

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
MARTIN SCORSESE, ENTRE A RAIVA E O SILÊNCIO
23 e 30 de setembro de 2026

SILENCE / 2016 (Silêncio)

um filme de MARTIN SCORSESE

Realização: Martin Scorsese / *Argumento:* Jay Cocks e Martin Scorsese, baseado no romance homónimo de Shūsaku Endō / *Direção de fotografia:* Rodrigo Prieto / *Direção artística:* Dante Ferretti / *Direção de arte:* Alessandra Querzola / *Decoração:* Francesca Lo Schiavo / *Figurinos:* Carlo Poggioli / *Montagem:* Thelma Schoonmaker / *Supervisão de som:* Philip Stockton e Magdaline Volaitis / *Mistura de som:* Tom Fleischman e Reilly Steele / *Música original:* Kathryn Kluge, Kim Allen Kluge / *Efeitos especiais:* Brian Cox, R. Bruce Steinheimer, Zong-Se Wei / *Efeitos visuais:* Industrial Light & Magic (ILM), Base FX, Rodeo FX e Yannix / *Casting:* Nobu Awata, Ellen Lewis / *Interpretação:* Andrew Garfield (Rodrigues), Adam Driver (Garupe), Liam Neeson (Ferreira), Tadanobu Asano (intérprete), Ciarán Hinds (Padre Valignano), Issey Ogata (Inoue, velho samurai), Shin'ya Tsukamoto (Mokichi), Yoshi Oida (Ichizo), Yōsuke Kubozuka (Kichijiro), Kaoru Endo (Uneme), Liang Shi (Mr. Chun, comerciante chinês), entre outros.

Produção: SharpSword Films, Al-Film, em associação com CatchPlay, IM Global e Verdi Productions (EUA, Reino Unido, Itália, México, 2019) / *Produtores:* Barbara De Fina, Martin Scorsese, Gastón Pavlovich, Emma Tillinger Koskoff, Irwin Winkler, Randall Emmett, David Lee e Vittorio Cecchi Gori / *Produtores executivos:* Brand Andersen, Michael Barnes, Lawrence Bender, Len Blavatnik / *Cópia:* DCP, colorida, falada em inglês, japonês e latim, legendada em inglês (nos diálogos noutras línguas) e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 159 minutos / *Estreia mundial:* 29 de novembro de 2016, Cidade do Vaticano / *Estreia comercial portuguesa:* 19 de janeiro de 2017 (NOS Audiovisuais) / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Ainda nem tinha sido concluído e **The Last Temptation of Christ** já provocava manifestações, protestos e indignações várias de diferentes grupos católicos integralistas. Houve bloqueios junto à sede da Universal, houve gritos inflamados, houve evangelistas televisivos acusarem o filme de blasfémia, houve até um atentado à bomba numa sala de cinema em Paris na altura da estreia. A maioria destas demonstrações aconteceu quando ainda não se sabia ao certo o que seria o filme de Scorsese, apenas que adaptava o romance Nikos Kazantzakis, que famosamente se desviava das escrituras. Por conta desta inflamação religiosa, vários países proibiram a exibição do filme (Grécia, África do Sul, Turquia, México, Chile, Argentina, Filipinas, entre outros). Scorsese, católico de criação, acólito na adolescência, aspirante a seminarista na juventude, sofreu na pele as acusações de blasfémia e as inúmeras ameaças de morte (durante vários anos viu-se obrigado a aparecer em público sempre acompanhado por seguranças). Antecipando esta reação, o realizador e os seus produtores organizaram uma projeção privada onde apresentaram uma versão de trabalho do filme. Como lembrou, anos mais tarde, “foi uma situação muito tensa, porque o filme já era extremamente controverso, antes de qualquer pessoa o ter visto. Havia pessoas naquela sala que o iam odiar, e nós sabíamos disso. Antes do filme começar, levantei-me, disse algumas palavras e expliquei que ainda não estava terminado e que depois haveria uma reunião e que quem quisesse juntar-se a nós [equipa] para um pequeno jantar e uma discussão seria bem-vindo. Entre todas as pessoas que tinham visto o filme, os únicos dois que apareceram para o jantar foram o arcebispo episcopal Paul Moore e a sua mulher. Então, sentámo-nos todos, partilhámos uma refeição e conversámos.”

