



RELICI

MILAGRE E REPRESENTAÇÃO EM *A CANÇÃO DE BERNADETTE* (1943)¹

MIRACLE AND REPRESENTATION IN THE SONG OF BERNADETTE (1943)

Pedro Henrique Oliveira²

RESUMO

O artigo investiga como *A Canção de Bernadette* (1943) representa Santa Bernadette Soubirous e os milagres de Lourdes dentro do regime clássico de representação cinematográfica. Partindo do debate ontológico sobre o realismo no cinema, especialmente em diálogo com a teoria de André Bazin e com a formulação do milagre proposta por Pedro Faissol, o trabalho analisa o desafio de filmar aquilo que, por definição, transcende a visibilidade empírica. A pesquisa articula história, hagiografia e análise fílmica para compreender de que modo o filme constrói a experiência visionária sem romper com a coerência narrativa do cinema clássico hollywoodiano. Ao examinar estratégias como o uso do campo e contracampo e a ênfase na transformação espiritual da personagem, o estudo evidencia que o milagre não se apresenta por meio da espetacularização do sobrenatural, mas é sugerido pela encenação e pela organização formal da narrativa. Conclui-se que o filme preserva simultaneamente a dimensão hierofânica do evento religioso e o regime realista de representação que estrutura o cinema clássico, oferecendo uma solução formal para o impasse da representação do milagre no interior de um sistema estético fundado na visibilidade.

Palavras-chave: *A Canção de Bernadette* (1943), hagiografia, representação, religião, realismo.

ABSTRACT

The article examines how *The Song of Bernadette* (1943) represents Saint Bernadette Soubirous and the miracles of Lourdes within the classical regime of cinematic representation. Grounded in the ontological debate on realism in film, particularly in dialogue with André Bazin's theory and Pedro Faissol's formulation of the miracle, the study analyzes the challenge of filming what, by definition, transcends empirical visibility. The research articulates historical contextualization, hagiographic tradition, and close film analysis in order to understand how the film constructs the visionary experience without disrupting the narrative coherence characteristic of classical

¹ Recebido em 03/03/2026. Aprovado em 03/04/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.21193916

² Universidade Federal de Sergipe. pedro.h.oliveira.ar@gmail.com



RELICI

Hollywood cinema. By examining strategies such as shot/reverse-shot structures and the emphasis on the protagonist's spiritual transformation, the study demonstrates that the miracle is not conveyed through the spectacular display of the supernatural but rather suggested through *mise-en-scène* and formal organization. It concludes that the film preserves both the hierophanic dimension of the religious event and the regime of realist representation that structures classical cinema, thereby offering a formal solution to the problem of representing the miraculous within an aesthetic system grounded in visibility.

Keywords: *The Song of Bernadette* (1943), hagiopic, representation, religion, realism.

INTRODUÇÃO

Lançado em 1943, *A Canção de Bernadette* insere-se no contexto do cinema clássico hollywoodiano ao dramatizar a vida de Bernadette Soubirous e os acontecimentos extraordinários associados às aparições marianas em Lourdes. Produzido no interior do sistema clássico de estúdios, o filme mobiliza os recursos do classicismo narrativo para enquadrar a matéria hagiográfica dentro de uma lógica de transparência formal, buscando conferir forma sensível e coerência dramática a uma experiência que, por definição, excede os limites do empiricamente constatável. É justamente nesse ponto que se coloca uma questão central para os estudos de cinema religioso, especialmente quando se trata do cinema clássico de matriz realista e indexical: como uma arte fundada na realidade pode representar aquilo que transcende a visibilidade comum?

Partindo dessa interrogação, o presente trabalho toma como objeto tanto a forma fílmica quanto o arcabouço teórico por meio do qual uma narrativa hagiográfica se torna inteligível para o olhar cinematográfico. Trata-se de investigar, em um dispositivo clássico, as soluções formais que permitem ao filme lidar com a experiência visionária e com eventos considerados milagrosos sem reduzir essas experiências à espetacularidade ou a uma mera ilustração documental.

Nesse sentido, surge um problema central que articula as dimensões historiográfica, teórica e formal: de que modo *A Canção de Bernadette* (1943) representa Santa Bernadette Soubirous e os milagres de Lourdes, mantendo-se em



RELICI

um regime de representação característico do cinema clássico? A questão deriva de tensões já identificadas na bibliografia pertinente: André Bazin enfatiza uma relação indexical e mimética da imagem fotográfica e cinematográfica com o real; Pedro Faissol destaca as dificuldades específicas que o milagre impõe à representação fílmica, ao separá-los em propostas classificatórias próprias.

