:

Seu filme pacifista propõe uma reflexão sobre o lugar do cinema de ficção no imaginário italiano do pós-guerra, uma vez que se insere na cinematografia de seu país como um dos primeiros trabalhos a oferecer uma contestação frontal do mito fascista da primeira guerra (p.71).

O historiador e crítico de cinema Vaz (2003), ao analisar o filme “A Grande Guerra”, o descreveu como uma superprodução, mesmo numa realidade de escassez de recursos financeiros na Itália, em 1959, e relatou - de forma crítica - que o filme “contou com o apoio e recursos de grandes produtores para demonstrar que toda guerra é idiota é que o Exército Italiano é despreparado para o combate” (Cf. p. 1).

O filme do diretor do estilo da comédia à italiana é composto por grandes planos-sequências e de estilo simples, não usa efeitos ou outros recursos para contar a história de homens simples na guerra, diferentemente das produções de Hollywood, que fazem uso de grandes efeitos para produzirem os filmes de temas bélicos. Para Monicelli, as problemáticas abordadas no filme “A Grande Guerra” são caras à sociedade italiana. Entretanto, de acordo com Lima Augusto (2011) “a crítica feita (por suas obras) de modo irônico reforça a função crítica, em vez de atenuá-la” (p.130, parêntese nosso).

Assim, Lima Augusto (2011) destaca que, a característica principal que diferencia a comédia à italiana cinematográfica de Monicelli das demais comédias tradicionais é o “tratamento cômico dado a elementos dramáticos da narrativa, [...] diferente do otimismo das comédias do período conhecido como neorrealismo em que assume um caráter mais sombrio” (Cf. p.103-104).

Lima Augusto (2011) recorda, todavia, conforme descrito no terceiro capítulo desta pesquisa, que o cinema

tem sido utilizado como instrumento de propaganda de regimes políticos, como forma de convencimento da população e, no caso da ultradireita italiana, não foi diferente. [...] No imaginário coletivo italiano havia este heroísmo enfático em relação à Primeira Guerra Mundial, na qual os soldados italianos eram vistos sempre como vencedores e corajosos, dispostos a sacrificar-se pela pátria. Mario Monicelli, por sua vez, foi o primeiro diretor italiano a ousar tratar o tema em chave diferente, em representação diversa daquela da propaganda propagada pelo discurso fascista e criticou fortemente a postura das Forças Armadas Italianas que assumiram tarefas para as quais não estavam preparadas (p.108-109).

Sendo assim, esta obra propõe uma ruptura, ou seja, uma quebra de um padrão, até então consolidado. Para Lima Augusto (2011) “a constituição de uma identidade nacional gloriosa, por meio da visão patriótica e romântica elaborada pelo fascismo, dá agora lugar a uma visão mais realista daquele conflito” (p.110). O filme expõe claramente as diferenças que havia dentro do exército, entre os seus componentes e revela que quem de fato vai ao front são os italianos pobres.

De acordo com Lima Augusto (2001), o filme “A Grande Guerra” é, com efeito, uma mescla de crítica histórica e de comédia, e entre os temas delicados e polêmicos para a sociedade italiana, encontra-se o tema da guerra.

A temática de guerra, em princípio, é sempre dramática, contudo, Monicelli a trata com uma alternância de cenas cômicas - especialmente no dia a dia da tropa - e de cenas dramáticas. [...] Com bom humor, o filme é definitivamente contrário à guerra, antimilitarista, antinacionalista e, acima de tudo, reflexivo (p.127).

Portanto, aliando comédia e história, o filme de Monicelli analisado, nesta pesquisa, assume um tom bastante crítico como forma de se distanciar das glorificações da guerra que foram promovidas pelos seus predecessores do movimento fascista que tinham como meta exaltar – sobremaneira - os valores nacionais.

6.2.2.2.1. Ponto de vista e a dinâmica das cenas secundárias do filme

Na primeira sequência (de 0.00'02'' a 0.02'10'), nos enquadramentos de plano detalhe, o filme inicia descrevendo os momentos de descanso, em que os soldados, fora do cenário de combate, se alimentam (sopa e pão), fumam, escrevem cartas, enchem o cantil com água, consertam e preparam o uniforme para o combate. A trilha sonora que se ouve, nesta sequência, tem os seguintes dizeres: “Deixei a minha mãe para vir ser soldado”. Em seguida, aparece uma fila de jovens alistando-se no exército italiano. A cena é descrita num estilo cômico.

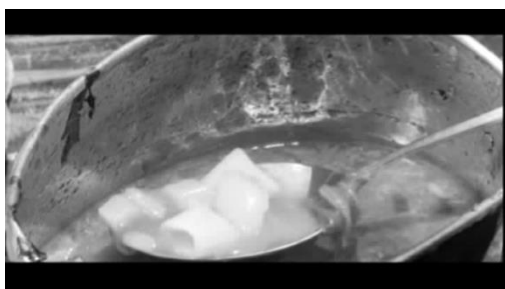


Figura 64 - Momento da refeição.



Figura 65 - Soldado conserta o uniforme

Ao descrever os diversos momentos que compõem a rotina dos soldados nos campos bélicos, o filme traz um olhar crítico e humanístico do autor, Mario Monicelli, que constrói a ideia de que os soldados não são máquinas de guerra, mas seres humanos, que trazem consigo as suas histórias pessoais e familiares, e que ao serem convocados para a guerra, são investidos de armas e poder em prol do cumprimento de sua missão patriótica. A canção que soa como trilha sonora e acompanha a rotina dos soldados e remete à saudade do lar e da família, expressa na palavra “mãe”. O questionamento sobre o motivo de deixar o lar familiar para servir a guerra, aparenta ser uma realidade ainda não bem compreendida pelos soldados. O porquê da guerra acompanhará toda a narrativa desse filme.

Na segunda sequência (de 0.08'31'' a 0.08'33''), no enquadramento de plano médio longo, o soldado confirma quem é o verdadeiro inimigo da guerra que eles devem combater. Diz o soldado: “É uma guerra aos privilégios. A guerra justa é essa”.



Figura 66-O Soldado crítica a guerra.

Nessa sequência, ao criticar os reais motivos da guerra, o soldado traz um outro olhar sobre o que de fato justificaria a declaração e a guerra propriamente dita. Se no terceiro capítulo desta pesquisa, a guerra justa está motivada e justifica pelo direito à defesa, contra o inimigo externo. Aqui, encontra-se uma outra justificativa que seria a injustiça sofrida ou o combate aos privilégios sociais, em que o inimigo é interno.

Na terceira sequência filmica (de 0.11'47'' a 0.12'30''), no enquadramento de plano geral, acontece um confronto entre o coronel e um soldado. No embate, é discutido o ponto de vista de cada um sobre a guerra e o significado do patriotismo. O soldado diz ao coronel: “A guerra é o sagrado dever”. O coronel (correndo para alcançar o soldado) diz: “Se eu tenho que ficar na guerra, você também tem que ficar”. Soldado responde: “Todos têm que vir para a guerra. Todos têm esse dever sagrado!”. Coronel: “Sim, e você como cumpriria esse dever sagrado?”. Soldado: “Sabe por que eu estou aqui? Eu vim como voluntário.”. Coronel: “Não me venha com esse discurso, pois o discurso patriótico não funciona comigo, entendeu? Só para começar esta guerra não é minha!”. Soldado: “Não?”. Coronel: “Não. A minha guerra é contra os tubarões disfarçados que estão em todo lugar, não somente na Alemanha ou na Áustria. E, eu não quero ser morto por eles, entendeu?” Soldado: “Claro, a pátria precisa de obras, não de mortos. E eu pretendo fazer grande coisas pela pátria”. Coronel: “Qual é o seu trabalho?”. Soldado: “Sou barbeiro!” Coronel: “Que barbeiro, vamos!”.



Figura 67- Diálogo entre o coronel e o soldado.

O diálogo entre o coronel e o soldado, presente nessa sequência, expõe abertamente uma grande crítica sobre os valores da pátria e o sentido de sacrificar a própria vida pela nação. No final, o diálogo entre o soldado e o coronel é uma atitude que foi criticada pelo autor do filme, Monicelli. O coronel responde o soldado com um tom de menosprezo, quando ele lhe diz que trabalha como barbeiro. Para o autor, uma das grandes coisas que os cidadãos podem fazer - de fato - pela sua pátria virá através do seu trabalho e da sua profissão, não da guerra, e isso o filme enfatiza bem. Por isso, todos os trabalhos são dignos e devem ser valorizados. Essa é a grande crítica feita pelo autor do filme.

Na quarta sequência (de 1.18'37'' a 1.19'34''), no enquadramento de plano médio curto, o soldado Giacomazzi recebe uma carta do seu pároco, mas como ele é analfabeto, pede ao tenente para que a leia para ele. Na carta está escrito: “Caro tenente, a namorada do Giacomazzi não é a santa que aparentava ser. Ficou noiva de um viúvo da cidade vizinha, mais velho e mais rico. Tenha a bondade de comunicar o fato ao nosso Giacomazzi. Assina: Padre Tommaso Armelin”.



Figura 68- O tenente lê a carta a pedido do soldado Giacomazzi.

Nessa sequência, percebe-se que o soldado Giacomazzi demonstra ansiedade e pergunta ao tenente se é uma má notícia, e ele responde que não e lê para o soldado um outro texto que diz: “Meu amor, eu estou bem e espero que você também. Penso sempre em você. Muitos beijos. Teresa”. O soldado agradece ao tenente e fica feliz. Todavia, percebe-se nesta cena a questão social do analfabetismo, assim como os temas que atingem fortemente as famílias dos militares, como, por exemplo, o tema da traição conjugal.

6.2.2.2.2. Análise das cenas do personagem “capelão militar”

1ª sequência fílmica de 0.23:00 a 0.23:30

Plano I – duração: 30”

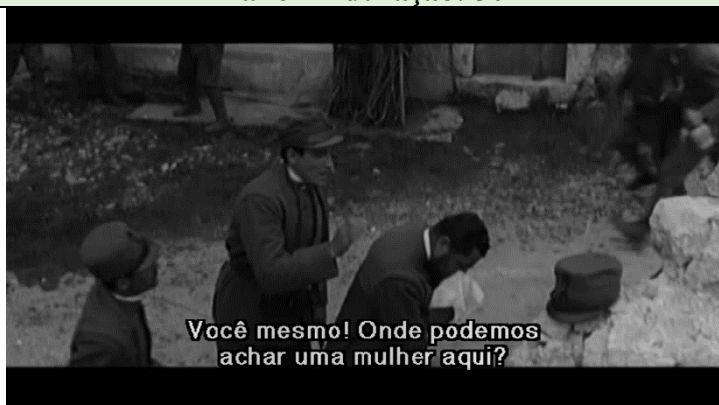


Figura 69- Soldados pedem informação.



Figura 70 - Os soldados e o capelão.



Figura 71- O capelão orienta os soldados.



Figura 72- Os soldados agradecem ao capelão pela orientação.



Figura 73- O capelão acompanha no olhar os soldados.

Imagem	Texto	Som
Figura 69: No enquadramento de plano americano, um soldado, acompanhado de um amigo militar, pede informações a um militar que está de assoado o nariz e de costa para eles.	Soldado: Você mesmo! Onde podemos achar uma mulher aqui?	Música instrumental alegre, ruídos de botas e vozes distantes e o nariz sendo assoado.
Figura 70: No enquadramento de plano médio, ao perceber que o militar o qual foi feito a pergunta era o capelão militar, o soldado ficou desconcertado e se desculpou.	Soldado: Desculpe-me, padre.	Música instrumental alegre e vozes distantes.

Figura 71: No enquadramento de plano médio, o capelão sem hesitar, orienta os soldados e os indica onde é possível encontrar uma mulher.	Capelão militar: Talvez depois da fonte. Terceira porta à esquerda.	Música instrumental alegre e vozes distantes.
Figura 72: No enquadramento de plano médio, os soldados agradecem a informação dada pelo capelão.	Soldado: Obrigado, sr. Capelão. Desculpe-me.	Música instrumental alegre e vozes distantes.
Figura 73: No enquadramento de plano médio, o capelão acompanhar, pelo olhar, os soldados que correm felizes ao encontro das mulheres, certamente, de programas.	Não há texto.	Música instrumental alegre

Análise de Conteúdo

Ao pedirem uma informação ao capelão militar, embora eles não tenham o identificado num primeiro momento, os soldados fazem uma pergunta imprópria ao ministro religioso. Todavia, a resposta que o capelão lhes dá demonstra, por um lado, uma crítica feita pelo autor do filme à instituição religiosa, ao qual o capelão representa, neste caso, a Igreja Católica, e, por outro, alude a dimensão pastoral que faz parte da missão do oficial religioso.

A crítica diz respeito à postura adotada pelas autoridades eclesiais que se mostravam, de acordo com a visão do autor do filme, conviventes e omissos frente aos valores morais e familiares que estavam sendo desvirtuados pelos inúmeros atores sociais da época. Já analisando pelo lado da dimensão pastoral, a cena mostra que os soldados assim que perceberam que era o capelão ficaram desconcertados e pediram desculpas a ele. É possível que eles tenham pensado que o capelão, de algum modo, lhes daria uma lição de moral ou suas atitudes seriam reprovadas, mas para a surpresa deles, o capelão não só relevou a indelicadeza da pergunta, como lhes indicou a direção e o local que eles estavam procurando.

O ato de camaradagem que o capelão pratica com os dois soldados denota uma das características peculiares do dinamismo catequético do capelão militar, que está relacionado à sua estratégia pastoral, isto é, o capelão militar não deve ter as questões da doutrina moral, da sua religião, como seu cartão de visita ou de boas-vindas, mas deve perceber e compreender que a sua primeira atitude como capelão deve ser de acolhida e somente a partir do processo catequético, construído passo a passo durante as atividades religiosas da caserna, os temas morais e éticos devem ser apresentados e trabalhados, juntos aos seus capelanianos.

Assim, embora a visão crítica do autor do filme à postura adotada pela igreja, frente aos desafios morais da sociedade de então, tenha corroborado para a construção dessa cena, a mensagem pastoral aplicada à capelania militar, ou seja, na cena a mensagem que sobressai é de que a primeira experiência da capelania que o militar deve ter é a de se sentir acolhido e não julgado por seus atos.

Na rotina da caserna, o capelão, embora não compartilhe das atitudes perniciosas que porventura possam ser praticadas por seus capelanianos, tem a consciência que ele é também parte do grupo, pois também é um militar, usa a farda, e por isso, deve

exercitar o espírito de camaradagem que o aproxima dos demais militares. Tal exercício lhe possibilita transitar de forma positiva no meio deles, e, nesse trânsito, ele aos poucos vai encontrando os espaços férteis para semear e cultivar os valores espirituais, morais e éticos, próprios de suas missões institucionais e constitucionais.

Nesta sequência fílmica é possível delinear de forma implícita a dinâmica da catequese castrense, isto é, primeiramente é preciso acolher o militar em sua realidade e aos poucos a mensagem espiritual, religiosa os valores morais, que perpassa pelos valores da família, vai sendo semeada. Assim, nessa pedagogia, o reconhecimento do militar, que enxerga no capelão um irmão de farda, é importante para o bom desempenho dos trabalhos da capelania militar.

As características - diretas e indiretas -, contidas na representação do personagem “capelão militar”, descrevem-no como um ministro religioso humanista, resiliente, solidário, fraterno, espiritual e bom pastor; como oficia incorporado à realidade da tropa, nele se sobressaem as virtudes do espírito militar, da decisão e do patriotismo.

2ª sequência fílmica de 0.47'46'' a 0.48'32

Plano I – duração: 1'14''

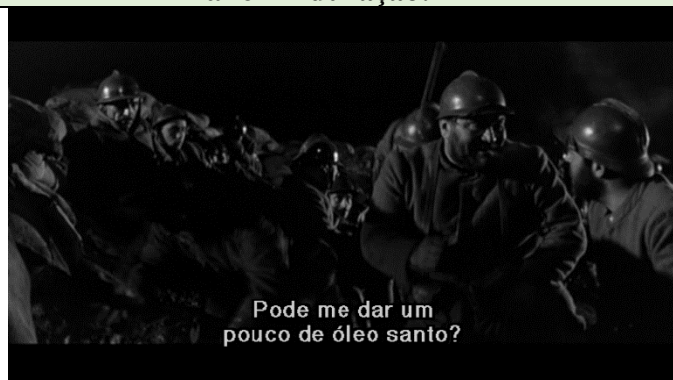


Figura 74- O soldado pede ao capelão o óleo santo.