Foi na sequência dessa conversa que o arcebispo lhe falou de um livro. Esse livro: *Silêncio*, de Shūsaku Endō, que retrata as atribulações de dois missionários portugueses, da Companhia de Jesus, que tentaram espalhar a palavra do deus cristão no Japão após o decreto de proibição e perseguição da “religião estrangeira” imposto pelo *shogun*, no século XVII, depois de algumas décadas em que o cristianismo foi bem acolhido naquelas paragens, especialmente por motivos económicos. Paul Moore ofereceu-lhe um exemplar, “recebi o livro [em 1988] e guardei-o – não o li logo. Levei-o comigo para o Japão em 1989, quando fiz de Van Gogh para Akira Kurosawa, no seu filme *Yume/Sonhos*. (...) Li-o pela primeira vez no comboio-bala. Quando cheguei à passagem que Jesus diz a Rodrigues, «Pisa-me», fiquei impressionado. Foi nesse momento que percebi que tinha de o transformar num filme.” Remonta, portanto, a 1989 a primeira vontade de adaptar o romance de Endō ao cinema. O realizador e os seus produtores adquiriram os direitos entre 1990 e 1991 e pouco depois, Scorsese e o argumentista Jay Cocks tentaram escrever um primeiro rascunho. O processo não correu como desejado – “não estava preparado”, “não sabia como lidar com os temas” – e só em dezembro de 2006 (oito longas-metragens depois) é que “criámos uma verdadeira estrutura para o filme”. De 2006 a 2016 o projeto teve várias encarnações com diferentes atores (em dado momento, Ferreira seria interpretado por Daniel Day-Lewis, Rodrigues por Gael García Bernal, Garupe por Benicio del Toro). Dificuldades de financiamento e sucessivos adiamentos foram dificultando o processo, “um processo muito, muito longo – 19 anos

para ser exato –, com muitas paragens e recomeços”. **Silence** é, da extensa filmografia de Martin Scorsese, o filme com o mais longo período de gestação. “Olhando para trás, penso que este longo processo se tornou uma forma de viver com a história, e de viver a vida – a minha própria vida – em torno dela. Em torno das ideias do livro. E fui provocado, por essas ideias, a pensar mais sobre as questões da fé. Olho para trás e vejo tudo a juntar-se na minha memória como uma espécie de peregrinação – foi assim que me senti. Para mim, é espantoso ter recebido a graça de poder fazer o filme agora, nesta altura da minha vida.”

Estas palavras de Martin Scorsese, que tenho estado a citar, foram todas recolhidas de *Conversas sobre a Fé*, um livro de diálogos entre o realizador italo-americano e o padre Antonio Spadaro, publicado em 2024 (e traduzido pela Casa das Letras, que o lançou em Portugal nesse mesmo ano). O centro desse pequeno livro é, justamente, **Silêncio**, ainda que se fale (lateralmente) sobre **The Last Temptation of Christ**. De facto, entre um e outro passaram três décadas e, no transcorrer desses anos, Scorsese tornou-se noutro realizador. Talvez a experiência de violenta rejeição do filme sobre Cristo tenha provocado no cineasta uma reconsideração do seu trabalho e do seu modo de entender o cinema. E, de facto, depois de **Goodfellas**, a longa-metragem que imediatamente se segue, algo se transformou no seu cinema. **Cape Fear** e **Casino** são filmes recapitulativos (espécie de sínteses quase abstratas do seu cinema dos anos 1970), **The Age of Innocence** é uma belíssima demonstração de virtuosismo e, depois disso, a filmografia de Scorsese passa a ser de uma lisura que contrasta com a rugosidade que o definira. Sem atritos, com uma utilização instrumental da violência (que serve apenas para garantir a sua imagem de marca), os filmes de Scorsese a partir de **Kundun** são de um polimento escorregadio, no limite do anonimato. São funcionais, quase transparentes. **Silence** é um filme assim – talvez um daqueles em que isso mais se nota (talvez por contraste com **The Last Temptation**).