A bibliografia indica a existência de um duplo desafio: por um lado, a necessidade de conservar a aura hierofânica do evento religioso e, por outro, a exigência de não romper com o regime de representação do real que estrutura o cinema narrativo clássico (cf. Xavier, 2005), responsável por sustentar a coerência da narrativa para o público cinematográfico. A lacuna que este trabalho pretende enfrentar refere-se à insuficiência de leituras que integrem, numa mesma análise, a materialidade fílmica, a formulação teórica do milagre e a dimensão da hagiografia de Bernadette. Em concreto: há poucas leituras que mostrem como escolhas estéticas específicas, por exemplo, o uso de campo e contra-campo e a ênfase no rosto da vidente de Lourdes, podem atuar como respostas formais ao impasse do milagre filmado.

O corpus fílmico é circunscrito ao filme *A Canção de Bernadette* (1943), adaptação do livro homônimo de Franz Werfel. Para responder à questão proposta, articula-se uma abordagem teórico-interpretativa com uma análise fílmica orientada pelas metodologias de análise de conteúdo e de imagem e som formuladas por Manuela Penafria, para assim poder situar tal filme religioso a partir de diferentes campos de estudo.

A organização do artigo segue uma progressão analítica: a primeira seção delimita o horizonte simbólico e hagiográfico que informa as representações marianas; a segunda contextualiza a *hagiopic* com o filme analisado e sua articulação com o melodrama clássico; a terceira seção articula o debate sobre milagre e sua representação a partir da literatura disponível; e a quarta constitui o núcleo analítico, em que se examinam, a partir do material fílmico, as estratégias por meio das quais o



RELICI

filme constrói a experiência visionária. A conclusão retoma a hipótese e aponta os resultados da pesquisa.

“EU SOU A IMACULADA CONCEIÇÃO” - BERNADETTE E LOURDES: HISTÓRIA E APARIÇÕES

Na pequena cidade de Lourdes, que à época contava com pouco mais de 4 mil habitantes (Hackmann, 2008, p. 9), Bernadette Soubirous afirmou ter visto, ao todo, 18 aparições associadas à figura de Nossa Senhora. Reprovada em 1857 na preparação para a primeira comunhão e autorizada a recebê-la apenas no ano seguinte, quase ao término das aparições (Hackmann, 2008, p. 19), Bernadette tornou-se a figura central de um conjunto de acontecimentos que, posteriormente, impulsionariam seu processo de canonização pela Igreja Católica. Para fins analíticos, este trabalho destaca algumas dessas aparições marianas que também foram representadas no filme *A Canção de Bernadette* (1943), objeto de estudo desta pesquisa³.

Segundo Vadico (2015, p. 153), tais episódios de aparição foram selecionados com parcimônia pela narrativa fílmica, de modo a evitar a banalização dos encontros entre Bernadette (Jennifer Jones) e a Imaculada Conceição (Linda Darnell). Entre as aparições escolhidas estão a primeira, ocorrida quando Bernadette vai buscar lenha com a irmã e uma amiga, a nona, marcada pelo surgimento da fonte, e a décima sexta, na qual a Senhora se identifica como a “Imaculada Conceição”.

De acordo com René Laurentin, em *Bernadette Speaks: A Life of Saint Bernadette Soubirous in Her Own Words* (2000), a primeira aparição deu-se quando Bernadette, uma de suas irmãs, e uma amiga saíram para recolher lenha, que tinha acabado. O que se tem relatado é que, diante da falta de combustível, Bernadette manifestou o desejo de sair em busca de madeira. Sua mãe hesitou em autorizá-la,

³ Os milagres considerados neste estudo dizem respeito sobretudo às aparições e ao surgimento da fonte na nona visão, não incluímos aqui as curas atribuídas à santa, como as de Dom Aléxis Lemaitre e Irmã Marie Mélanie Meyer, nem a preservação de seu corpo, por se tratarem de manifestações posteriores à sua morte e, como tal, não aparecem no filme que será tratado.



RELICI

em razão das crises de asma da filha, mas acabou cedendo, recomendando-lhe que se agasalhasse adequadamente.

O caminho percorrido pelas meninas estreitava-se progressivamente até desembocar em uma faixa de areia onde dois cursos de água se encontravam. De um lado, o rio Gave, e do outro, um canal. No lado oposto situava-se a gruta de Massabielle, com uma abertura na rocha. As companheiras de Bernadette descalçaram-se para atravessar a água, enquanto Bernadette, por conta de sua saúde frágil, pediu que lhe jogassem pedras para facilitar a travessia, o que não ocorreu.