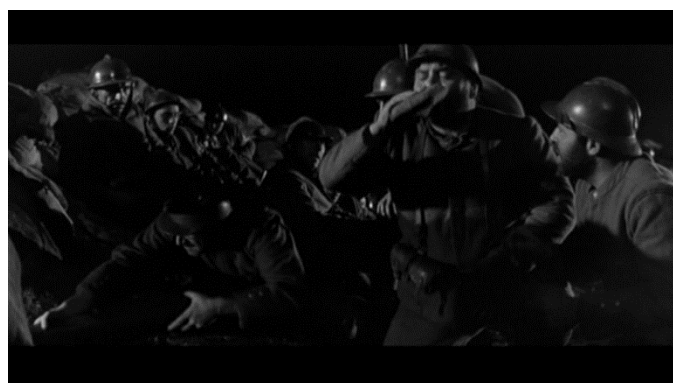


Figura 75- O soldado com o cantil do capelão.

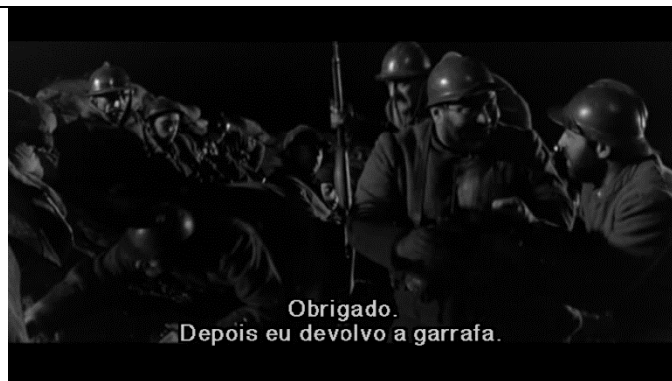


Figura 76 - O soldado agradece ao capelão pela bebida.



Figura 77- o capelão impulsiona o soldado para a missão.

Imagem	Texto	Som
Figura 74: Enquadramento de plano médio longo, o soldado Bordin recebe dos companheiros uma moeda para enfrentar o inimigo. Porém, antes de arriscar a sua vida no cumprimento da missão, o soldado pede ao capelão o óleo santo (seria a unção dos enfermos), que o fiel recebe estando enfermo ou no perigo eminente de morte.	Soldado Bordin: Capelão, pode me dar um pouco de óleo santo?	Explosões de bombas, tubo de ferro, pedras.
Figura 75: O soldado Bordin bebe algo que estava no cantil do capelão. O capelão olha para o soldado enquanto ele bebe do “óleo”.	Não há nenhum texto.	Explosões de bombas, tubo de ferro, pedras.
Figura 76: O soldado Bordin agradece ao capelão pelo “óleo” e diz que irá retribuir tal partilha. O capelão sorri diante das palavras do soldado.	Soldado Bordin: Obrigado, padre. Depois eu devolvo a garrafa.	Tubo de ferro, pedras.
Figura 77: O soldado Bordin, após beber do óleo, oferecido pelo capelão, encara a missão. Mas, enquanto se prepara para partir, o tenente questiona por que novamente ele está arriscando a sua vida. Em seguida, o capelão impulsiona o soldado com sua mão.	Tenente: Bordin, outra vez? Soldado Bordin: Fui encarregado. Tenente: Está querendo me enganar? Soldado Bordin: Tenho cinco filhos, sr.	Tubo de ferro, pedras e rastejo.

	<p>Tenente, faço o que posso.</p> <p>Tenente: Arrisque-se menos.</p> <p>Soldado Bordin: É culpa do serviço militar. Nas poucas vezes que fico com minha mulher, de licença ou quando ela me vem me visitar, minha cabeça não funciona.</p>	
Análise de Conteúdo		
<p>O Soldado Bordin ao solicitar o “óleo santo” ao capelão, ele utiliza um trocadilho com a intenção de provocar humor ou ironia, tendo em vista que, “óleo santo” que o capelão tem para oferecer é óleo sacramental da unção dos enfermos, que é um dos sete sacramentos do catolicismo, administrado pelo sacerdote ou capelão católico aos enfermos e àqueles que estejam em risco de morte. Assim, na cena o “óleo santo” que o capelão oferece ao soldado Bordin não é óleo da unção dos enfermos, e sim, uma bebida alcoólica que ele carrega em seu cantil. Pelo contexto e pelas atitudes, possivelmente a bebida alcoólica é a “pinga” e tal fato remete ao imaginário e o estereótipo de que beber algum líquido alcoólico encoraja o ser humano, neste caso, o militar a enfrentar o perigo, o medo e o desconhecido.</p> <p>A cena, portanto, além de utilizar o “óleo santo” num duplo sentido, faz uma crítica na figura do capelão militar, a postura tanto da igreja, que promove o vício do alcoolismo, quanto das forças armadas que ao permitir o uso da bebida alcoólica, está cometendo uma contravenção, tendo em vista que os militares portam armas de fogo, e por isso, devem permanecer sempre sóbrios na missão.</p>		
3ª sequência fílmica de 1.06'09" a 1.07'30"		
Plano I – duração: 1'21"		
<div data-bbox="459 1424 1129 1800" data-label="Image"> </div> <p>Precisávamos ter pão! Miolo de pão!</p> <p>Figura 78- O capelão mostra a necessidade de se ter pão.</p>		



Figura 79- Resposta do soldado ao capelão.



Figura 80- O soldado questiona: Quem tem pão para oferecer?



Figura 81 - O soldado retira um pedaço de pão da mochila de seu companheiro.

Imagem	Texto	Som
Figura 78: No enquadramento plano americano, diante da missão de capturar uma galinha que aparecer nas proximidades da área do conflito bélico, os soldados tentam diversas técnicas para chamar à atenção da galinha, para capturá-la e servi-la no rancho. Por trás de uma barreira de sacos de areia, encontra-se o capelão e um grupo de soldados.	Capelão católico: Precisamos ter pão! Miolo de pão.	Cocoricó da galinha e assobio.
Figura 79: No enquadramento plano médio longo, os soldados, por trás da barreira de sacos de areia, os soldados olhando na direção do capelão fazem	Soldado 1: Não sou capelão!	Som de assobio

rumores diante das suas palavras, mas continuam tentando chamar à atenção da galinha para que ela não vá para o lado do terreno dos inimigos.	Soldado 2: Que descoberta: miolo de pão!	
Figura 80: No enquadramento plano médio longo, os soldados retornam os seus olhares na direção da galinha e começam aos companheiros que se alguém tiver algum pedaço de pão deveria oferecer para servir de isca para a galinha.	Soldado 1: Onde está o pão? Quem dera! Soldado 2: Saque, Oreste! Soldado Oreste: Saque, o quê?	Cocoricó da galinha e assobio.
Figura 81: No enquadramento médio longo, os soldados procuram pão na mochila do soldado Oreste que resiste a entregá-lo. Mas, vendo que a galinha se aproxima no terreno do inimigo, um soldado disparar na direção da galinha e ela voa na direção do inimigo, que festejam com o prêmio recebido e cantam. E neste momento, cria-se um clima de competição entre ambos os lados da guerra. Os soldados do lado alemão festejam o prêmio (a galinha), e os soldados do lado italiano ficam frustrados e dizem ficaram até sem o pão.	Soldado Oreste: É meu pão! A reserva dos viveres, tenente!	Cocoricó da galinha e assobio.

Plano II: de 1.09'00'' a 1.09'30'' – duração: 30''



Figura 82 - Soldado indignado.

Imagem	Texto	Som
Figura 82: No enquadramento de plano americano, chegam as cartas pelo correio e um soldado ao receber a carta família, fica indignado ao saber que o seu filho havia sido convocado para a guerra e desabafa para os companheiros, afirmando que os soldados que lutam e morrem na guerra são todos pobres.	Soldado: Os filhos dos ricos são poupados...	Música alegre que diz uma cartinha está chegando. Se houve a euforia dos soldados pelas notícias da família

Análise de Conteúdo

No plano I da sequência, encontra-se um novo trocadilho no significado da palavra “pão” que pode ser referido ao “pão”, alimento feito com farinha, fermento, água e sal que é parte fundamental do cardápio alimentar de bilhões de pessoas no mundo, e tem o “pão”, feito com farinha e água, que ao ser consagrado pelo sacerdote católico ordenado, torna-se o sacramento da Eucaristia, ou seja, do Corpo e do Sangue de Jesus Cristo, e é parte fundamental da vida comunitária eclesial. Foi o próprio Jesus Cristo que se revelou no Evangelho de São João capítulo 6, versículo 35: “Eu sou o pão da vida”, e instituiu o sacramento da Eucaristia, como relata o Evangelho de Marcos capítulo 14, versículo 22 ao 24: “Enquanto comiam, ele tomou um pão, recitou a bênção, partiu-o e deu-o aos discípulos, dizendo: “Tomai, isto é meu corpo”. Depois tomou um cálice, deu graças e passou-o a eles, e todos beberam. Ele disse-lhes: “Este é meu sangue, o sangue da aliança, derramado pela multidão”.

Assim, ao gritar para os companheiros “precisamos de pão”, o capelão militar está desmerecendo e omitindo-se da razão essencial do seu ser sacerdote que é ser ministro do pão, aquele que oferece e não aquele que pede o pão, embora também ele necessite – diariamente - se alimentar do pão da vida que é, para os cristãos católicos, o próprio Jesus Cristo. Desta forma, o plano deixa sob entendido a seguinte interrogação: o que pode esperar de um capelão militar? Que ele seja de fato ministro do “pão da vida”, capaz de oferecer e receber – diariamente – esse pão aos seus capelanianos.

No plano II, a narrativa da cena mostra a indignação de um militar ao saber que o seu filho havia sido convocado para a guerra. Diante da notícia, que veio através da carta enviada pela esposa, a ironia do soldado é expressa por meio do seu questionamento: Por que os filhos dos ricos são poupados? Ou, por que somente os filhos dos pobres são os únicos convocados para morrer na guerra?

No fundo, o autor do filme faz a seguinte provocação: quem são os verdadeiros heróis: Soldados, patriotas, que lutam e morrem na guerra? São os ricos que fogem do seu dever cívico graças às suas influências políticas e posições sociais? Ou os pobres, que, desprovidos de liberdade e de escolha, acabam de algum modo vestindo a camisa do dever cívico e, conseqüentemente, o protagonismo das fileiras de combate? A resposta a esta pergunta é dada através das inúmeras situações do filme que destacam os comportamentos ingênuos e humildes dos soldados, assim, como o alto grau de seu analfabetismo educacional, cívico, moral e ético.

4ª sequência fílmica de 1.11'15'' a 1.12'39''

Plano I – duração: 1'24''



Figura 83- O mensageiro é alvejado pelos inimigos.



Figura 84 - O médico e o capelão cobrem o corpo sem vida do mensageiro.



Figura 85 - O capelão faz a oração das exéquias ao lado do corpo do soldado falecido.

Imagem	Texto	Som
<p>Figura 83: No enquadramento de plano inteiro, o mensageiro se aproxima da tropa, mas é alvejado pelos inimigos e cai ferido, mas entrega a mensagem do comando para a tropa. Enquanto o mensageiro é levado para enfermaria, um soldado leva a mensagem para o comandante, que lê a carta do comandante do regimento direcionada à tropa.</p>	<p>Soldado 1 diz (ao mensageiro): Vamos pule, logo!</p> <p>Soldado 2: Malditos! Vamos levá-lo já para a enfermaria.</p> <p>Sargento: Entregue a mensagem para o Tenente Gallina!</p> <p>Soldado 3: Sim, senhor!</p>	<p>Tiros, explosões e som do vento.</p>

	<p>--e sai para entregar a mensagem.</p> <p>Soldado 3: Sr. Tenente, uma mensagem.</p> <p>Tenente Gallina: (lê a carta): O Comandante do Regimento lhes deseja Bom Natal e ordena que se distribuam chocolates e pinga, contentes? Mexa-se, vá!</p> <p>Soldado 4: Que simpático.</p>	
Figura 84: No enquadramento plano médio longo, o oficial médico declara a morte do mensageiro e fecha os seus olhos. O capelão, ao lado da cama, ajuda o médico a cobrir o corpo do mensageiro falecido.	Não nenhum texto.	Musical instrumental fúnebre.
Figura 85: No enquadramento de plano geral, o capelão, em silêncio, faz as orações das exéquias ao lado do corpo do soldado falecido. A cena conclui com uma cena jocosa que foi a chegada de um militar gritando e oferecendo pinga a todos. Mas, ele é repreendido por um oficial, que derruba o seu copo com a pinga.	<p>Soldado: Rapazes, pinga à vontade!</p> <p>Oficial: Tenha mais cuidado da próxima vez.</p>	Musical instrumental fúnebre e o barulho do militar derrubando o copo do soldado.
Análise de Conteúdo		
<p>A questão de análise, nesta sequência, se concentra na reflexão acerca dos reais motivos que justificariam de alguma forma o sacrifício da vida, neste caso, da vida dos militares na guerra. Tendo por base o grave perigo de vida que correu o mensageiro ao cumprir a sua missão, que era basicamente fazer chegar a mensagem do Comandante do Regimento ao responsável da tropa, percebe-se o motivo torpe no momento que o tenente lê o conteúdo da mensagem: “Por ocasião do Natal, o comandante determina distribuir chocolate e pinga para a tropa”. A partir da leitura do conteúdo da mensagem, o filme quer destacar sobretudo como a vida humana, em especial a dos soldados, na maior parte é banalizada pelas vaidades políticas, sociais e pessoais que destroem o real sentido do juramento militar que terminar com as palavras patrióticas que ressaltar a defesa da pátria, o militar jura: “Se preciso for, com o sacrifício da própria vida”: verdadeira razão do sacrifício militar.</p> <p>Já nas duas últimas imagens do plano, encontramos o oficial médico e o oficial capelão militar desempenhando cada um as suas funções institucionais e constitucionais: da parte do médico, a missão de cuidar da saúde da tropa, tratar - sem</p>		

hesitar - os feridos e atestar o óbito dos falecimentos; da parte do capelão militar, a missão de acompanhar os enfermos, os feridos e velar pelos mortos, através das orações e do consolo aos seus familiares.

A última figura do plano, em destaque, representa o capelão em seu pleno exercício sacerdotal ao ministrar o sacramento da Unção dos Enfermos e ao rezar pela alma do falecido ministrando a oração das exéquias, que é a terminologia própria da oração que o sacerdote faz pelos falecidos. Interessante ressaltar que a unção dos enfermos antes era conhecida como "extrema unção", pois só era administrada "*in articulo mortis*" (a ponto de morrer). Atualmente, de acordo com o Catecismo (2002) o sacramento "pode ser administrado mais de uma vez, sempre que for em caso de doença grave. Esse sacramento é administrado aos que se encontram enfermos ou em perigo de vida, ungindo-os na fronte e nas mãos com óleo de oliveira" (p.1513-1514). Na celebração das Exéquias, o sacerdote, o capelão militar, conforme a Conferência Episcopal Portuguesa (2020) "em nome da Igreja, pede que os seus filhos, incorporados pelo Batismo em Cristo morto e ressuscitado, com Ele passem da morte à vida eterna e, devidamente purificados na alma, sejam associados aos santos e eleitos no Céu, enquanto o corpo aguarda a bem-aventurada esperança da vinda de Cristo e a ressurreição dos mortos" (p. 9).

5ª sequência filmica de 1.29'30'' a 1.29'54''

Plano I – duração: 24''



Figura 86- O capelão reza junto ao corpo do tenente.



Figura 87- O capelão tem que atender os vários feridos.

Imagem	Texto	Som
Figura 86: No enquadramento de plano inteiro, o capelão militar encontra-se rezando, em silêncio, o terço ao lado do corpo do tenente. Outros dois soldados, lamentam a morte do oficial.	Não há nenhum texto.	Gritos de dor, pássaros, ruídos de macas e música instrumental melódica.
Figura 87: No enquadramento de plano inteiro, enquanto o capelão reza o terço ao lado do corpo do tenente, ele é chamado para atender espiritualmente outros feridos	Soldado: Padre, venha!	Música instrumental melódica e o ruído das pisadas de botas e gritos.

Plano II: de 1.30'24'' a 1.31'25'' – duração: 1'01''



Figura 88- O capelão católico mostra o pequeno depósito do soldado Bordin.