Para perceber essa transformação no centro da obra de Scorsese (os filmes das últimas três décadas parecem querer contradizer ativamente os filmes das primeiras três) há que reequacionar o seu trabalho à luz de dois cineastas italianos: Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini. Talvez seja excessivo – talvez até grosseiro ou abusivo –, mas é possível entender o cinema dos primeiros anos de Scorsese à luz de Pasolini, e o cinema dos últimos anos à luz de Rossellini. Há, nas obras iniciais de Martin Scorsese uma raiva borbulhante, um fervor de realidade, uma amor exacerbado às coisas (belas e asquerosas) que é muito devedora dos primeiros filmes de Pasolini. Aliás, foi o próprio Scorsese que contou – ao padre Antonio Spadaro – que um dos seus primeiros projetos, ainda estudante no Washington Square College (mais tarde a NYU) com 20 ou 21 anos, era – nem mais nem menos – uma história de Jesus. Uma “versão contemporânea da história de Cristo, passada nos prédios degradados e nas ruas do centro de Nova York”, filmado em 16mm, em preto e branco, no Lower East Side e na Bowery, “culminando na crucificação nas docas do rio Hudson, junto à West Side Highway”. Só que, em 1964, apareceu nas salas nova-iorquinas **Il Vangelo Secondo Matteo**. “Vi-o e apercebi-me de ele [Pasolini] já tinha feito o que eu queria fazer (...) o estilo era novo e imediato: fazia-te sentir como se estivesse lá. Havia uma enorme beleza crua e poder naquelas imagens. Pasolini deu à presença de Jesus um grande imediatismo (...). O filme de Pasolini era como um planeta diferente. (...) Era uma grande obra de arte e eu pensei: se alguma vez fizer um filme sobre Jesus, terei de encontrar outra forma de abordar a história. Então, durante anos, procurei uma forma de fazer um filme sobre Jesus.” O desembocar dessa busca foi **The Last Temptation of Christ**, o mais pasoliniano dos filmes de Scorsese. Trinta anos depois, **Silence** será o mais rosselliniano dos filmes de Scorsese (se bem que o seu novo filme, já filmado mas ainda não concluído, **What Happens at Night** pareça ser a sua versão de **Viaggio in Italia**).

A relação com o cinema de Roberto Rossellini é igualmente iniciática e matricial – antecipa-se até ao choque que os filmes de Pier Paolo Pasolini lhe terão causado. Como contou, no documentário **Il Mio Viaggio in Italia**, foi através da televisão que primeiro contactou com a obra do cineasta fundador do neorrealismo italiano, em particular através de dois filmes, **Roma città aperta** e **Paisà**. Contudo, seriam os filmes que abordavam de forma explícita as “questões da fé” que se colariam ao jovem cinéfilo que, nesses anos, foi estudar para o Cathedral College, um seminário preparatório, com o intuito de se tornar padre (“Em dois meses percebi que aquilo não era para mim. Deixei de estudar e comportei-me como o palhaço da turma” – pelo que, pouco depois, foi convidado a abandonar o colégio). Esses filmes: a curta-metragem **Il Miracolo** (parte do filme **Amore** – curta que foi igualmente considerada blasfema e que iniciaria um processo judicial nos EUA que levaria distribuidor americano Joseph Burstyn ao Supremo Tribunal que, no dito “The Miracle Decision”, consagraria os direitos de exibição, sobrepondo a liberdade de expressão à liberdade religiosa), **Stromboli**, **Francesco, giullare di Dio** e **Europa 51**. Como explica no referido documentário, “a fé é uma questão recorrente na obra de Rossellini desta época [pós-Guerra]. Creio que se questionava, «como pode a fé sobreviver à Segunda Guerra Mundial e aos horrores do Holocausto?». (...) Se **Germania anno zero** é sobre a perda, a ausência de fé. **Stromboli** é sobre uma mulher que descobre a fé. E, depois disso, Rossellini fez um filme sobre ter fé, sobre abraçar a fé.” Esse filme: **Francesco, giullare di Dio**, não por acaso escrito com Pasolini, a partir do livro anónimo do século XIV, *Fioretti di San Francesco*.