As duas seguiram, enquanto Bernadette retirava os calçados que ainda usava. Nesse momento, ouviu um ruído descrito como *“like a gust of wind”*⁴, embora o ar permanecesse completamente imóvel. Inicialmente, olhou para o rio Gave. Ao ouvir novamente o som, voltou-se para a gruta e ali viu uma figura jovem, vestida de branco, com véu, faixa azul na cintura e rosas nos pés, figura que mais tarde chamaria de *Aquero*, expressão que significa “Aquela lá” em idioma local.

Bernadette esfregou os olhos, mas a visão persistiu. Retirou do bolso o rosário que trazia consigo e percebeu que a aparição também segurava um. Passou então a acompanhar seus gestos, movendo as contas entre os dedos. Após a visão, atravessou a água sem sentir frio e comentou com as companheiras que a água estava quente. Confusas, elas reagiram com irritação. Bernadette, em tom de serenidade, pediu à companheira que não utilizasse palavras inadequadas naquele lugar. Antes de partir, olhou novamente para o interior da gruta, buscando algum sinal que confirmasse o ocorrido, e perguntou às duas se haviam visto algo. Ambas responderam negativamente.

A nona aparição ocorre em um contexto distinto. Na aparição anterior, quase 300 pessoas já haviam acompanhado Bernadette até a gruta (Hackmann, 2008, p. 39), e a jovem passara a ser interrogada com frequência pelas autoridades locais. Em 25 de fevereiro, ela retornou a Massabielle acompanhada por uma multidão

⁴ “Como uma rajada de vento”, expressão empregada na tradução inglesa de 2000 da obra de René Laurentin.



RELICI

majoritariamente cética. Ao pedir esclarecimentos à Senhora, recebeu a indicação de que bebesse da fonte. Como não havia nenhuma fonte visível, Bernadette supôs inicialmente que se tratasse da água do rio Gave. Contudo, ao procurar ao redor, encontrou apenas uma área lamacenta. Ajoelhou-se, recolheu um pouco de lama e levou-a à boca, cuspidando em seguida, repetindo o gesto algumas vezes. A multidão reagiu com repulsa e passou a tratá-la como objeto de escárnio. Na quarta tentativa, porém, a água começou a brotar do solo. Reconhecendo o surgimento da nascente, Bernadette lavou o rosto com a água recém-formada.

Na décima sexta aparição, Bernadette encontrava-se sob vigilância constante e às vésperas da revelação final. Até que no dia 25 de março de 1858, Bernadette retornou à gruta, onde cerca de vinte pessoas a aguardavam. Tomou sua posição habitual e, quando a Senhora apareceu, perguntou-lhe reiteradas vezes quem ela era, até receber como resposta: “Eu sou a Imaculada Conceição”.

A declaração remete diretamente ao dogma mariano proclamado apenas quatro anos antes, no documento papal *Ineffabilis Deus*, do papa Pio IX. Conforme expresso no *Catecismo da Igreja Católica*, “Por uma graça e favor singular de Deus onnipotente e em previsão dos méritos de Jesus Cristo, Salvador do gênero humano, a bem-aventurada Virgem Maria foi preservada intacta de toda a mancha do pecado original no primeiro instante da sua concepção” (CIC, n. 491). O impacto da afirmação é acentuado pelo fato de Bernadette ser analfabeta e não ter completado a catequese naquele momento. Temendo esquecer as palavras, correu até a casa paroquial, repetindo a frase ao longo do caminho. Ao chegar, declarou ao pároco: “Eu sou a Imaculada Conceição”. Questionada se compreendia o significado da expressão, respondeu que não.

A CANÇÃO DE BERNADETTE: HAGIOGRAFIA E MELODRAMA

A *Canção de Bernadette* (1943) se insere no que Pamela Grace (2009) denomina *hagiopic*, termo formado pela junção de hagiografia e *biopic*, ou cinebiografia. A hagiografia refere-se às narrativas devocionais sobre a vida de



RELICI

santos, beatos ou outras figuras exemplares de fé, produzidas no interior do cristianismo ou de outras tradições religiosas. É fundamental sublinhar o caráter devocional desse tipo de biografia: reinterpretações literárias como a de José Saramago em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* não se enquadram no gênero, pois operam processos de dessacralização das figuras retratadas. Além disso, no caso de Jesus Cristo e, por extensão, dos Santos Apóstolos, de Santa Maria e de São José, há debates sobre sua inclusão na categoria, dado o estatuto singular dessas figuras na economia teológica da encarnação (Vadico, 2005; 2016, p. 172).