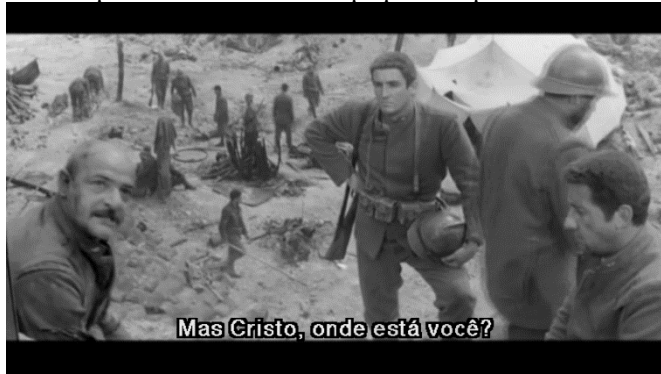


Figura 89- Diante de tantas mortes e feridos, o sargento se interroga!



Figura 90 - O capelão responde ao questionamento do sargento.

Imagem	Texto	Som
Figura 88: No enquadramento de plano americano, o capelão mostra ao soldado o pequeno cofre em que o soldado	Sargento: Padre, tem alguém aqui que deve	Música instrumental melódica e gritos

Bordin, morto no confronto, guardava suas moedas.	fazer um voto por uma graça alcançada. Soldado: Sei que, se estivéssemos aqui, as coisas não teriam sido diferentes. -- Aproxima-se o capelão católico e mostra um pequeno depósito (cofre) ao soldado. Soldado: Bordin? Sargento: Arriscou tantas vezes a vida por tão pouco, e desta vez, morreu de graça.	dos soldados feridos.
Figura 89: No enquadramento de plano inteiro, diante de tantas cenas de mortes e feridos, o sargento olha para o infinito e se interroga....	Sargento: Mas Cristo, onde está você?”.	Música instrumental melódica e canto de pássaro.
Figura 90: No enquadramento de plano médio, o capelão se volta para o sargento e responde ao questionamento do sargento.	Capelão católico: Sargento! Ele está aqui conosco, sargento. Se é verdade que Ele tem 33 anos, ele nasceu em 1884 (em referência ao ano da Primeira Guerra Mundial-1917).	Música instrumental melódica
Análise de Conteúdo		
<p>No plano I, enquanto os dois soldados angustiados olham para o corpo do seu companheiro agora sem vida, e refletem de maneira triste para o passado e o futuro da existência e sofrem ao se depararem com a realidade da finitude da vida. O capelão militar católico, por sua vez, recita a oração do terço ajoelhado. Tal gesto expressa a sua missão sacerdotal e o exercício das obras de misericórdia espirituais, que são ações de caridade ensinadas pela Igreja Católica. Entre essas obras, encontram-se consolar os tristes e rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos, rezando em sufrágios dos mortos. Para Yalom (2008), “O homem está em constante contato com esta possibilidade e, apesar do ser humano ter conhecimento de que a morte ronda a sua existência, não se tem controle do tempo, do como e quando este encontro inevitável acontecerá” (p.19).</p> <p>Tal visão sobre a realidade da morte pode ser muito aplicada à realidade da guerra, em que o militar ao mesmo tempo que se sente entusiasmado pelo cumprimento do dever patriótico, ele sente a angústia de que a eminência morte é real. Sendo assim, a presença do capelão militar em meio a tropa se justifica, pois ele ao desempenhar a sua função torna-se um instrumento consolador e preparado para lidar com a realidade da morte. Por isso, sua presença é sempre requisitada quando o assunto é sofrimento,</p>		

enfermidade ou morte. Na cena, enquanto ele rezava próximo ao corpo de um soldado, ele é chamado para atender uma outra solicitação de um militar que gritava pedindo a sua presença.

No plano II, as duas questões postas pelo sargento da cena mostram a dicotomia da visão do ser humano diante da guerra e da morte. Na primeira questão, o sargento parte da constatação de que todo aquele que sobrevive a uma guerra deve elevar os braços para o céu e agradecer eternamente a Deus por meio de votos de ação de graça, mas nem todos são capazes de enxergar isso. Já na segunda questão, frente a dor e a constatação de tantos mortos e feridos, o sargento duvida da própria existência de Jesus Cristo ao se perguntar: “Cristo onde está você”? A questão posta pelo sargento lembra as palavras de Jesus Cristo, que no momento da crucificação, em meio a tanta dor e sofrimento, pergunta ao Pai: “Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?” (Mateus capítulo 27, versículo 46). Na voz do sargento, o autor do filme, expressa as vozes de todos os homens e mulheres que - na guerra - procuram uma resposta divina para tanta atrocidade.

Para um questionamento tão peculiar faz-se necessário também uma resposta peculiar e direta. E, essa resposta vem por meio do próprio capelão militar que lembra ao sargento que Jesus Cristo está presente no meio deles e que a morte de um soldado representa mais uma vez a morte do próprio Jesus Cristo. Assim, diante da pergunta do sargento sobre o sentimento da ausência de Deus, o capelão responde mostrando que Deus, em todos os momentos, se faz presente no meio deles, Ele é o Emanuel, o “Deus conosco”, como ensina a Igreja Católica, com base na revelação escrita e transmitida pela Sagrada Escritura. A resposta católica para o problema do sofrimento foi dada de maneira clara por Santo Agostinho, que segundo Goes Gomes (2016), “isenta Deus de ser autor do mal e desloca esta responsabilidade para o livre-arbítrio da vontade do homem que é a raiz do mal” (Cf. p. 1), e por Aquino (2016), que afirma que “A existência do mal não se deve à falta de poder ou de bondade em Deus; ao contrário, Ele só permite o mal porque é suficientemente poderoso e bom para tirar do próprio mal o bem” (p. 290).

6ª sequência filmica de 1.32'18" a 1.33'20"

Plano I – duração: 1.02"



Figura 91 - A cidade se prepara para acolher seus soldados



Figura 92- As crianças abrem caminho para os soldados.



Figura 93 - O capelão com um olhar fixo no horizonte e triste.



Figura 94 - A euforia das pessoas da cidade se transforma em lágrimas.



Figura 95- A passagem dos soldados pela cidade.

Imagem	Texto	Som
Figura 91: No enquadramento de plano geral grande, a cidade em festa se	Mulher da multidão: Os soldados! Aí vêm eles!	Banda de música com marcha triunfal e

prepara para receber os seus soldados, heróis da guerra.		aclamações das pessoas e das crianças.
Figura 92: No enquadramento de plano geral grande, os soldados são acompanhados por várias crianças que veem correndo à frente, exultando de alegria. A multidão grita de alegria e jogam flores sobre os soldados.	Não há nenhum texto.	Banda de música com marcha triunfal e aclamações das pessoas e das crianças.
Figura 93: No enquadramento de plano médio, o capelão militar, junto ao pelotão, segue marchando com um olhar fixo para o infinito, para o futuro.	Não há nenhum texto.	Banda de música com marcha triunfal e aclamações das pessoas.
Figura 94: No enquadramento de plano geral grande, à medida que os soldados adentram a cidade, o clima de euforia vai diminuindo e várias mulheres de olhares tristes e cheios de lágrimas, assim como, militares e homens da multidão, olham de forma desoladora para os soldados que retornam da guerra.	Não há nenhum texto.	Banda de música com marcha triunfal.
Figura 95: No enquadramento de plano geral grande, o retorno dos soldados e a passagem deles pelo centro da cidade, transformou o clima de euforia da cidade e um ambiente silencioso, triste e sombrio. Os soldados continuaram marchando em frente e como se estivessem indo para lugar nenhum	Não há nenhum texto.	Pisadas dos soldados e choros.

Análise de conteúdo

Nesse plano, as cenas retratam o retorno à cidade dos soldados sobreviventes vindos do confronto bélico. O clima é de euforia e alegria pelo retorno dos seus “heróis da guerra”, é um momento festivo que expressa bem o reconhecimento da comunidade pelos seus combatentes. E neste ponto, o autor do filme destaca a apropriação que as autoridades públicas fazem da narrativa bélica uma oportunidade estratégica para se projetarem e crescerem politicamente. A grande multidão, influenciada por eles, aclama o regresso dos seus valentes soldados. Além das manifestações vocálicas de expressões de alegria, as pessoas jogam flores em sinal de gratidão, em contraste com as autoridades públicas que jogam palavras de autopromoções.

Assim, nesse clima festivo, os soldados chegam ao centro da cidade, são recepcionados e anunciados pelas vozes alegres e inocentes de inúmeras crianças, que representam de algum modo a esperança no devir. Todavia, enquanto a população grita eufórica e a banda de música toca uma marcha triunfal, os soldados adentram a cidade cabisbaixos e desaminados. O sentimento expresso por eles é de pura decepção devido a tudo aquilo que eles vivenciaram na guerra, e, por isso, na consciência de cada um surge a pergunta: qual o sentido de toda essa euforia ou de tudo isso?

O autor do filme, ao configurar os semblantes dos militares tristes e desconsolados, de certa forma passa a mensagem de que não há motivos para se comemorar uma guerra, pois celebrar a vida dos que retornaram ao seu lar, é um ato de egoísmo diante de tantas vidas e de tantas famílias que foram mortas e destruídas pelo confronto bélico. O ar de tristeza e de desânimo dos militares, enquanto adentravam a cidade, certamente expressam os seus pensamentos ao rememorem os inúmeros momentos de perigo, de horrores e de morte, além de serem testemunhas oculares da execução de tantos companheiros durante o confronto.

Percebe-se um enquadramento - em plano médio - da figura do capelão militar, que em marcha com a tropa, compartilha do sofrimento dos seus capelanianos e fixa o seu olhar no infinito, no intuito de encontrar Deus nesse infinito para que n'Ele seja possível refazer as suas forças e as suas energias espirituais e morais.

Portanto, a marcha desconcertante dos militares pelo centro da cidade eufórica transformou-se em uma marcha melancólica. O clima de tristeza, de desalento, de desânimo, expresso no rosto de cada militar - em marcha-, contagiou a multidão que passou de fato a compreender que a guerra jamais traz de volta à alegria, e sim, dor e sofrimento que marcam para sempre a história de vida dos militares e dos seus familiares que choram a morte de seus entes queridos. São perdas irreparáveis e de algum injustificáveis que refletem as ações políticas, que são frutos da ganância humana do poder, do egoísmo e do materialismo econômico. A cena final mostra os soldados seguindo em frente sem destino algum. Nela, o autor parece concentra-se a mensagem central e final deste filme em que a guerra não conduz a humanidade para um futuro próspero e de paz, e sim, a conduz de volta para o passado de bárbaros, isto é, a guerra é um caminho sem rumo e sem perspectiva.

6.2.2.2.3. Conclusões

Interessante que o filme “A Grande Guerra” começa com cenas que remetem à rotina do soldado em batalha, mas de repente passa uma panela de sopa e o pão. Esses dois alimentos, sopa e pão, são dois alimentos tradicionais que identificam bem a cultura italiana, que se destacam mundialmente pela sua culinária. O povo italiano se identifica bastante com a culinária e mesmo em um ambiente de guerra o filme ao retratar a cena do alimento, de certa forma, expressa o orgulho italiano, o patriotismo que se reflete não no amor às armas, e sim, o amor a cultura e a culinária, como, por exemplo: um bom pão e um boa sopa que são capazes de amenizar os sofrimentos do dia a dia. Um dado interessante que mostra a crítica de Monicelli ao exército italiano está no fato de que ele reproduz um exército confuso, desajustado e de pessoas interesseiras e meio que loucas, que

aparentam não ter a mínima consciência nem do seu comprometimento nem do seu ser patriótico.

Através das narrativas propostas pelo filme, percebe-se claramente que o autor tem uma proposta fílmica antiguerra, em que ele expressa sua indignação contra o poder do Estado, dos ricos e poderosos que influenciam todo o sistema político que oprimem os mais pobres, os mais necessitados, os trabalhadores e todos aqueles que, segundo o autor do filme, morrem por uma causa que não é deles, pois não é questão de soberania nacional, nem tampouco de amor à Pátria, e sim, tem a ver com o grande jogo político dos interesses dos poderosos economicamente.

Nessa profunda indignação de Monicelli diante do cenário social, em que as guerras foram travadas, o autor critica fortemente o papel da Igreja Católica que, segundo ele, foi convivente com os poderosos e omissa diante da modernidade que desfigurou a moral e a ética social cristãs. Assim, toda essa indignação do autor em relação a Igreja Católica foi materializada nas ações do personagem “capelão militar” e no uso jocoso de dois sacramentos “Unção dos Enfermos e Eucaristia”. O trocadilho do primeiro refere-se ao líquido que o capelão tinha em seu cantil, possivelmente vinho ou grapa (ou pinga). O segundo, ao pão que seria lançado de isca à uma galinha e não oferecido - sacramentalmente - aos soldados, cuja missão competiria exclusivamente ao capelão militar.

7. Considerações finais

O estudo demonstrou que a conceituação de campo religioso, proposto por Vadico (2015) deu mais abrangência ao que é religioso, compreendendo-o não somente a partir dos elementos ou personagens que são sagrados, mas também por meio dos elementos ou personagens que são imbuídos e remetem à dimensão do sagrado. Quanto a análise de conteúdo dos filmes bélicos percebe-se - de modo geral - que diversos temas estão ligados diretamente aos campos da religião, da moral, da ética, dos valores cívicos, militares e humanos, além de proporcionar - sistematicamente - tanto uma abordagem positiva quanto crítica sobre eles.

Nos filmes hollywoodianos, o tema do “patriotismo” é despontado como um sentimento de amor e respeito à Pátria que se manifesta, de forma positiva, por meio do culto à Bandeira Nacional, do orgulho cívico-militar dos norte-americanos, cujo conceito de nação desperta neles a responsabilidade pela sua defesa nacional. Nesses filmes, é possível perceber que tal sentimento é fruto de um processo de conscientização, iniciado no período da formação infantojuvenil, firmado no período do serviço militar e solidificado no período da esfera social, com iniciativas e compromissos cívicos e voluntários, cujos valores cultivados são transmitidos de pai para filho, de geração em geração. Importante destacar que o patriotismo além de um dever cívico é também um dever religioso. É comum encontrar nas igrejas momentos de oração destinados aos governantes e à nação. No caso da igreja católica, reza-se pelos governantes e pelo país, de modo particular, na oração que é recitada após a bênção do Santíssimo Sacramento.

Contudo, nos filmes autorais, especificamente na obra “A Grande Guerra” (1959), que está inserido no contexto da comédia à italiana, o tema do “patriotismo” é descrito como fruto de uma imposição autoritária injusta e desigual, que causa vergonha, e ao mesmo tempo, desmotiva tanto os soldados - frente ao cumprimento do seu dever militar-, quanto os cidadãos comuns, em seus deveres cívicos. Entre as críticas e as denúncias propostas no filme, destacam-se: primeiro: a corrupção, provocada pelas autoridades civis e militares, durante o processo de recrutamento do serviço militar obrigatório do regimento do exército italiano, acirra os sentimentos de decepção e de tristeza; segundo: a sensação de impotência frente as

perdas dos entes queridos agrava ainda mais tal situação, favorece - de forma significativa - um clima de frustração nacional.

Na busca de cenas que representasse de forma direta a figura do capelão militar, constatou-se, nos filmes hollywoodianos - “O Resgate do Soldado Ryan” (1998) e “*Pearl Harbor*” (2001) -, uma aparição curta, quantificada em segundos, do personagem em análise. Tal verificação se percebe - de forma diferente - nos filmes autorais, nos quais é possível quantificar as aparições desse personagem em minutos ou até em episódios completos, como é o caso da obra “*Paisà*”.

A partir dessa percepção, conclui-se que a quantificação breve do tempo de exibição do personagem “capelão militar” é potencializada e enriquecida pelo simbolismo imaginário, bem como pelos estereótipos próprios do campo religioso e das representações sociais. Nesse caso, percebe-se que a presença do capelão ocorre de forma simbólica, tanto nos enquadramentos do personagem quanto em suas palavras e ensinamentos religiosos, representados direta e indiretamente nas falas, nos gestos, nas ações de militares combatentes que replicam os elementos de sua missão e de suas funções, enquanto religioso e militar.