Se se pode dizer que **The Last Temptation** foi uma resposta a **Il Vangelo**, então **Silence** foi a resposta de Scorsese a **Francesco**. Para o compreender totalmente há que voltar de novo aos anos 1980. **Raging Bull** foi um filme paradigmático na vida do realizador, tendo marcado o momento de viragem de um período conturbado (após o falhanço comercial e crítico de **New York, New York** o realizador entrou numa fase depressiva agravada por uma progressiva dependência de cocaína que lhe provocou hemorragias internas, desmaios e um emagrecimento severo – de tal forma que chegou a ter menos de 50Kg). Em várias ocasiões o realizador afirmou que **Raging Bull** lhe salvou a vida. Assim, em 1981, já depois de concluído o filme “pensei literalmente que seria o meu último filme. E, nessa altura, por causa dos filmes que Bertolucci, os Taviani e outro tinham feito para a RAI [televisão italiana], e em particular os filmes históricos de Roberto Rossellini, pensei que a televisão era o futuro do cinema. (...) Filmes que pudesses ensinar de alguma forma. Mais uma vez, isso vem da inspiração de Rossellini. Na verdade, ele referia-se a esses filmes como «filme didáticos». Por isso, pensei que a RAI seria um lugar onde poderia explorar uma questão que sempre me obcecou: *o que é um santo?* A minha ideia era fazer uma série de filmes sobre diferentes santos.” Essa série nunca chegou a acontecer, mas a sua génese marca o interesse de Scorsese pelo universo da fé, da santidade e da vida (mundana) daqueles que são tocados pela graça. Se o Jesus de **The Last Temptation** é humano (terrivelmente humano – e a grande tentação do diabo é, justamente, a humanidade: uma mulher, uma família, a felicidade conjugal), as personagens de **Silence** estão perto da santidade.

Em **Europa 51** “Rossellini aborda a questão de ser santo no mundo moderno” e a propósito de **Francesco**, Scorsese afirmou que é “o filme mais bonito que já vi sobre ser santo”. Mas o que há nesses filmes que ecoa em **Silence**? A resposta, mais uma vez, está na análise do realizador nesse extraordinário compêndio da sua cinefilia, o já citado **Il Mio Viaggio in Italia** dedicado à influência do cinema italiano na sua vida. A propósito desses dois filmes de Rossellini, Scorsese identifica duas linhas de raciocínio que acabam por se refletir na sua própria obra. Sobre **Francesco** o que o impressionou foi a “falta de solenidade” (num filme sobre um santo), a estrutura em “pequenas parábolas” e o facto de ser um filme sobre “um ser humano, mas um ser humano que procura ser bom”. Uma das mais sequências do filme de Rossellini, que Scorsese recorta no seu documentário, é aquela dedicada ao leproso. Cito a sua narração: “A mais bela cena do filme é quando Francisco se cruza com o leproso. Não tenho a certeza de já ter visto outro filme que represente a realidade da compaixão com tanta eloquência: o terror da compaixão, o terror do contacto direto.” Estas palavras parecem, em grande medida, descrever o drama – o dilema – de Rodrigues em **Silêncio**: quando o amor aos outros (ou à fé) serve como forma de os/nos condenar.