As obras de caráter religioso, especialmente de matriz católica, constituem um formato historicamente popular. Surgindo nas primeiras décadas do cinema com Georges Méliès filmando *La tentation de Saint-Antoine* (1898), *Le Christ marchant sur les flots* (1899) e *Jeanne d'Arc* (1900). Ainda no cinema mudo, *O Martírio de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, consolidou-se como uma das obras mais canônicas e recorrentes nas discussões sobre cinema religioso e espiritualidade.

No Brasil, filmes como o próprio *A Canção de Bernadette* (1943), *O Milagre de Nossa Senhora de Fátima* (1952), *Sansão e Dalila* (1949) e *Barrabás* (1961), estes dois últimos vinculados ao gênero épico bíblico (Vadico, 2012), foram presenças recorrentes na programação televisiva do século passado, por exemplo, da *Sessão da Tarde* (TV Globo Wiki, [S.d.]). Na contemporaneidade, produções como a série *The Chosen* (2017–) alcançam números expressivos. De acordo com seus produtores, mais de 200 milhões de espectadores únicos ao redor do mundo assistiram à obra desde o seu lançamento (Jones, 2024).

Grace (2009, p. 3) observa que o impacto desse tipo de narrativa reside na forma como articula sofrimento, injustiça e busca de sentido. Em vez de organizar a história como um confronto simplista entre forças do bem e do mal, a *hagiopic* coloca o espectador dentro das dúvidas, conflitos e transformações de seu protagonista, abrindo espaço para diversas interpretações e introduzindo questões espirituais que ultrapassam o campo da confessionalidade. Em certo sentido, essa estrutura tem pontos de encontros e desencontros com o melodrama clássico definido por Ismail



RELICI

Xavier (2000), que destaca o maniqueísmo característico desse gênero. Embora herde muitos recursos narrativos do melodrama, a *hagiopic* desloca o foco para a formação espiritual do personagem e para a ambiguidade da experiência do sagrado, produzindo um tipo de dramatização que, mesmo inspirada por elementos melodramáticos, opera em uma chave única.

Por outra perspectiva, a construção da figura de Bernadette aproxima-se de uma lógica de isolamento simbólico do protagonista, característica do melodrama tal qual definido por Saraiva e Cannito (2004), na qual o personagem central é progressivamente separado do mundo social, intensificando sua condição de desamparo e incompreensão. Esse isolamento não se limita ao plano narrativo, mas estrutura-se também no regime de identificação do espectador, que passa a compartilhar do ponto de vista do personagem central e de sua experiência subjetiva de sofrimento (Saraiva; Cannito, 2004, p. 85–87). Em *A Canção de Bernadette*, tal dispositivo é reconfigurado em chave religiosa, na medida em que o desamparo social da protagonista é atravessado pela experiência visionária, deslocando o *pathos* do sofrimento social para o terreno de uma prova espiritual.

A presença dessa lógica é evidente no filme, especialmente considerando que se trata de uma produção da chamada Era de Ouro de Hollywood, período em que filmes como *Stella Dallas*, *A Mãe Redentora* (1937), *Casablanca* (1942), *A Estranha Passageira* (1942) e *Felicidade Não Se Compra* (1946) alcançaram enorme repercussão exatamente por sua carga emocional. O filme, porém, parece deslocar esse repertório melodramático para um contexto religioso, produzindo uma alteração no modo como as emoções são organizadas e oferecidas ao espectador. É por essa razão que a própria Pamela Grace, ao analisar *A Canção de Bernadette*, propõe a expressão “*religious comfort film*”, em referência à noção de *comfort film*, categoria que designa obras capazes de proporcionar ao público uma experiência de acolhimento, previsibilidade afetiva e segurança emocional (Grace, 2009, p. 78).

No interior dessa lógica melodramática, Jacques Lourcelles (1968, p. 59) oferece uma leitura rica sobre o tema. Ao comentar *A Canção de Bernadette*, o crítico



RELICI

francês propõe o termo “*gravité*” para designar o poder do filme de fazer com que o acontecimento humano se imponha como presença sensível anterior a qualquer elaboração ideológica. No caso da obra de Henry King, Lourcelles destaca a sequência final, o ingresso de Bernadette no convento, como momento de maior densidade dramática, frente, inclusive, às aparições. Nesse sentido, o que concentra a força do filme, para o autor, não é a exibição do milagre, mas a transformação que ele acaba produzindo na trajetória da personagem.