Percebe-se claramente que, nos filmes de Hollywood a representação do personagem em análise acontece de forma significativa e de forma simbólica, através dos ensinamentos espirituais e religiosos, dos valores morais e éticos, semeados e testemunhados pelos militares desde o momento da sua apresentação para o combate, na caserna, até às suas missões e confrontos, no campo de guerra. De modo contundente, nas obras “O Resgate do Soldado Ryan” e “*Pearl Harbor*”, a figura do capelão é representada por atitudes, valores espirituais e morais, presentes no campo religioso, que acabam sendo, sutilmente, replicadas nas atitudes dos outros personagens fílmicos que manifestação sua fé e sua devoção a dimensão religiosa.

Por sua vez, nos filmes autorais, que trazem consigo um estilo mais crítico e mais cômico, as representações - atreladas à figura do capelão - são acrescidas de certos estereótipos e clichês, dentre os quais, vetor e símbolo da expressão do sagrado, portador da bênção, da proteção divina, além de ser visto como o mensageiro da morte, da “má notícia”, religioso desmazelado, omissor, homem de

oração, benzedor, ministro dos sacramentos, e por vezes, encarado como um religioso de postura secular e agregadora, embora mantendo o seu espírito de resiliência e de perseverança.

É importante destacar, entretanto, que tais estereótipos, associados a figura do capelão militar, como exemplo, “mensageiro da má notícia” (de modo especial, da comunicação de óbito), se alimentam – de algum modo – do imaginário que dá sustentação à construção do personagem. Os filmes bélicos, todavia, não se limitam a focar o estereótipo do capelão como mensageiro da má notícia, já que é possível constatar também, nos filmes selecionados, alguns estereótipos do capelão como: puritano, temeroso, santo e pecador (acometidos de vícios mundanos); e outros clichês, tais como: ministro do perdão, da eucaristia, da palavra, dos sacramentos e da bênção.

Outrem aos estereótipos, destaca-se que a presença e a missão do capelão militar são retratadas nos filmes tanto por meio do seu personagem como também por meio da sua “áurea” que se faz presente nas paralinguagens, isto é, nos gestos e nas atitudes de outros personagens dos filmes em foco. Tal contatação servirá, de algum modo, para fomentar um subsídio estratégico direcionado à formação dos futuros capelães militares. Uma delas, ressalta que o capelão tem a seu favor um potencial cenário de missão, no qual pode usufruir, difundir e capilarizar sua mensagem, da mesma forma que pode semear e crer que as sementes lançadas, entre os seus interlocutores e capelanianos, poderão cair, algum dia, em terreno fértil, proporcionando, assim, uma recompensa aos seus esforços como os frutos de esperança, de resiliência, de solidariedade, de amizade, de paz, entre outros.

No tocante a personificação dos gestos e atitudes do capelão militar, essa fica demonstrada, marcada e reconhecida pelos seus interlocutores e espectadores que associam certas características do personagem “capelão militar” a outros personagens da mesma narrativa ou de uma outra. Como exemplo, destaca-se um outro filme hollywoodiano - “Até o último homem” (2016) – direção de Mel Gibson -, que ilustra bem a ideia de personificação das práticas e valores religiosos, inerentes à pessoa e à missão do capelão militar, ao um outro personagem, no caso desse filme, tais características aparecem descritas na figura do “médico do exército americano” (Andrew Garfield) que, por objeção de consciência, recusa-se a pegar

em arma para matar os seus adversários. Além do mais, as atitudes do protagonista, a sua vida de oração e os seus esforços heroicos para salvar vidas, são marcas e características, no imaginário social, e neste caso dos espectadores, do capelão militar.

Um dado que nos chamou atenção na pesquisa foi o fato de que, embora os filmes em questão não tratem diretamente de temas religiosos, a construção do personagem “capelão militar” – nos filmes - trouxe consigo diversos elementos religiosos, conforme descrição Vadico (2015). Assim sendo, a pesquisa revela claramente que os filmes, para construir de forma convincente e funcional o personagem, recorre ao imaginário do capelão como religioso, sendo referência espiritual e fundamental para os militares e seus interlocutores em tempo de paz e em tempo de guerra.

Outro dado da pesquisa apontou o despertar e a intensificação do desejo dos militares pelo sagrado, e que essa procura aumenta – especialmente - em situações de conflitos armados. A busca espiritual manifesta-se, sobremaneira, como um recurso necessário que ameniza os momentos de angústia, provocados pelo medo e incertezas, bem como auxiliam na superação destes momentos difíceis. A presença do sagrado na vida militar personificado e referendado de algum modo na pessoa do capelão, como descritos nos filmes, justifica a importância das atividades realizadas por ele na rotina da caserna, contribuindo ativamente para a formação religiosa, espiritual e humana dos militares das diversas forças.

No que concerne a construção do personagem, a referida pesquisa, desenvolvida a partir do rigor acadêmico e de um olhar de dentro (tendo em vista que o pesquisador é capelão naval católico), identificou nos filmes analisados aspectos positivos e negativos, que compõem e delineiam a figura do capelão militar. Quanto aos aspectos positivos destacam-se: o capelão como um homem de oração e como ministro dos sacramentais (recitação do terço, oração das exéquias) e dos sacramentos (unção dos enfermos e da penitência). Um ser humano religioso e político que, cultiva a caridade, a espiritualidade, de modo especial, no amparo às famílias, aos aflitos e os agonizantes. Em relação aos seus aspectos negativos - do personagem em estudo - sobressaem: a falta de disciplina e de zelo no trato com os objetos e com os símbolos sagrados; a ausência de atitude e a deficiência no

exercício da coragem moral'; e por fim, alude à algumas práticas viciosas, cometidas pelos capelães e por outros atores da época, que estão relacionadas ao fumo, à bebida alcoólica e ao doce/chocolate.

Em relação aos ambientes sonoros das cenas, cujas imagens apresentam o personagem “capelão militar”, constatou-se que estão imbuídas basicamente de trilhas sonoras compostas por músicas melancólicas, que remetem a criação de uma atmosfera mais densa, sombria e desoladora, na qual corrobora - de certa forma - com a construção dos cenários e das narrativas bélicas pautadas - sobretudo - por situações de perda, sofrimento, dor, angústia e morte.

Porquanto, a pesquisa sobre o capelão militar proporcionou não somente uma estudo sobre a representação do seu personagem, mas também instigou uma reflexão no tocante a questão religiosa sobre o ecumenismo e o diálogo inter-religioso, que é abordada no quinto episódio do filme “*Paisà*” (1946), o capelão católico, trata o referido tema de forma profética, já que, alguns anos depois, entre os anos de 1962 e 1965, essa questão religiosa ganhou notoriedade e inúmeras reflexões durante o Concílio Vaticano II (1962-1965). Citando como exemplo prático, a abordagem feita pelo filme de Rossellini, que enaltece a importância da tolerância religiosa, tema incipiente para sua época e pertinente para os tempos de hoje, a pesquisa atesta a relevância e a força persuasiva do cinema como instrumento e linguagem de comunicação de massa capaz de informar e transformar os pensamentos, as atitudes e as ações dos seus espectadores, corroborando assim, na construção, na mudança ou na manutenção das realidades sociais.

Como apresentados na obra filmica “*Paisà*”, a abordagem e o discernimento, propostos pelo personagem do capelão católico, chamam à atenção dos espectadores e da sociedade para a conscientização - necessária e urgente - no tocante à prática da tolerância religiosa, tão relevante para os tempos atuais. Nas palavras do capelão católico fica claro a ideia de que cada um dos seus amigos capelães militares são convictos de sua fé e sabem acolher e respeitar - de modo pacífico – com as distintas denominações religiosas, por meio do diálogo e da convivência fraterna.

Para que o exemplo de convivência pacífica testemunhado pelos capelães militares, no filme, se torne uma realidade nos diversos países do mundo, de modo especial, entre aqueles que fazem da religião a causa de divisão e de discórdia, é preciso superar alguns dos estereótipos doutrinários e históricos, por exemplo, de que os judeus¹⁰⁶ e os protestantes, retratados no filme “*Paisà*”, necessitam - ao preço de jejum e sacrifício-, de conversão, isto é, devem abraçar a verdadeira fé: a fé católica (*Extra Ecclesiam nulla salus*)¹⁰⁷. No entanto, tendo em vista o testemunho do capelão católico que, ao superar o axioma de que “fora da Igreja Católica não há salvação”, descreve os seus amigos capelães como pessoas fraternas e amigas, percebe-se a clareza do seu discernimento em afirmar que a religião não deve jamais servir de pretexto para separar as pessoas umas das outras, e sim, para favorecer um ambiente mais fraterno e mais espiritualizado.

Na análise, fica evidente que a postura adotada pelos capelães das forças armadas pode servir de referência e de inspiração para aqueles que buscam construir, através do diálogo ecumênico e inter-religioso, assim como, de forma pacífica, racional ou espiritual, uma sociedade mais harmoniosa e mais fraterna. Além disso, o serviço da assistência religiosa das Forças Armadas deve contribuir – de forma singular – na difusão de ideias que vislumbrem a confiança e a convicção de que o que une e ajuda os capelães militares a superarem todo espírito de individualismo e de divisão - interno e externo - é a fé na missão.

¹⁰⁶Na tradição litúrgica da igreja católica havia, até o mês março do ano de 2007, uma oração pelos judeus, contida nas preces da celebração da Sexta-feira Santa, que acusava os judeus da morte de Jesus. Todavia, o Papa Bento XVI, durante o seu pontificado, modificou essa oração que estava contida no Missal Romano de 1962, cujo uso foi “liberalizado” com o *Motu proprio “Summorum Pontificum”*, em julho de 2007. O jornal do Vaticano, *L’Osservatore Romano*, publica na sua edição de 21 de março de 2007, uma nota da Secretaria de Estado na qual se anunciam as referidas modificações. O *Oremus et pro Iudaeis* do Missal, anterior ao Concílio Vaticano II, publicado no pontificado de João XIII, já não incluía a expressão “pérfidos judeus”, mas pedia a oração dos fiéis para que o Senhor retirasse dos seus corações “a cegueira” e a “obscuridão”. O novo texto de Bento XVI pede a oração pelos judeus para que o Senhor “ilumine o seu coração” para que reconheçam em Jesus “o salvador de todos os homens” e todo o povo de Israel “seja salvo” (Cf. BENTO XVI, 2008, p. 1).

¹⁰⁷O Concílio Vaticano II (1965) abordou esse axioma, durante os trabalhos conciliares, tentando descobrir como explicar hoje tão célebre expressão “*Extra Ecclesiam nulla salus*” (“Fora da Igreja não há salvação”). A expressão é válida e legítima quando é entendida no sentido de que toda salvação vem de Cristo por meio de seu corpo que é a Igreja, por isso, “A Igreja reprovava, como contrária ao espírito de Cristo, toda e qualquer discriminação ou violência praticada por motivos de raça ou cor, condição ou religião” (art. 5).

Com isso, tanto as atividades realizadas pelas capelanias quanto a união e o respeito cultivados entre os capelães militares são sinais eficazes que aludem à prática da tolerância religiosa e ao respeito indispensável a despeito de pessoas têm opiniões distintas. Essa forma de convivência social e respeito pelas diferenças religiosas deveriam ser colocados em prática e cultivados - de forma contundente - pela sociedade atual, tão carente de empatia e de gestos de humanidade e de civilidade. Logo, o espírito de corpo, a cooperação, a fidelidade, o zelo e a iniciativa, entre outros, são valores essenciais que devem inspirar sempre as ações militares, assim como, os cristãos e as pessoas de boa vontade.

Outrem ao tema da tolerância religiosa, os filmes autorais, através das atitudes dos capelães militar, fazem também duras críticas às denominações religiosas por suas práticas seculares que, embora reflitam uma realidade comum e até aceitável para o contexto histórico, entram, de algum modo, em conflitos com os seus ensinamentos doutrinários, como, por exemplo, as práticas que podem induzir as pessoas aos “vícios” do tabagismo, do alcoolismo e da compulsão por chocolate ou doce.

Diante dessas constatações, percebe-se claramente a intenção dos diretores dos filmes autorais de lançar, por meio do personagem “capelão militar”, inúmeras críticas sociais à religião e às igrejas que se deixaram ser influenciadas pelos apelativos do secularismo e da modernidade que tolhem a áurea do sagrado. Quanto as fundamentações doutrinas, os cinemas autorais criticam algumas posturas adotadas, de modo particular pela igreja católica, e que ferem as suas leis.

A crítica feita pelo autor de “*Paisà*” ressalta a omissão dos capelães militares diante de tais vícios. Com isso, ao invés de orientar os seus capelanianos acerca das tendências e das compulsões que podem levá-los ao desenvolvimento dessas compulsões, os gestos dos capelães provocam - como consequência - um possível descrédito por parte dos fiéis da comunidade ou das pessoas da sociedade que podem não os enxergar como exemplos a serem seguidos ou imitados.

Ademais, no filme “A Grande Guerra”, a crítica do autor diz respeito a uma possível omissão do capelão católico em não instruir os seus capelanianos acerca do sexto mandamento da Lei divina que, segundo o livro do Deuteronômio capítulo

5, versículo 18, exorta o fiel “a não cometer adultério”, a não pecar contra a castidade nem tampouco entrar em contato com a prostituição. Pelo contrário, como bem orienta e ensina a Carta de São Paulo aos Efésios capítulo 5, versículo 11: “não participeis das obras estéreis das trevas; pelo contrário, denunciái-as”. Deste modo, o filme mostra que na atitude omissa do capelão, transparece uma certa cumplicidade; e de fato, como pano de fundo da cena, está a intenção do diretor do filme de mostrar o silêncio das autoridades religiosas, de modo particular, a católica, frente ao processo de erotização do mundo moderno e da desconstrução do valor sagrado da sexualidade matrimonial, que ferem gravemente a dignidade da pessoa e da sexualidade humanas.

Contudo, analisando a cena de um outro ângulo, a partir de uma abordagem mais pastoral e catequética, a postura do capelão, no filme, não deveria ser interpretada como uma omissão, visto que ela expressa um gesto de acolhida e uma atitude profética de abertura ao diálogo. Tal atitude profética se concretiza, nos tempos atuais, quando se leva em consideração as palavras do Papa Francisco, dirigida aos sacerdotes, por ocasião da sua primeira Missa Crismal, na Basílica de Pedro, no ano de 2013: “em vez de serem pastores colecionadores de antiguidades ou de novidades” – isto vo-lo peço: sede pastores com o “cheiro das ovelhas”, que se sinta este –, serem pastores no meio do seu rebanho e pescadores de homens” (Cf. ACI DIGITAL NEWS, 2013, p.1).

Assim, a atitude do capelão, iluminada pelas palavras do Papa Francisco, reflete uma igreja ou uma religião que não anda em desacordo com a sua doutrina, mas que procura, acima de tudo, estar aberta e disponível para ouvir, acolher, amparar, cuidar, curar e transformar a ovelha que se encontra distante e muitas vezes machucada, precisando ser amparada. Nesse sentido, o cartão de boas-vindas à experiência eclesial não deve ser a sua moralidade, mas o seu gesto de amor, que - primeiro - acolhe a sua ovelha perdida, para depois levá-la ao caminho de conversão e vida nova.

Salienta-se ainda que além da abordagem do tema do pecado carnal, “A Grande Guerra” faz também uma crítica acirrada a falta de zelo do capelão militar e dos seus capelanianos no que tange o sinal sagrado, mais precisamente o desrespeito aos símbolos religiosos dos sacramentos da Unção dos Enfermos e da

Eucaristia. Os trocadilhos e a forma jocosa no uso das palavras “óleo santo” e “pão”, expressaram um certo desrespeito pelo sagrado e provocaram um certo descrédito aos seus benefícios ou às graças que deles emanam, em favor do ser humano.

Um aspecto positivo do personagem capelão militar que se destacou durante o processo de análise dos filmes, de modo particular no filme “*Paisà*”, foi o resgate à prática da vida de oração experimentada e reconhecida pelo capelão católico frente à aridez espiritual, que foi instaurada em sua vida mediante às suas inúmeras atividades militares, durante o período da guerra. O filme mostra que, no reencontro com a espiritualidade e na prática de oração, os capelães renovam as suas forças e reencontram a essência do seu ser que é - acima de tudo - religioso e espiritual. Esse filme revela, enfim, que os conflitos e as suas misérias contribuem diretamente para que o ser humano, assim como o capelão militar, desacredite do próprio ser humano, do seu dever patriótico e até mesmo de Deus. Todavia, é possível superar todo este desencanto por meio do reencontro consigo mesmo e com a espiritualidade que transcende. Outro aspecto positivo do filme “*Paisà*” está ligado ao gesto de solidariedade e de partilha, que foi vivenciado pelos moradores da comunidade, pelos frades franciscanos e pelos capelães militares, e no gesto de doação, em que os personagens experimentam a ação da providência divina, que se torna realidade e norteia o ser humano e à sua relação com o sagrado, de modo especial, nos períodos difíceis, como os que são transcorridos nos tempos de guerra.