No que respeita a **Europa 51**, aquilo que o documentário ajuda a iluminar corresponde à questão do estilo – ou a sua ausência. “O filme parece puramente objetivo, quase como se não tivesse estilo. É como se estivéssemos apenas ao lado de Irene, acompanhando o seu percurso emocional.” Esta parece ser a lição que esclarece a segunda fase da filmografia do realizador, aquela que poderíamos chamar a sua maturidade. De facto, **Silence** (como vários dos outros filmes destes últimos anos) parece “puramente objetivos”, “sem estilo”, limitando-se a “acompanhar o percurso emocional” das personagens. São, em certa medida, filmes “didáticos” para usar a expressão do próprio Rossellini a cerca dos filmes da sua “segunda fase”, também ela de maturidade, na televisão. Aquilo a que chamei *lisura*, *polimento*, *transparência* é outra forma de dizer “didático”, “sem estilo”, “puramente objetivo”. Jacques Rivette formulá-lo-ia como “a evidência é a sua marca de génio”. Parece-me excessivo. Há nesta polidez uma forma de apagamento, que faz com que **Silence** pudesse ser um filme de qualquer outro realizador – ou de realizador nenhum.

Há que referir aqui algo óbvio e que tardava em surgir. A história de Endō já havia sido adaptada antes ao cinema. No Japão, Masahiro Shinoda filmara, em 1971, **Chinmoku** / “Silêncio”. Em Portugal (mas filmado no Japão, coisa que não aconteceu com o filme de Scorsese, rodado em Taiwan), João Mário Grilo filmou, em 1996, **Os Olhos da Ásia**, que não adapta diretamente o romance de Endō (eventualmente porque Scorsese já havia adquirido os direitos uns anos antes), mas conta a história de Ferreira (aí interpretado por João Perry) a partir do caso dos quatro jovens seminaristas japoneses que foram enviados pelos Jesuítas para Portugal e depois para Roma (e que deu, há uns anos, uma interessante investigação de Tiago Salgueiro – *Do Japão para o Alentejo: A embaixada Japonesa Tenshō em Évora e Vila Viçosa no ano de 1584*). Vários episódios são semelhantes (a tortura da fossa, por exemplo, com que terminam os dois filmes) e mesmo alguns planos são coincidentes (os grandes planos dos paramentos), assim como o dilema teológico central dos dois filmes (no filme de Mário Grilo escuta-se “O maior ato de fé é aceites que não és Deus”, no de Scorsese, segundo o próprio, “Rodrigues é alguém que renuncia à sua fé e assim a recupera”).

O que é curioso é que tanto **Silence** como **Os Olhos da Ásia** sofrem do mesmo desejo de apagamento, condenados a uma estética da evidência que se desfaz na lisura do seu verniz. E, nem de propósito, lendo uma crítica do então crítico de cinema Miguel Gomes ao filme de João Mário Grilo não posso deixar de identificar nela uma série de ideias que se adequam perfeitamente ao filme de Scorsese e que acabam por resumir muito daquilo que para aqui andei a

escrever. Cito: “o discurso do cineasta confunde-se com o do teórico (...). O suporte teórico do autor não só precede a obra, como se torna o seu objecto. E se o filme abre com uma citação de Walt Whitman – «Incessantemente balança o berço que une o Hoje ao Amanhã» – que remete para a História do cinema e para *Intolerance* de Griffith, a referência acaba por funcionar, por junto, como enunciado de um programa a ser cumprido e como mecanismo revelador da sua auto-consciência. O que se filma não será tanto uma matéria ou tema específico (a intolerância, precisamente) mas, sobretudo, a relação que o cinema pode manter com a História. Nada de errado com tudo isto; de Griffith a Godard, estas premissas passam de forma axial pelo que se julga ser a Modernidade no cinema. O que interessa, como sempre, são os resultados. E neles é legítimo constatar que se esgotam nos seus enunciados teóricos.”