De súbito, a abordagem do tema “a fé em Deus” aparece em detrimento do enfrentamento da guerra. Ora, nos filmes hollywoodianos, essa fé se expressa na coragem dos soldados em seguir adiante e enfrentar o inimigo bélico. Ora, nos filmes autorais, a fé está presente na esperança e da providência divina. Em ambos os estilos, a fé, por consequência, aparece como símbolo da força sobrenatural que transpassa o coração do ser humano e o impele a enfrentar o seu futuro na esperança de cumprir a missão e retornar às suas origens. Paralelamente, a fé em Deus, que traz conforto, amparo e que dá sentido à vida, deve ser o principal elemento que o capelão deverá cultivar e trabalhar, junto aos seus capelanianos, impulsionando-os a seguir em frente na esperança de galgar o êxito missão, e após o seu cumprimento, retornar são e salvos ao coração da sua família e do seu lar, tantas vezes destruídos e dilacerados pela morte de seus entes queridos e amigos.

Não obstante, em meio ao caos da guerra, o tema da “existência de Deus” é posto em questão tanto pelo filme hollywoodiano “*Pearl Harbor*”, nas palavras do capelão militar, quanto pelo filme autorial, “*A Grande Guerra*”, nas expressões do sargento Barriferri. A resposta a tal questão “onde Deus está?” é dada tanto de forma direta tanto pelo capelão militar, no filme “*A Grande Guerra*”, ao afirmar ao sargento Barriferri que, “Ele (Deus) está aqui conosco”, quanto de forma indireta pelos frades franciscanos, pelas famílias da comunidade e pelos capelães militares, no filme “*Paisà*”, no ato de louvar e de bendizer a Deus por tê-los protegidos e salvados do mal da guerra. Assim, nas entrelinhas das respostas apresentadas pelos personagens, estão a percepção e a compreensão de que o poder de Deus se faz presente na alegria e na tristeza das realidades vividas pelo ser humano, que se abre à sua graça e à sua presença divina.

Como resultado, o fator oração e o contato com a dimensão do sagrado - que aparecem nos filmes -, são importantes mecanismos de resiliência, de proteção, de esperança e de conforto espiritual, em meio às adversidades da vida. A oração torna-se, de fato, a “arma” do capelão militar, tendo em vista que a Convenção de Genebra, de 12 de agosto de 1949, determina que o capelão, sendo um militar não combatente, não porta arma de fogo. Deste modo, os filmes analisados fazem uma analogia da “arma” do capelão com os símbolos religiosos, tipo: o terço, o crucifixo, a oração e a Palavra de Deus. O espírito de oração é traduzido na prática dos sacramentos da Penitência e da Unção dos Enfermos, que foram retratados - em alguns momentos de forma jocosa, tanto no filme “*O Resgate do Soldado Ryan*” quanto em “*A Grande Guerra*”. Já os sacramentais¹⁰⁸ das exéquias foram retratados nos filmes “*O Resgate do Soldado Ryan*”, “*Pear Harbor*” e “*A Grande Guerra*”, e da recitação do terço, nos filmes “*O Resgate do Soldado Ryan*”, “*Paisà*” e “*A Grande Guerra*”.

Outrossim, durante à análise, constatou-se que, a figura materna, de forma singular de Nossa Senhora, aparece constantemente nos momentos de oração e na

¹⁰⁸Segundo o Catecismo da Igreja Católica (2002), os sacramentais são “os sinais sagrados instituídos pela Igreja, cujo objetivo é preparar os homens para receber o fruto dos sacramentos e santificar as diferentes circunstâncias da vida” (n.1677). Os sacramentais podem ser objetos de devoção como medalhas, crucifixos, rosários, escapulário etc, e as orações que santificam os momentos da vida como benção da água, da casa, do automóvel e oração pelos fiéis falecidos (exéquias), oração do terço, da via sacra, etc.

missão do capelão militar e dos soldados. Nos filmes “O Resgate do Soldado Ryan”, “*Paisà*” e “A Grande Guerra” percebe-se fortemente a presença da figura de Maria, a mãe de Jesus, através da recitação do terço pelos soldados, pelos capelães e pelos frades franciscanos. Tal presença mostra que a devoção mariana, que é uma praticada do fiel católico, fortalece e faz parte da espiritualidade do capelão católico e de sua missão, de modo especial, vivenciada nos momentos fúnebres. A imagem da *Pietà* de Michelangelo expressa bem este simbolismo, em que Maria tem em seu colo o corpo do seu Filho Jesus morto. Assim, ao recitar o terço, junto aos seus soldados feridos ou mortos, os capelães representam a presença materna de Maria, que coloca, em seu colo, os seus filhos militares, no tramonto de sua vida.

Porquanto, as representações fílmicas mostram que a missão do capelão é inerente à sua atuação de um verdadeiro discípulo de Jesus, que luta contra as ciladas do maligno e que, apesar dos seus limites e pecados, busca viver a essência do seu sacerdócio. A imagem do capelão - como uma “pessoa de Deus e do mundo” - é a imagem que personifica e alimenta o imaginário de seus capelanianos e das pessoas de boa vontade, e serviu de referência e de inspiração para que os filmes analisados construíssem a identidade e o personagem “capelão militar”.

Mediante o exposto, a representação do capelão militar - nesses filmes – apresenta semelhanças e diversos elementos que, além de fazer referência à sua realidade de vida e à sua rotina miliar, leva para a tela do cinema, e de tabela, apresenta aos inúmeros espectadores, as ações deste personagem e as nuances de sua missão, muitas vezes desconhecidas, e, conseqüentemente, ignoradas pelo grande público. Assim, a referida análise contribui bastante para que o leitor ou o espectador, tome consciência e passe a compreender - a partir de então - que os elementos que formam e constroem o personagem “capelão militar” remetem sempre às instituições religiosa e militar, aos quais ele pertence. Logo, a representação do capelão militar no cinema denota não apenas o olhar da igreja e da instituição militar sobre a sociedade, como também representa o olhar crítico da sociedade sobre a realidade das instituições religiosas e das forças armadas.

Embora os filmes analisados abordem mais precisamente as temáticas da guerra e da morte, é importante destacar que também neles - basicamente nos planos dos filmes autorais - se faz presente o tema da alegria, que vem representado na

figura das crianças. Em “*Paisà*”, as crianças foram as responsáveis por conduzirem os capelães militares aos frades do Convento dos franciscanos e, já na obra “*A Grande Guerra*”, elas abrem o caminho e anunciam a chegada dos militares, entre eles o capelão, à cidade em meio à multidão eufórica. Em ambos os casos, as crianças abriram os caminhos, manifestando sempre o espírito de alegria, de paz e de esperança. Deste modo, o entusiasmo e a alegria delas tornaram-se um contraponto e alimentaram o campo da espiritualidade e, ao mesmo tempo, proporcionaram um ar de leveza e de pureza frente à realidade de sofrimento, de maldade e de tristeza, que são típicos dos confrontos bélicos. Já nos filmes hollywoodianos, as crianças vivem a realidade da dor, do sofrimento e da realidade da morte. No “*O Resgate do Soldado Ryan*”, as crianças acompanham o soldado Ryan ao Memorial da Guerra. Em “*Pearl Harbor*”, elas estão presente no velório coletivo, acompanhadas de seus pais, que choram a perda dos seus entes queridos. Nessas duas obras, elas expressam o sentimento de conforto, de amparo e de esperança.

Em suma, o fato do personagem “capelão militar” nunca ter sido estudado até então no campo da análise cinematográfica, pode sinalizar o desconhecimento ou a falta de interesse de estudiosos e pesquisadores, apaixonados pela arte cinematográfica, em selecionar e em discorrer academicamente as cenas que compõem os personagens secundários das inúmeras narrativas bélicas. No entanto, essa lacuna científica começa a ganhar forma e ser preenchida por meio desta pesquisa, desenvolvida por um estudioso da comunicação, que exerce a postura acadêmica de análise, mas também, ao desempenhar atualmente a função de capelão naval, traz para este estudo o olhar de dentro.

A ousada análise fílmica, que trouxe o personagem “capelão militar” para o centro do debate acadêmico, ligou-o às Teorias das Representações sociais e chegou ao parecer de que, diante do extenso universo fílmico qualquer que seja a cena, o símbolo, o signo, a palavra ou o personagem, esses não devem, por hipótese alguma, ser subestimados ou despercebidos, antes devem ser valorizados, pois se tratando da linguagem fílmica, cada elemento de uma obra representa e traz consigo o olhar, o pensamento e as ideias do produtor, do roteirista e das questões do seu contexto social ou histórico. Logo, a experimental e desafiadora análise “intermetodológica”

das narrações bélicas, torna-se uma ferramenta inovadora que estimula e contribui de forma dinâmica – para que o pesquisador possa desenvolver as ferramentas necessárias para o exercício da leitura crítica no tocante ao uso das linguagens cinematográficas no processo de produção e de construção dos filmes e dos seus personagens.

Com isso, as reflexões que foram propostas aqui, neste estudo, poderão servir e contribuir de forma significativa para a realização dos trabalhos que são desenvolvidos pelos capelães no Serviço da assistência religiosa das Forças Armadas e pelos programas formativos do Ordinariado Militar do Brasil e de outros países. De certo, o sentido mais profundo que abrange a missão de ser um capelão militar é compreender, antes de tudo, que se está diante de duas realidades distintas – o capelão militar e o ministro religioso civil -, mas que seguem o mesmo propósito de servir à Deus e ao próximo. No caso do capelão militar, ele serve a Deus, através do serviço à Pátria; já os ministros religiosos servem à Deus, por meio do seu serviço à comunidade.

Conclui-se, por um lado, que o desafio de embarcar nesta árdua e gratificante missão foi motivado principalmente pela vontade de provocar e chamar à atenção do campo acadêmico para o campo simbólico que se integra no personagem “capelão militar” das narrativas bélicas. Por outro lado, a realização deste estudo, que analisou o personagem “capelão militar”, foi um pontapé inicial, ainda que tímido, da abordagem do poder simbólico no cinema. A referida pesquisa mostrou, sobretudo, a enorme carência que existe na análise deste personagem nas narrativas dos filmes bélicos e por isso, o campo a ser explorado é bastante amplo e cativante. Com isso, deseja-se - veementemente - que o objeto de estudo “capelão militar” atraia novos olhares e novos estudos que possam aprofundar ainda mais os signos que revestem a áurea deste personagem religioso e militar, que representa duas grandes instituições Igreja e Forças Armadas (Estado), que, embora tenham missões distintas, e atuem de forma separadas, na figura do capelão militar elas se fazem presentes. Portanto, é plausível deduzir que o personagem “capelão militar” une em si duas instituições – Igreja e Estado - que foram separadas, ao longo dos anos, pela História Política Mundial.

8. Referências bibliográficas

ABRIC, Jean-Claude. **Pratiques sociales et représentations**. Paris: Presses universitaires de France. 1994.

ACI DIGITAL NEWS. **O Papa aos sacerdotes: sede pastores com o “cheiro das ovelhas” e pescadores de homens**. Vaticano, 28 mar. 2013. Disponível: <<https://www.acidigital.com/noticias/o-papa-aos-sacerdotes-sede-pastores-com-o-cheiro-das-ovelhas-e-pescadores-de-homens-80276>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

AGEL, Henri. **Estética do Cinema**. Tradução de Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: editora Cultrix, 1982.

AGÊNCIA EFE. Inovações tecnológicas da 1ª Guerra alteraram para sempre dimensão dos conflitos. **Revista Época Negócios**, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2014/07/inovacoes-tecnologicas-da-1-guerra-alteraram-para-sempre-dimensao-dos-conflitos.html>>. Acesso em: 14 set. 2020.

AGOSTINHO, Aurelius. **A Cidade de Deus**. 4. ed., Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

AGOSTINI FERNANDES, Leonardo. **Ecumenismo e diálogo inter-religioso em perspectiva bíblica**. Revista de Cultura Teológica Ano XXV ANo 90 z Jul/Dez, 2017.

AIDAR, Laura. Arte-educadora e artista visual. **Todamateria**, 2020. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/o-que-e-arte/>>. Acesso em: 19 set. 2020.

ALMEDIA, Marcelo Coelho. **A religião na caserna: o papel do capelão militar**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Ciências da Religião, Universidade Presbiteriana Mackenzie, p.103. 2006. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2455/1/Marcelo%20Coelho%20Almeida.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. São Paulo, 2002. 264 p. Tese (Doutorado). Programa de Doutorado em História, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001262205>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Traducción Carles Roche Suárez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2000.

ALVES, Gisleno Gomes de Faria (Org.). **Manual do capelão: teoria e prática**. São Paulo: Hagnos, 2017.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação. In: **Revista Múltiplas Leituras**, v. 1, São Paulo, p. 18-43, jan/jun, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15603/1982-8993/ml.v1n1p18-43>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

ANAZ Sílvia et al. Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. In: **Revista Nexi**, n. 3, PUCSP, São Paulo, p. 1-16, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

ANSA. "Calem-se as armas!", pede Papa Francisco em 1º discurso no Iraque. **Portal UOL**, São Paulo (SP), 05 de mar. 2021 Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2021/03/05/papa-critica-interesses-externos-em-1-discurso-no-iraque.htm>>. Acesso em 07 mar. 2021.

AQUINO, Santo Tomás de. **Suma Teológica**. Tradução clássica de Alexandre Correia. Vol. 1, Campinas (SP): Editora Ecclesiae, 2016. Disponível em: <<https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>>. Acesso em: 06 mai. 2021.

ARAUJO FERREIRA, Marcos Aurélio de. Linguagem Fílmica: Fundamentando as Práticas de Desenvolvimento Profissional. In: **Congresso Internacional**, São Paulo, 8-12 de fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/pbl2010/trabs/trabalhos/TC0283-2.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

ARAÚJO, Alberto Filipe Araújo; SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, (RS), v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.

ARAUJO, Rogério Bianchi de. Alteridade e conhecimento na linguagem do cinema. **Revista Poiésis Pedagógica**, Catalão (GO), v. 5/6 - p. 33-49 - jan./dez, 2007/2008. Disponível em: < <https://doi.org/10.5216/rpp.v6i1.10837>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ARAÚJO, Silvalino Ferreira. **A Guerra Justa em Santo Agostinho e o seu legado no pensamento cristão**. Florianópolis, 2017, 264 p. Tese (Doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11612/904>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

ARISTÓTELES. **Ética Nichomachea**: texto greco a fronte. Tradução de Claudio Mazzarelli. Milano: Bompiani, 2000

_____. **Política**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2002.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AZEVEDO, D. J. O. de.; SILVA, F. M. da. Colocações, estereótipos e clichês: definições e diferenças. **Revista Virtual de Estudo da Linguagem (ReVEL)**, vol. 15, n. 29, 2017. Disponível em: <www.revel.inf.br>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAHIA, Luiz Alberto. Protestantes da Escola Naval encontram em padre católico assistente religioso. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 08 de jul., 1959, 1º Caderno, p. 3-4.

BAPTISTA, Maria Manuel. Estereotipia e representação social: uma abordagem psico-sociológica. **Revista Educação e Emancipação**, São Luís/ MA, v.5, n.2, jul/dez. 2012. Disponível em: <www.periodicoseltronicos.ufma.br>. Acesso em: 18 Jun. 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARP, Ernerto. **Memórias de Frei Mário**: 50 anos de sacerdócio e 40 anos de capelão militar. Porto Alegre: EST Edições, 1993.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. **Docero**, 2019. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/vc8cvv>>. Acesso em: 09 ago. 2020.

_____. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 19. Ed.- São Paulo: Cultrix, 2012.

BASTIDE, Roger. Problemas da Sociologia da arte. Tradução de Rosa Maria Ribeiro da Silva. Tempo Social: **Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 18, n. 2, pp. 295-305, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a16v18n2>>. Acesso em: 20 set. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. São Paulo: Zahar, 1999.

BAZIN, André; RIVETTE, Jacques. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.)**. Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

BENTHAM, Jeremy et al. **O Panótico**. Traduções de Guacira Lopes Louro (Org.). 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BENTO XVI, Papa. Bento XVI modifica oração de Sexta-feira Santa pelos judeus. In: **Agência Ecclesia**, 6 fev. 2008. Disponível em: <<https://agencia.ecclesia.pt/portal/bento-xvi-modifica-oracao-de-sexta-feira-santa-pelos-judeus/>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

BERGALA, Alain. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.)**. Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

BERGSON, Henri. **Les Deux Sources de la morale et la religion**. Paris: Édition Flammarion, 2012.

BERLATTO, Odir. A construção da identidade social. **Revista do Curso de Direito da FSG**, ano 3, n. 5, pp.141-151, jan./jun.2009. Disponível em: <<http://ojs.fsg.br/index.php/direito/article/view/242>>. Acesso em: 24 set. 2020.

BERMUDEZ, Antonio Carlos Moretti. **Arquidiocese Militar do Brasil**, Brasília, 2017. Disponível em: <<https://arquidiocesemilitar.org.br/ordem-do-dia-alusiva-ao-dia-do-patrono-do-servico-de-assistencia-religiosa-da-aeronautica.htm>>. Acesso em: 15 de set. 2019.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Hollywood contra o nazismo: a construção cinematográfica do “inimigo alemão” (1939-1944). **Revista Livre de Cinema**, Bauru (SP), v. 3, n. 3, p. 80-115, set./dez. 2016.

BEZERRA, Juliana. O que é Ideologia? **Toda Matéria**, Rio de Janeiro (RJ), 31 de ago. 2020. Sociologia. Disponível: < <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-ideologia/>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

BÍBLIA. Antigo e Novo Testamentos. In: **Bíblia Online**, São Paulo: Editora Santuário, 2020. Disponível em: < <https://www.a12.com/biblia>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

BISOL, Laísa Veroneze et al. **Representação Social e Teoria Feminista do Cinema: um Estudo sobre o Filme “As Sufragistas”**. In: **VII Encontro Regional Sul de História da Mídia da UFRGS–Alcar Sul**, pp.1-13, 2018. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sul/7o-encontro-2018/historia-das-midias-audiovisuais/representacaosocial-e-teoria-feminista-do-cinema-um-estudo-sobre-o-filme-201cas-sufragistas-1/view>>. Acesso em: 15 set. 2019.

BIZON, José e al. (org.). **Ecumenismo: 40 anos do Decreto Unitatis Redintegratio, 1964-2004/**, São Paulo: Paulinas, 2004.

BONA, Rafael Jose. Construções de significados no Cinema: percepções do tempo na narrativa da trilogia De Volta Para o Futuro. In: **Cadernos de Comunicação**, v.17, n.18, jan/jun 2013. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/viewFile/8952/6658>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

BONFIM, Zulmira Áurea Cruz; ALMEIDA, Sandra Francesca Conte de. Representação social. Conceituação, dimensão e funções. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, V. 9 (1/2), V. 10 (1/2); p.75 - p.69, Jan/Dez.1991/1992. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10977>>. Acesso em: 23 set. 2019.

BORTOLLETO FILHO, Fernando (Org.) **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo: ASTE, 2008.

BOTELHO, Raul. Dia do Patrono do Serviço de Assistência Religiosa da Aeronáutica. **Ordem do dia**, Brasília, mar. 2016. Disponível em: <<https://www.fab.mil.br/noticias/mostra/25185/ORDEM%20DO%20DIA%20-%20Dia%20do%20Patrono%20do%20Servi%C3%A7o%20de%20Assist%C3%A2ncia%20Religiosa%20da%20Aeron%C3%A1utica>>. Acesso em: 13 set. 2019.

BOURDIEU, Pierre. L'identité et la représentation. In: **Actes de recherche em sciences sociales**, n. 35, p. 63-72, 1980.

_____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertranel Brasil S.A, 1989.

BRAKEMEIER, Gottfried. **Preservando a Unidade do Espírito no vínculo da Paz**. Um curso de Ecumenismo. São Paulo: Editora Aste, 2004.

BREVE RESUMO DA VIDA DO PADRE PIO [online], 2021. Disponível em: <<https://quemrezasesalva.com.br/santos/padre-pio>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. **Revista Framecos**, Porto Alegre, n. 24, p. 110-124, jul 2004. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3271/2531>>. Acesso em: 03 mai. 2021.

CAETANO, Maria do Rosário Caetano. Quem é o autor de um filme? O Diretor ou o Roteirista? **Revista de Cinema**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2017/02/quem-e-o-autor-de-um-filme-o-diretor-ou-o-roteirista/>>. Acesso em: 22 set. 2020.

CALADO NETO, Aloisio Barbosa. Violência na mídia: prevenção e redução. In: **Portal Âmbito Jurídico**, 1 out. 2011. Disponível em: <<https://ambitojuridico.com.br/edicoes/revista-93/violencia-na-midia-prevencao-e-reducao/>> Acesso em: 21 mai. 2020.

CARNEIRO, Henrique Soares. A cruzada contra o álcool nos Estados Unidos dos séculos 19 e 20. In: **Encontro às Quintas**, 03 de jul. 2015, Fiocruz (RJ), Disponível em: <<http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/todas-as-noticias/973-encontro-as-quintas-a-cruzada-contra-o-alcool-nos-eua-dos-seculos-19-e-20.html?tmpl=component&print=1&page=#!prohibition>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

CARVALHO, Gabriel. Você já foi à Bahia?. **Plano Crítico**, 2018. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-voce-ja-foi-a-bahia/>>. Acesso em: 23 out. 2020.

CATECISMO da Igreja Católica. 30 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

CECILIA, Juan Herrero. La Teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas. **Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madri, 2006. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/teoreste.html>>. Acesso em: 09 out. de 2020.

CHAMON, Edna Maria Q. Oliveira et al. Um Breve Revisar de Literatura sobre a Teoria das Representações Sociais. **Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas**, Londrina (PR), v. 18, n.4, p. 451-457, 2017.

CHARTIER, Roger. Literatura e História. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v.1, p. 197-216, 2000.

CÍCERO. **Dos Deveres**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.

CINTI, Paulo Anderson et al., A transição da Arte do Cinema para a indústria cinematográfica: abordando os filmes Blade Tunner e Tempo Modernos. **Revista Eletrônica de Comunicação**, Franca (SP), ed. 03, p.1-8, jan/jun 2007.

COBIANCHI, Emerson Luis. **Capelania: uma abordagem psicoteológica**. Belo Horizonte: Distribuidora Exodo, 2009.

COLONISTA PORTAL. **Portal da Educação**, 2020. A plataforma possui uma equipe focada no trabalho de curadoria de conteúdo em diversas áreas do conhecimento que são produzidos e disponibilizados para profissionais, acadêmicos e interessados em adquirir conhecimento qualificado. O departamento de Conteúdo e Comunicação leva ao leitor informações de alto nível, recebidas e publicadas de colunistas externos e internos. Disponível em: <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/medicina/teoria-das-representacoes-sociais/32194>>. Acesso em: 09 out. 2020.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição pastoral Gaudium et Spes: sobre a Igreja no mundo de hoje. In: **Documentos do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. **Declaração Nostra Aetate**: sobre a Igrejas e as religiões não-cristas. Città del Vaticano: Editora Editrice, 1965. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_po.html>. Acesso em: 10 mai. 2021.

_____. **Decreto Inter Mirifica**: sobre os Meios de comunicação social. Città del Vaticano: Editrice Vaticana, 1966. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_po.html>. Acesso em: 11 ago. 2020.

_____. **Decreto sobre o ecumenismo Unitatis Redintegratio**. Città del Vaticano: Editrice Vaticana, 1964. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19641121_unitatis-redintegratio_po.htm>. Acesso em: 09 nov. 2019.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA. Celebração das Exéquias. In: **Ritual Romano**, 2020. Disponível em: <<https://www.liturgia.pt/rituais/Exequias.pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2021.

CONSELHO EPISCOPAL LATINO AMERICANO (CELAM). **Manual de ética para as forças militares e de polícia**. Coleção de Documentos CELAM, n. 155. Santa Fé de Bogotá, D.C: Secretariado da Pastoral Castrense, 1999.

COSTA JÚNIOR, Josias da. A mística do cuidado em Albert Schweitzer. In: **Estudos de Religião**, v. 31, n. 1. P. 77-95, jan/abr, 2017. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6342759>>. Acesso em: 22 de mar. 2021.

COSTA, Cristina. **O conhecimento como característica da humanidade**. Sociologia – Introdução à Ciência da Sociedade. São Paulo: Moderna, 2005

COSTA, Samuel. **Capelania Cristã**. Assistência Religiosa nas Instituições Cíveis e Militares. Rio de Janeiro: Editora Silvacosta, 2013.

COSTA, Valmir. Representações sociais e semiótica: um território comum? **Revista Caligrama**, São Paulo, v. 3 n. 3, dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/67286/69896>>. Acesso em: 20 de jul. 2020.

COVALESKI, R. L. Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos. **Revista Galaxia**, São Paulo, n. 24, p. 89-101, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/viewFile/8218/94>. Acesso em: 05 de jan. 2020.

CLEMENTE VIII, Papa; URBANO VIII, Papa. Pontificale Romanum: Benedizione delle armi. Parigi, 1664. In: **Traditio.it**. Disponível em: <<http://www.traditio.it/PASQUE%20VERONESI/2016/settembre/11/Benedizioni.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CRIVELARI, Ubiratan Nelson. **A importância do profissional “Capelão”**: força vital na consolidação do Exército Brasileiro. São Paulo, 2008, 108 p. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/47169571-Universidade-presbiteriana-mackenzie-ubiratan-nelson-crivelari.html>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

CRUZ SOUZA, Fátima. **Género, Psicología e desarrollo rural**: la construcción de nuevas identidades e las repercusiones de las mujeres en el medio rural. Madrid, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Fatima-Cruz2/publication/216723188_Genero_Psicologia_y_Desarrollo_Rural_la_construccion_de_nuevas_identidades_para_las_mujeres_en_el_medio_rural/links/09e41507e6e9248b65000000/Genero-Psicologia-y-Desarrollo-Rural-la-construccion-de-nuevas-identidades-para-las-mujeres-en-el-medio-rural.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2021.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Magali do Nascimento. Unidade e cooperação na promoção da justiça, da paz e da integridade da criação. **Revista Caminhando**, São Paulo, v. 12 n. 19. 117-122, jan–jun 2007. Disponível em: < www.metodista.br >. Acesso em: 14 set. 2019.

DALTON, Mary M.. O Currículo de Hollywood: quem é o “bom” professor, quem é a “boa” professora. **Revista Educação e Realidade**, n.21, p. 92-122, jan/jun, 1996. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/71647/40638>>. Acesso 27 abr. 2021.

DA COSTA, João Bénard. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.)**. Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

DA CUNHA, Paulo Roberto Ferreira. **American way of life**: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. São Paulo, 2017, 246 p. Tese (Doutorado). Programa de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing. Disponível em: <<http://tede2.espm.br/handle/tede/277>>. Acesso em: 18 maio. 2020.

DARIVA, Noemi (Org). **Comunicação Social na Igreja**. São Paulo: Paulinas, 2003.

DA SILVA BUENO, andré. **A arte da guerra**: os treze capítulos originais/Sun Tzu. Adaptação e Tradução de André da Silva Bueno. São Paulo: Jardim dos Livros, 2011.

DA SILVA, Jessé Teixeira. **Hollywood vai à guerra**: o cinema como arma de propaganda. Trabalho de conclusão do curso de História sob orientação da Dra Sandra Cristina Donner, Faculdade Integradas de Taquara (FACCAT), 2018. Disponível em: < https://historia.faccat.br/wordpress/wp-content/uploads/2019/08/2018_Jesse_Teixeira_da_Silva.pdf >. Acesso em: 18 jun. 2019.

DA SILVA, Nestor. O poder da oração na guerra.: depoimento de um ex-expedicionário. In: **Revista do Exército Brasileiro**, vol. 149, Ed. Especial, p. 1-108, Rio de Janeiro: walprint Gráfica e Editora, 2013.

DARIVA, Noemi (org). **Comunicação social na Igreja**: Documentos fundamentais. São Paulo: Paulinas, 2003.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** 7 ed.. Tradução de Maria José J. G. Almeida. São Paulo: Centauro. 1973.

DAVID, Hadassa Ester. Fábrica de controle de pensamentos: doutrinação e propaganda na perspectiva de Noam Chomsky. IN: **Estudos em Comunicação**, v.

2, n. 26, p. 81-91, 2018. Disponível em: < DOI: 10.20287/ec.n26.v2.a0>. Acesso em: 05 mar. 2021.

DE CARVALHO, Joaquim. **Site do Joaquim de Carvalho**, 2017. Plataforma para digitalização e divulgação de suas obras. O filósofo e historiador. Disponível: <<http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/80-Introducao-ao-Fedon-de-Platao/pag-7>>. Acesso em: 19 set. 2020.

DE SOUZA, João Eudes Portela. **Estereótipo ou identidade cultural**: reflexões da cearensidade no filme “cine holliúdy”. In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM**, 2014, Londrina (PR). Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT3/ESTEREOTIPO%20OU%20IDENTIDADE%20CULTURAL%20REFLEXOES.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2020.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2007.

DELLA MAGGIORE, Gianluca. Guerra alla Guerra (1948). In: Quaderni del CSCI – **Riviste Annuale di cinema italiano**, Barcelona, n.12, p.239, 2016. Disponível em: < https://www.academia.edu/31451246/Guerra_alla_guerra>. Acesso em: 16 jul. 2019.

_____. Guerra alla guerra. Cinema e geopolítica vaticana nella Chiesa di Pio XII. **Revista Schermi**. Annata I, n. 2, p. 91-107, luglio/dicembre 2017. Disponível em: < <https://riviste.unimi.it/index.php/schermi/article/view/8521/9100>>. Acesso: 16 jul. 2019.

DIAS, Zwinglio Mota. o Movimento Ecumênico: História e Significado. In: **Numen**: Revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora (MG), v. I, n. 1. p. 127-163, 1998. Disponível em: < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/2176>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

DON GAFFURI: un prete insostituibile. **Teatro San Rocco**, Seregno (ITA) 2008. Disponível em: <http://www.teatrosanrocco.com/dongaffuri.html>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

DOS SANTOS, Maria Helena Carmo. Estereótipos e clichês: uma abordagem teórica. **Revista Eikon**, Corvilhã (POR), n. 4, pp. 59-68, mai. 2018. Disponível em: <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/423/362>>. Acesso em: 25 de mai. 2020.

DUARTE, Rosalia. A pedagogia da imagem fílmica: filmes como objeto de pesquisa em educação. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.10, UERJ, 2000. Disponível em: <<http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-10.-Campo-da-imagem.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

DUARTE, Rosália. **Cinema e Educação**. 2 ed. Belo Horizonte:Autêntica, 2002.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. Tradução de R. Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUPUIS, Jacques. Diálogo inter-religioso. In: **LATOURELLE, René, FISICHELLA, Rino** (Org.). Dicionário de teologia fundamental. Petrópolis: Vozes/Santuário, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURKHEIM, Èmile. **As formas elementares da vida religiosa**, Martins Fontes, São Paulo, 1996

D'AMATO, Marina. **Novos Paradigmas do Imaginário**. In: Treccani, 2009. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/nuovi-paradigmi-dell-immaginario_%28XXISecolo%29/>. Acesso em: 12 fev 2021.

D'AMICO, M. **La commedia all'italiana**. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975. Milano: Il Saggiatore, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1990.

F. ALMEIDA, Neilton de Jesus; SANTOS NETO, José Ferreira dos. Crime de Guerra sobre a ótica da Convenção de Genebra de 1864 a 1949. **Revista Jus Navigandi LTDA**, Teresina (PI), 2016. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/53454/crime-de-guerra-sobre-a-otica-da-convencao-de-genebra-de-1864-a-1949>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

FABRIS, Giuliana Fabris. **Romano Guardini e i suoi paesaggi**. In: **ATTI DI CONVEGNO**. Isola Vicentina, pp.1-20, ottobre 1998. Disponível em: <<http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788825522570.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2020.

FARIA ALVES, Gisleno Gomes (Org.). **Manual do Capelão: teoria e prática**. São Paulo: Hagnos, 2017.

FERNANDES, Ana Carolina. Glória feita de sátira: A Grande Guerra de Mario Monicelli. In: **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê, nº 24, p. 65-74, 25 mai. 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5902/1679849X>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FERNANDES, Cláudio; NEVES, Daniel. O que é intervenção militar? **Brasil Escola**, Goiânia (GO), n.d, O que é?. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-intervencao-militar.htm>>. Acesso em: 05 mai. 2020.