Se, de facto, os temas são scorsesianos, o que dizer do filme? Claro que estão lá os planos de bruma, com capas sucessivas de nevoeiro, *à la* Mizoguchi. Mas é tudo fumaça digital... Está lá o recurso ao *ralenti* na sequência final da apostasia que remete para a sequência da crucificação em **The Last Temptation**, mas é feita de forma derivativa. Está lá a violência – é certo – em cada uma das malévolas torturas do inquisidor, mas até a violência (que sempre fora o seu emblema de honra) parece agora demasiado estilizada pelo excesso exótico e ritualístico. Antonio Spadaro refere a Scorsese os livros de Geroges Bernanos e as respetivas adaptações de Robert Bresson, mas a resposta do realizador é bastante reveladora daquilo em que se tornou o seu cinema: “relacionei-me com o romance de Endō como nunca me relacionei com Bernanos. Há algo de tão duro, tão implacavelmente duro em Bernanos. Enquanto em Endō a ternura e a compaixão estão sempre presentes. Sempre.” O lugar-comum do *amor às personagens* esvaziou o cinema de Scorsese de toda a sujidade, de tudo aquilo que antes era salobro, cinzento, vulgar. Até a personagem de Kichijirō, a mais interessante de todo o filme, aquela que pratica a apostasia como quem toma o seu banho diário (porque sabe que, na religião católica a confissão permite uma lavagem de todos os pecados), aquela onde se evidenciam todas as contradições da fé (a religião como oportunismo), até essa personagem recebe a redenção final que confirma o “silêncio” de Rodrigues.

Talvez a única rugosidade que procura emperrar um pouco a maquinaria perfeitamente organizada da produção de qualidade seja a tendência – muito propositada – para o *kitsch*. Essa tem sido das poucas coisas que Scorsese soube preservar (talvez porque dela não se consiga libertar). Neste filme isso evidencia-se naquela inenarrável sequência em que Rodrigues vê o rosto de Cristo refletido na água como se fosse o seu próprio. A “montagem” parece um efeito do cinema primitivo e o histerismo de Andrew Garfield surge tão a despropósito e de forma tão ilustrativa que rompe com os paramentos naturalistas com que o filme se vinha vestindo. Uma e outra vez isso acontece: um excesso dramático que desequilibra o correção da empresa, o facilitismo digital (dez anos volvidos já nos parece demasiadamente datado) que procura figurar o que antes se resolveria numa elipse ou numa forma de ambiguidade – a esse respeito, há que chamar a atenção para aquele último plano, todo construído em animação 3D, onde se dá a ver o cadáver de Rodrigues dentro do caixão com o pequeno crucifixo na mão; é uma das coisas mais grotescas que Scorsese alguma vez teve a ousadia de filmar.

O que salva **Silence** é, por um lado Liam Neeson (entenda-se, a sua personagem, Ferreira), e em particular o diálogo que o opõe a Rodrigues/Garfield. Filmado num campo/contracampo banal, o que se destaca dessa sequência é a inteligência dos diálogos e como, aí, nesse debate, se refletem as duas facetas de Scorsese enquanto cineasta. Ferreira explica ao orgulhoso Rodrigues que *como podem os japoneses acreditar num filho de Deus que renasce ao terceiro dia quando o filho do Deus budista, o astro solar, renasce todos os dias?* Acrescentado: os japoneses não conseguem conceber uma realidade além da materialidade das coisas. Aí, nesse debate teológico que opõe imanência e transcendência está, resumido, os dois eixos segundo os quais se alinha a filmografia de Martin Scorsese. Numa primeira fase, a fase pasoliniana, tudo era imanência. Na segunda fase, rosselliniana, tudo é – ou pretende ser (e essa é a tragédia) – transcendência. O paradoxo está em que Ferreira, o velho, está do lado do jovem realizador, ao passo que Rodrigues, o jovem, está do lado do velho cineasta. Voltando às *conversas sobre a fé* de Scorsese e Spadaro, o realizador distingue as duas personagens de **Silence** do seguinte modo: “Rodrigues ouve Jesus falar com ele e Ferreira não, e essa é a diferença,” mesmo se essa voz seja uma projeção, uma fantasia, uma alucinação, um recalamento, uma forma de orgulho. Só que Scorsese deixa-nos pouco espaço para a dúvida – onde pára o seu gosto pela ambiguidade?

Ricardo Vieira Lisboa