FERNANDES, Leonardo Agostini. Ecumenismo e diálogo inter-religioso em perspectiva bíblica. In: **Revista de Cultura Teológica**, ano XXV, n. 90, p. 111-142, Jul./Dez. 2017.

FERNANDES, Nathan. O 'american way of life' está atrelado a um padrão de beleza e gênero. **Revista Galileu Digital**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2018/01/hollywood-paulo-cunha.html>>. Acesso em: 13 out. 2020.

FERREIRA DA CUNHA, Paulo Roberto. **American way of life**: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. Tese (Doutorado), Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, p. 246, 2017. Disponível em: <<https://tede2.espm.br/bitstream/tede/277/2/PPGCOM%20Tese%20Paulo%20RF%20Cunha.pdf>>. Acesso 17 mai. 2021.

FERREIRA, Oliveiros. Clausewitz e a política. **Lua Nova**, São Paulo, n. 34, p. 27-35, dec. 1994. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451994000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 jul. 2020.

FLORI, Jean. **A Cavalaria**: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005.

FLORY, S. F. V. (Org.). **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

FRANÇA BELEM, Euler de. História verdadeira do soldado Ryan é menos heroica do que a do filme de Spielberg. In: **Jornal Opção On-line**, Realidade e Ficção, Goiânia (GO), 16 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/historia-verdadeira-do-soldado-ryan-e-menos-heroica-do-que-a-do-filme-de-spielberg-275249/>>. Acesso em: 20 mar 2021)

FRANCISCO, Papa. **Carta Encíclica Laudato Si**. Santa Sé: Editrice Vaticana, 2015. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papafrancesco_o_20150524_enciclica-laudato-si.html> Acesso em: 13 set. 2020.

_____. **Carta Encíclica Fratelli tutti**: sobre a fraternidade e a amizade social. Santa Sé: Editrice Vaticana, 2020. Disponível em:

<https://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2020.

FRANCISCON, Moisés Wagner. Temas religiosos no cinema bélico soviético sobre a Segunda Guerra (1945-91). **Revista da USP**, São Paulo, ano XI, n. 16, p. 1-41, 2020. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/ran/article/view/164473/161332>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

FREITAS, Eduardo de. **Site Brasil Escola**, 2020. A plataforma reúne uma equipe de profissionais que investe em transmissão de conhecimento através de novas tecnologias. Disponível em: <<https://brasilescola.uol.com.br/geografia/fotografias-aereas.htm>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FREITAS, Ricardo Ferreira et al. Estereótipos e Clichês: a (re) apresentação do Brasil na Cerimônia de encerramento da Olimpíada 2012. **Revista ANIMUS**, v. 13, n.25, pp. 1-18, nov. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/10064>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

GABALDÓN, Blanca González. Los estereotipos como factor de socialización en el género. In: **Comunicar**, n.12, pp. 79-88, 1999. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/158/15801212.pdf>>. Acesso em: 12 dez 2020.

GALLAGHER, Tag Gallagher. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.)**. Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

GARDNIER, Ruy. **Portal Brasileiro de Cinema**, 2005. A plataforma reúne as reflexões de diversos pensadores, cineastas e atores acerca do cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_03.php>. Acesso em: 01 out. 2020.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª ed., 2008.

GOES GOMES, Izaías dos Santos. A origem do Mal no pensamento de Agostinho de Hipona. In: **III Congresso Nordestino de Ciência da Religião e Teologia**, UNICAP (PE), Anais, p. 1-14, 8 a 10 set. 2016. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ocs/index.php/cncrt/cncrt/paper/download/277/61>>. Acesso em: 06 mai. 2021.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Mathias Lambert. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de maria Célia Santos raposo. 20ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014

GOMES DOS SANTOS, Deijenane A Hegemonia Americana no Pós-Guerra Fria: Continuidade ou Declínio?. In: **Conjuntura Global**, Curitiba, Vol. 2, n.3,

jul./set., p. 103-111, 2013. Disponível em: <
<https://revistas.ufpr.br/conjglobal/article/download/34614/21442>>. Acesso em:
 20 abr. 2020.

GONÇALVES, Maria Teresa. **Linguagem comum: um ensaio sobre cliché**, Lisboa (Portugal), 2004, 72 p. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3689/1/ulfl027136_tm.pdf>. Disponível em: 18 jan. 2021.

GUARESCHI, P. A. Representações Sociais e Ideologia. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, Edição Especial Temática, p.33-46, 2000.

GUERRA, L. D. A Teoria do Imaginário e a proposta de Ciências Sociais de Michel Maffesoli. In: **REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO**, 17, p. 64-79. Disponível em: <
<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6482>>. Acesso em: 18 fev 2021.

GUIMARÃES, Fernanda Taís Brignol; GONÇALVES, Cássia Rodrigues. A construção da identidade-alteridade das protagonistas do filme *Aimée e jaguar*: uma análise bakhtiniana. **Grau Zero: Revista de Crítica Cultural**, Salvador (BA), v. 4, n. 1, 2016. Disponível em:
 <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3331>>. Acesso em: 27 set. 2020.

GUZZONI, Ute. O Admirável e a Filosofia. Tradução de Charles Feitosa. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 2011. Disponível em:
 <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1916/1542>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

HOBUSS, João Francisco Nascimento. **Introdução à história da filosofia antiga** [recurso eletrônico] / João Francisco Nascimento Hobuss - Pelotas: NEPFIL online, 2014. 172 p. – (Série Dissertação-Filosofia). Disponível em:
 <<http://nepfil.edu.br>>. Acesso em: 15 de out. 2020.

HORTAL, Jesús. **E haverá um só rebanho**. História, doutrina e prática católica do ecumenismo. São Paulo: Edições Loyola. 1989.

IRENE APARÍCIO, Maria. As teses essenciais de Jean Epstein. **Revista de Arte, Ciência e Comunicação (Artciencia)**, Lisboa, ano IX, n. 18, dec. 2014/jun, 2015.

JACQUES, M. da G. C.; SREY, M. N. et al. **Psicologia social contemporânea**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

JOÃO FRANCISCO, Manoel. Pluralismo religioso e diálogo. In: **Portal CONIC**, 2019. Disponível em: <https://www.conic.org.br/portal/files/INTER-RELIGIOSO_DOC.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2021.

JOÃO XXIII, Papa. **Pacem in Terris**, Santa Sé: Editrice Vaticana, 1963.
Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_11041963_pacem.html> Acesso em: 05 ago. 2020.

JODELET, Denise (Org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

KAUFMANN, Thomas e al (Orgs). **História Ecumênica da Igreja**: vol 3: da Revolução Francesa até 1989. Tradução Irineu J. et al. São Paulo: Edições Loyola: Paulus, São Leopoldo, RS: Editora Sinodal, 2017.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia. Estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. 1. ed. Bauru/SP: Edusc, 2001.

KESHAVJEE, Faranaz. A violência no alcorão. In: **Visão**, coluna opinião, 11 dez. 2015. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/opiniao/bolsa-de-especialistas/2015-12-11-a-violencia-no-alcorao/>>. Acesso em: 19 mai. 21.

KIEERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de angústia**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls, 3ª Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.

KÜRTEN, Jochen. Regime nazista instrumentalizou cinema até o fim da Segunda Guerra. **Jornal DW**, 08.05.2020. Cinema. Disponível em: < <https://p.dw.com/p/3boYF>>. Acesso em: 18 out. 2020.

LAGES, Brayan de Souza. **Monopólio religioso na Capelania Militar brasileira**: uma análise a partir de Jürgen Habermas, Vitória (ES)), 2017, 75 p. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Ciências das Religiões, Faculdade Unida de Vitória. Disponível em:<<http://bdtd.faculdadeunida.com.br:8080/jspui/handle/prefix/17>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

LÉVY, P.. **As Tecnologias da Inteligência**: O Futuro do Pensamento na Era da Informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LIMA AUGUSTO, Celina Vivian. **Commedia all'italiana cinematográfica**: A Grande Guerra. In: Revista Vernáculo, n. 27, 1º sem./2011. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/download/24979/21010>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

LIPPMANN, Walter. **Opinião Pública**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2010

LO MONACO, Grégory; LHEUREX, Florent. Représentations sociales: théorie du noyau central et méthodes d'étude. **Revue Electronique de Psychologie Sociale**/APSU, França, 2007. Disponível em: < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01736607/document>>. Acesso em: 12 out 2020.

LÓPEZ-VEGA, Martin. **Site Letras Libres**, 2003. É uma revista mensal de crítica e criação de prosa e poesia, fundada em 1999, com edições publicadas no

México e na Espanha. Disponível em: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/un-poeta-chino-llamado-claude-roy>>, Acesso em: 21 set. 2020.

MACHADO, Hilka Vier. A identidade e o contexto organizacional: perspectivas de análise. **Revista Administração Contemporânea**, vol.7, s/n, Curitiba, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-65552003000500004>. Acesso em: 10 out. 2020.

MACHADO, Maria Tereza et al. A força dos estereótipos na construção da imagem profissional dos bibliotecários. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v.17, n.3, p-27-28, set./dez, 2007. Disponível em: <https://brapci.inf.br/_repositorio/2010/11/pdf_0cdd4f4611_0012678.pdf>. Acesso em: 26 de jul. 2020.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. [Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva]. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre (RS), n. 15, p. 74-82, 2001.

MAIA, Gretha Leite. Introdução ao pensamento político de Cornelius Castoriadis e sua aplicabilidade na compreensão da democracia. IN: **Revista Nomos**, v. 28, n. 1, 2008, p. 167-178. Disponível: <<http://www.periodicos.ufc.br/nomos/article/view/11791/9871>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

MALUSÁ, Vivian. O cineclube do Centro Dom Vital: Católicos e cinema na capital paulista. **Estudos de cinema – SOCINE**, São Paulo: Anablume, 2006.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Teorias da Comunicação, hoje**. São Paulo: Paulus, 2016.

MARCOS, Cesar Pereira. **Capelania à serviço da humanidade**. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Faculdade de Teologia, Faculdades EST, p. 78. 2016. Disponível em: <http://dspace.est.edu.br:8080/jspui/bitstream/BR-SIFE/691/1/pereira_mc_tmp451.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2019.

MARQUES, José M. Categorização social, identidade social e homogeneidade de outgroup: uma análise conceptual. **Revista Análise Psicológica**, Lisboa, 3-4 (Vi), pp. 279-305, 1988. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/70651482.pdf>>. Acesso em: 09 de set. 2020.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**, São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

MARTINI, Pietro. **Il Caffè Filosofico di Crema**, 2016. É uma plataforma que reúne filósofos, pensadores, estudantes e simpatizantes para refletir e debater temas filosóficos. Disponível em: <<https://caffe-filosofico.webnode.it/news/la-guerra-giusta-agostino-bernardo-e-le-dottrine-della-chiesa-sul-bellum-iustum-relatore-pietro-martini/>> acesso em: 16 set. 2020.

MATTOS, José D. F. B. de. **O conceito de guerra justa**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1964.

MCLEOD, Saul. Site **Simply Psychology**, 2019. Este site foi originalmente projetado para estudantes iniciantes do Reino Unido, mas agora escrevemos artigos que são acessíveis aos estudantes de psicologia desde programas básicos de psicologia de entrada até estudo de nível de graduação. Disponível em: <<http://www.simplypsychology.org/social-identity-theory.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

MELLO, Walter Pereira de. **O capelão militar**: interlocutor entre a religião e a guerra. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Departamento de Filosofia e Teologia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, p. 127. 2011. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/860>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

MENDES, Oscar. **Estética Literária Inglesa**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

MENESES, Paulo. Filosofia e tolerância. In: **Síntese Nova Fase**, Belo Horizonte, v. 23, n.72, p.5-11, 1996. Disponível em: <<http://faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/1081/1498>>. Acesso: 05 mar. 2021.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário e ritmo. **Revista de Cinema online**, 2012. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/ritmodocumentario.htm>>. Acesso em: 05 de out. 2020.

MILHORIM, Thaís Kristine; TELLES, Thabata Castelo Branco. A Pecepção estética na fenomenologia de Dufrenne: contribuições possíveis para a psicologia. **Psicologia em Estudo**, Maringá (PR), v.23, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141373722018000100307&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 04 out. 2020.

MONTEIRO-PLANTIN, Rosemeire Selma. **Fraseologia**: era uma vez um patinho feio no ensino de língua materna, vol. 1. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

MORAES, Abimar Oliveira de. Inter Mirifica: uma tentativa de reconhecer e entender o mundo da Comunicação Social. In: **Revista Atualidade Teológica**, nº 18, Letra Capital: Rio de Janeiro, 2004.

MORAES, Patrícia Regina de et al. **Site UNISEPE**, 2018. A plataforma oficial do Centro Universitário do Vale do Ribeira. Disponível em: <https://portal.unisepe.com.br/unifia/wp-content/uploads/sites/10001/2018/06/teoria_representacoes.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

MOREIRA CHAVES, Geovano. **A tela imoral**; aspectos do projeto da Igreja Católica para o cinema via encíclicas papais *Vigilant Cura* (1936) e *Miranda Prorsus* (1957). In: **ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH)**, São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anaissimposios/pdf/201901/1548856594_afdd6dbd2a7d2615f8919c734e99a5f7.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2020.

MORETTI JUNIOR, Augusto João; REIS, Jaime Estevão. O Cristianismo e a justificação da Guerra na Idade Média. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA**, n.8, 2017, Maringá (PR), 2017, p. 507-515. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/4048.pdf>> acesso em: 14 out. 2020.

MOSCOVICI, Serge. **A Psicanálise, sua imagem e seu público**. 1ª ed. Petropolis: Editora Vozes, 2012.

_____. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MUSCIO, Giuliana. Primeiros passos de Mussolini em Hollywood são revelados. **Revista Exame**: Mundo, out. 2014, s/p. Disponível em: <<https://exame.com/mundo/primeiros-passos-de-mussolini-em-hollywood-sao-revelados/>>. Acesso em: 19 out. 2020.

NAVARRO, João. Registros da Capelania Nossa Senhora dos Navegantes da Escola Naval. **Livro Tombo**. Rio de Janeiro: SARM, 1946-1972, nº 1-B.

NOGUEIRA, Luis. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <https://deivissonlopes.files.wordpress.com/2014/11/nogueira-manual_ii_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.

NÖTH, Winfried. **A Semiótica no Século XX**. 3 ed. São Paulo: Annablume, 1996.

NOVAES, Claudio Cledson; REIS, Mírian Sumica Carneiro. In: **Pedagogia do olhar**: a potência comparativa no diálogo cinema, literatura e cultura audiovisual. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.22, p. 67-87, 2013. Disponível: <<https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415579570.pdf>>. Acesso: 03 abr. 2021.

OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.). **Roberto Rossellini e o Cinema Revelador**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de Oliveira. Robert Bresson e Balthazar. In: **Revista Universitária do Audiovisual**, 15 set. 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/robert-bresson-e-balthazar/>>. Acesso em: 05 mai. 2021.

ORDINARIADO MILITAR DO BRASIL. **Vadecum**. Brasília: Inconfidência, 2013.

OVEREJO, A. **Psicología social de la educación**. Barcelona, Herder, 1988.

PALHARES, Gentil. **Frei Orlando: o capelão que não voltou**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2013.

PANASIEWICZ, Roberley. Os níveis ou formas de diálogo inter-religioso: uma leitura a partir da teologia cristã. In: *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 39-54, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/597/624>>. Acesso 22 jan. 2021.

PAPALIA, Diane E.; FELDMAN, Ruth D. **O Desenvolvimento humano**. 12ed., São Paulo: Artmed Editora, 2013.

PONTIFÍCIO CONSELHO JUSTIÇA E PAZ. **Compêndio da Doutrina Social da Igreja**. Santa Sé: Editrice Vaticana, 2004. Disponível em <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/justpeace/documents/rc_pc_justpeace_doc_20060526_compendio-dott-soc_po.html#APRESENTA%C3%87%C3%83O> Acesso em: 16 ago. 2020.

PASOLINI, Pier Paolo. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.)**. Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

PEDERIVA, Maria Teresa Pontara. 2 de março: Dia Mundial de Oração das Mulheres. Tradução de Moisés Sbardelotto. In: **Revista IHU On-line**. Porto alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/507096-2-de-marco-dia-mundial-de-oracao-das-mulheres#>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

PENA, Rodolfo F. Alves. **Site Brasil Escola**, 2020. A plataforma reúne uma equipe de profissionais que investe em transmissão de conhecimento através de novas tecnologias. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/o-poder-dos-estados-unidos.htm>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.

_____. John Grierson e o movimento documentarista britânico. In: **ACTAS III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO**, Covilhã (POR) v.1, UBI, pp. 185-195, abril 2004. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

PEREIRA, M. H. R. Nas origens do humanismo ocidental. **Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas**, Porto (POR), vol. II, 1985.

PEREIRA, Marcos Cesar. **A capelania a serviço da humanidade**. São Leopoldo (RS), 2016, 77 p. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Teologia, Faculdades EST. Disponível em: <http://dspace.est.edu.br:8080/jspui/bitstream/BR-SIFE/691/1/pereira_mc_tmp451.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2019.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. **Revista História: Questões e Debates**, Curitiba (PR) v.38, n.1, jun., 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

PEREZ MORALES JR., Wagner. A montagem do construtivismo de Einsestein e Vertov. **Revista Logos**, Rio de Janeiro (RJ), v. 3, n. 1, p. 48-52, jan. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/13177>>. Acesso em: 01 out. 2020.

PIMENTA, Tatiana. **Vittude Blog**, 2019. Vittude é uma plataforma que conecta psicólogos e pacientes, promovendo saúde e bem-estar para todos. Disponível em: <<https://www.vittude.com/blog/behaviorismo>>. Aceso em: 18 mai. 2020.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema, **Revista de Pesquisa em Artes O Mosaico**, Curitiba (PR), n. 8, p. 59-72, jul./dez., 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/viewFile/45/pdf>>. Acesso em: 22 set. 2020.

PIO XI, Papa. **Carta Encíclica Vigilanti Cura**. Citta del Vaticano: Editrice Vaticana, 1936. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.htm>. Acesso em: 18 de mar. 2021.

PIOPPI, Carlo. **Site Opus Dei**, 2015. A plataforma apresenta estrutura e a missão da Movimento católico Opus Dei. Disponível em: <<https://opusdei.org/pt-br/article/tema-14-historia-da-igreja/>>. Acesso em: 15 out. 2020.

PLATÃO. Diálogos: **Leis e Epinomis**, vol. XII-XIII. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

PONTIFICIO CONSELHO JUSTIÇA E PAZ. **Compêndio da Doutrina Social da Igreja**. Sé: Editrice Vaticana, 2004. Disponível em <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/justpeace/documents/rc_pc_justpeace_doc_20060526_compendio-dott-soc_po.html#APRESENTA%C3%87%C3%83O> Acesso em: 16 ago. 2020.

PONTIFÍCIO CONSELHO PARA AS COMUNICAÇÕES. **Instrução Pastoral Communio et Progressio**: sobre os Meios de comunicação social. Città del Vaticano: Editrice Vaticana, 1971.

PUNTEL, Joana T. A Igreja a caminho da comunicação. **Revista Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 41, n.2, p.221-242, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/45688636/a-igreja-a-caminho-na-comunicacao>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

RADIO VATICANO. Papa aponta para o ecumenismo: caminhar, rezar e trabalhar juntos. **Arqrio.org.**, Rio de Janeiro, 21.06.2018. Disponível em: <<http://arqrio.org/noticias/detalhes/6769/papa-aponta-para-o-ecumenismo-caminhar-rezar-e-trabalhar-juntos>>. Acesso em: 19 out.2019.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, ESTEREÓTIPOS E IDENTIDADE SOCIAL. **Site Oficial do Governo da Espanha**, s/ano. Plataforma oficial contendo as informações e ações do Governo da Espanha. Disponível em: <https://www.mapa.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/fondo/pdf/87506_7.pdf>. Acesso em: 08 out. 2020.

RESUMO ESCOLA. **Site Resumo escola, 2019.** A plataforma oferece diversos conteúdos para estudantes de todos os níveis. Disponível em: <<https://www.resumoescolar.com.br/filosofia/conceito-de-belo-para-kant-e-hegel/>>. Acesso em: 19 set. 2020.

RIGONI, Letícia. Cinema Hollywoodiano X Cinema Europeu. In: **Uaaaau Show**, 08 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.aaaau.com.br/aaaau-show/cinema-hollywoodiano-x-cinema-europeu>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

RIZZI, Paolo. **Beato Teresio Olivelli**. Epistolario-antologia di lettere e scritti vari. 1ed. Assisi: Cittadela Editrice, 2019.

RODRIGUES, Flavio Lins Rodrigues; DOS SANTOS, Maria Helena Carmo. Estereótipos e clichês: uma abordagem teórica. **Journal on semiotics and culture EIKON**, Rio de Janeiro, nº 4, 2018. Disponível em:< <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/423>>. Acesso em: 02 out. 2020.

ROUCH, Jean. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.)**. Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

SANTOS, Isandréia Giroto dos. **Os estereótipos culturais no ensino do FLE:** teoria e prática. 2012, 150 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2012. (in <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06032013101627/publico/2012_IsandreiaGirotoDosSantos_VCorr.pdf> acessado em: 09 out. 2020.

SANTOS FILHO, Ney Costa. **Um olha ao outro:** o Sagrado no cinema de Roberto Rossellini. Rio de Janeiro (RJ), 2009, 81 p. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.13619>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

SCHALLENBERGER, Djoní. **Capelania Hospitalar:** desafio e oportunidade de amar pessoas. Curitiba: Editora Ideia, 2012.

SCHEIBEL, Marcio Luz. **Um diálogo entre o cinema hollywoodiano e as histórias em quadrinhos americanas de super-heróis**. Dissertação (Mestrado), Departamento de Ciência da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, p. 146. 2008.

SCHNEIDER, Jacob Emílio. **Vivência de um ex-capelão da FEB**. Rio de Janeiro: Edições Rosário, 1983.

SECCI, Laura M. I. Potere e Conflittualità. Entrevista a Marcello Veneziani. **Rivista Militare**, Roma, mai/jun., 2007.. Disponível em: <<https://issuu.com/rivista.militare1/docs/3rm-2007/10>> Acesso em: 09 jul. 2020.

SECRETARIADO DA PASTORAL CASTRENSE. **Manual de ética para as forças militares e de polícia**. Coleção de Documentos do CELAM, n. 155. Niterói (RJ): Gráfica da DHN, 1999.

SÊGA, Rafael Augustus. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Sergi Musovici. **Revista Anos 90**, Porto Alegre (RS), v. 8, n.13, pp. 128-133, jul.,2000. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6719/4026>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SEVILLA, Bianca González Gabaldon. Los esteriotipos como factor de socialización en el género. **Revista Comunicar**, v. 12, 1999. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/158/15801212.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2020.

SILVA SOUSA, Karla Cristina; BARROS, João de Deus Vieira. Estereótipos étnicos e representações sociais: uma breve incursão teórica. **Revista Educação e Emancipação**, São Luís (MA), v.5, n.2, jul./dez. 2012. Disponível em:<<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/reducacaoemancipacao/articloe/view/3259>>. Acesso em: 12 out. 2020.

SILVA, Enio Waldir da. **Sociologia da violência**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito. In: **XIII Compós**, São Bernando do Campo-SP, p. 1-6, 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1048.PDF>. Acesso em: 20 fev. 2021.

_____. Um olhar da comunicacao sobre o imaginário e a pós-modernidade: entrevista com Juremir Machado. IN: **Intexto**, UFRGS, Porto Alegre, n. 41, p. 4-13, jan./abr. 2018.

SILVA, Maria de Lourdes. A intencionalidade da consciência em Husserl. **Revista de Filosofia Argumentos**, Fortaleza (CE) ano 1, n°.1, p. 45-53, jan./jun., 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3500>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

SILVA, Ulisses de Figueiredo. **O cinema e sua relação com a sociedade**: um estudo de caso sobre o filme O Planeta dos Macacos (1968). Seropédica (RJ), 2016, 88 p. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://tede.ufrj.br/jspui/bitstream/jspui/1250/2/2016%20%20Ulisses%20de%20Silva.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

SILVEIRA, João Augusto da; ROSATO, Laerte. **Site do Instituto Histórico e Geográfico de Santos**, 2019. A plataforma coordena as atividades do referido Instituto com intuito de preservar memória cultural da cidade de Santos e do Brasil. Disponível em: <<http://www.ihgs.com.br/cadeiras/patronos/bartolomeudegusmao.html>>. Acesso em: 14 out. 2020.

SIMÕES, A. Estereótipos relacionados com os idosos. **Revista Portuguesa de Pedagogia**, XIX, 207-234, 1985.

SIMÕES, Edson. A construção da personagem no teatro pelo olhar da Psicologia Social. **Encontro: Revista de Psicologia**, Porto Alegre (RS), vol. 13, n. 19, p 33-53, 2010. Disponível em: <<https://revista.pgskroton.com/index.php/renc/article/view/2516>>. Acesso em: 10 set. 2020.

SOLON, Daniel Vasconcelos. A Igreja e Comunicação: a imprensa católica, o rádio e o cinema em meados dos anos 50. In: **X Simpósio de Produção Científica de Teresina (PI)** 2010. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/1354221/daniel-vasconcelos-solon>>. Acesso em: 19 mai. 2020.

SOUSA, Karla Cristina Silva; VIEIRA BARROS. Estereótipos étnicos e representações sociais: uma breve incursão teórica. In: **Revista Educação e Emancipação**, São Luís/ MA, v.5, n.2, jul/dez. 2012. Disponível em: <www.periodicoseletronicos.ufma.br>. Acesso em: 29 de out. 2019.

SOUSA, Rodrigo Franklin de. A legitimação da Guerra no discurso ético e político de Santo Agostinho. In: **Revista Ciências da Religião: História e Sociedade**, São Paulo, v.9, n.1, 2011. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/issue/view/199>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

SOUZA, Andréia Durval Gripp. **A Igreja diante da cultura midiática digital**: desafios, caminhos e perspectivas. Rio de Janeiro (RJ), 2017, 110 p. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.30220>>. Acesso em: 18 de mar. 2021.

SPINK, Mary Jane P.. **O Conceito de Representação Social na Abordagem Psicossocial**. Cad. Saúde Públ., Rio de Janeiro, 9 (3): 300-308, jul/set, 1993. Disponível em: <<https://www.scielo.org/pdf/csp/1993.v9n3/300-308>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do Personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. 24 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

STRACK, Christoph. Francisco resgata doutrina da "guerra justa. In: **Jornal DW**, Brasil, 19.08.2014, Mundo. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/opini%C3%A3o-francisco-resgata-doutrina-da-guerra-justa/a-17863836>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

STUCCHI, Fernanda. Do neorealismo à comédia à italiana. In: **Revista de Italianística**, n. XXXIX, | 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i39p14-22>>. Acesso em: 20 jun. 21.

TAJFEL, H.; TURNER, J. C. The social identity theory of inter group behavior. In: WRCHER, S.; AUSTIN, W. G. **Psychology of inter group relations**. Chicago: Nelson-Hale Publishers, 1986.

TAJFEL, Henri. **Comportamento intergrupo e psicologia social da mudança**. In: SILVA, B. A et al (Orgs.). **Mudança social e psicologia social**. Lisboa: Horizonte, 1980.

_____. **Differentiation between social groups**. Londres: Academic Press, 1978.

_____. **Grupos humanos y categorías sociales**. Herder, Barcelona 1984.

TAVARES, André Ramos. Estado laico é neutro, não ateu, escreve professor de direito da USP. **Folha de S. Paulo**, São Paulo (SP), 24 fev. de 2019. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/estado-laico-e-neutro-nao-ateu-escreve-professor-de-direito-da-usp.shtml>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

TEIXEIRA, J. D. Carlos, graças a Deus eterno capelão da Escola Naval. **Revista A Galera**, Rio de Janeiro, n. 115, p.60-61, dez. 1963.

TETRO, Michele; DI MARINO, Stefano. **Guida al cinema bellico**. Bologna: Odoja, 2017.

THILS, Gustave. **Historia Doctrinal del Movimiento Ecumenico**. Madrid: ediciones Rialp. S.A, 1965.

TURNER, J. C. **Rediscovering the social group: A self-categorization theory**. Oxford: Blackwell, 1987.

TZU, Sun. **A arte da guerra: os treze capítulos originais**. Tradução de Andre da Silva Bueno. São Paulo: Jardim dos Livros, 2011.

URDANOZ, O.P.T. **Historia de la Filosofia IV: Siglo XIX: Kant, idealism y espiritualismo**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

USARSKI, Frank. **A construção do diálogo: o Concílio Vaticano II e as religiões**. São Paulo: Paulinas, 2018.

VADICO, Luiz. **O Campo do Filme Religioso: Cinema, Religião e Sociedade.** Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

VALIM, Alexandre Busko et al. **O cinema vai à guerra.** 1.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica.** São Paulo: Papirus; 2006.

VASCONCELOS, António-Pedro. In: **OLIVEIRA, Luiz Miguel; CERANTOLA, Neva (Org.).** Roberto Rossellini e o Cinema Revelador. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.

VAZ, Sérgio. A Grande Guerra/La Grande Guerra. In: **50 anos de filme**, dez. 2003. Disponível em: <<http://50anosdefilmes.com.br/2013/a-grande-guerra-la-grande-guerra/>> Acesso em: 20 de mar. 2021.

VIEIRA, João Luiz. A construção do medo no cinema. **Revista Arte e Pensamento**, Rio de Janeiro (RJ), 2007. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/a-construcao-do-medo-no-cinema/>>. Acesso em: 27 set. 2020.

VIGANÒ, Dario Edoardo. **Chiesa e Chiesa.** Milano: Centro Ambrosiano, 1994.

_____. **Il prete di celluloidi.** Nove sguardi d'autore. 1 ed. Assisi: Cittadela Editrice, 2010a.

_____. **Preti al cinema.** I sacerdoti e l'immaginario cinematografico. Nepi: ASSISI: Varigrafica Alto Lazio S.r.l., 2010b.

VILLA, F. Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia. In: BERTETTO, P. (Org.). **Introduzione alla storia del cinema.** Autori, film, correnti. Torino: UTET, 2002.

VIRÍLIO, Paul. **Guerra e cinema: logística da percepção.** Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores.** Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Editora Aleph, 1992.

VOLONTERIO, Paolo. Convegno: Cinema e diocesi: da don Gaffuri alle sale della comunità. Milão (ITA), 2008b. In: **Teatro San Rocco Seregno.** Disponível em: <<http://www.teatrosanrocco.com/dongaffuri.html>>. Acesso em: 22 set. 2020.

VOLONTERIO, Paolo. Don Giuseppe Gaffuri: un prete insostituibile, 2008a. In: **Teatro san Rocco Seregno.** Disponível em: <<http://www.teatrosanrocco.com/dongaffuri.html>>. Acesso em: 22 set. 2020.

WALTER, Maria Tereza Machado Teles; BAPTISTA, Sofia Galvão. A força dos estereótipos na construção da imagem profissional dos bibliotecários. **Revista**

Informação & Sociedade, João Pessoa, v.17, n.3, p-27-28, set./dez. 2007.
Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/962>>.
Acesso em: 19 nov. 2020.

WANZELER, Murilo Cunha. **O cuidado de si em Michel Foucault**. João Pessoa (PB), 2011, 127 p. Dissertação (Mestrado), Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5579/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 22 de mar. 2021.

WOLFF, Elias. Elementos para uma espiritualidade do diálogo inter-religioso. In: **Revista Pistis Prax**, Teologia Pastora., Curitiba, v. 7, n. 1, p. 81-111, jan./abr. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/pistispraxis/article/view/12980/12308>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

YALOM, Irvin. **De frente para o sol**: como superar o terror da morte. Trad. Daniel Lembo Schiller. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

9. Filmografias

A GRANDE Guerra. Direção de Mario Monicelli. Itália: De Laurentiis/Gray Films/ Versátil Homem Vídeo, 1959. (135 minutos), preto e branco. Produzido pela Versátil Homem Vídeo

O RESGATE do Soldado Ryan. Direção de Steven Spielberg. EUA: Amblin Entertainment, 1998. 1 DVD (160 minutos), widescreen, colorido

PAISÀ. Direção de Roberto Rossellini. Itália: Capitani Film/ Versátil Homem Vídeo, 1946. (125 minutos), preto e branco.

PEARL Harbor. Direção de Michael Bay. EUA: Buena Vista Home Entertainment, 2001. DVD Duplo (183 minutos), widescreen, colorido.