“FELIZES AQUELES QUE CREEM SEM TER VISTO”: O MILAGRE E OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Primeiramente, é necessário identificar que as afirmações aqui formuladas acerca de *A Canção de Bernadette* devem ser compreendidas como hipóteses interpretativas, as quais serão retomadas, aprofundadas e devidamente sustentadas pela análise fílmica desenvolvida em seção posterior.

Para Bazin (2018), a fotografia e, posteriormente, seu sucessor tecnológico, o cinema, possuem uma ontologia realista, pois mantêm com o mundo uma relação direta de indexicalidade. Nesse sentido, é possível aproximar essa concepção baziniana com o conceito de “isso foi” formulado por Roland Barthes na segunda parte de *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia* (2022), ou seja, a ideia de que a imagem fotográfica atesta a existência pretérita do que nela é registrado. Embora Barthes distinga de modo rigoroso as fenomenologias da fotografia e do cinema, reservando à primeira uma intensidade específica dessa certeza ontológica, sua formulação encontra um eco no pensamento baziniano, sobretudo na defesa do cinema como arte fundada na aderência material ao real.

É essa garantia de origem que, segundo Bazin, libertou a pintura da obrigação de imitar o mundo: por mais que buscasse fidelidade, jamais alcançaria o grau de presença que a imagem fotográfica produz. Daí sua crítica irônica à tradição barroca, cuja ambição mimética ele caracteriza como uma espécie de “catalepsia compulsiva”, isto é, um estado de rigidez corporal marcado pela imobilidade (Bazin, 2018, p. 33). O



RELICI

cinema, porém, herda dessa ruptura o estatuto de “arte do real”, o que coloca uma questão: se sua força provém justamente de reproduzir o mundo tal como ele é, de que modo poderia representar o milagre, aquilo que, por definição, excede as leis naturais e a própria visibilidade empírica?

Essa brecha ontológica é o ponto de partida do livro de Pedro Faissol. *A Representação do Milagre no Cinema: Iconografia, Idolatria e Crença* (2022). O autor argumenta que o milagre impõe ao cinema um problema específico de representação, já que introduz na imagem aquilo que, por definição, excede o regime ordinário do real. Não por acaso, Faissol observa logo na introdução que Roberto Rossellini, figura central para a teoria baziniana, realizou dois filmes de temática religiosa, *Francisco, Arauto de Deus* (1950), uma *hagiopic* franciscana, e *Il Messia* (1975), de caráter cristológico, e em nenhum deles filmou diretamente um milagre. Faissol não cita *Joana na Fogueira* (1954), que, apesar de muito distinto formalmente e em conteúdo, também se abstém de representar milagres da Santa Joana d’Arc em vida. Essa opção, segundo Faissol, decorre de uma escolha estética rigorosa para não romper o tecido realista que orienta o olhar de Rossellini, tão valorizada por André Bazin, que, inclusive, escreveu um ensaio intitulado *Em defesa de Rossellini* nos anos 1950.

Faissol analisa três abordagens de milagres, anunciação, cura do cego e ressurreição, cada uma ancorada em passagens bíblicas que fornecem seu modelo narrativo. A leitura da anunciação, que nos interessa aqui por ser aquela à qual *A Canção de Bernadette* mais se vincula ao longo do filme, remete à passagem de Lc 1, 26 a 38, na qual o Anjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que ela conceberá Jesus pela ação do Espírito Santo. O milagre da anunciação pode ser reinterpretado por outros personagens que não propriamente a relação entre a Virgem e o Anjo, inclusive personagens seculares assumindo esse contexto religioso, mas ainda assim mantém-se a dimensão espiritual. Pode ser definido como uma troca assimétrica entre o humano e o sagrado, ou entre representações que induzem a ambas, na qual, ao responder à Palavra, recebe-se o Verbo encarnado (Faissol, 2022, p. 44-46).



RELICI

Como acontece em *A Canção de Bernadette*, por exemplo, no episódio do milagre da fonte. Trata-se de um tipo de milagre que se estrutura não pela ruptura sensorial com o empírico, mas pela sua justaposição entre espaço ou personagens sacros e seculares, ocupando numa mesma dimensão o sagrado e o profano. Sendo essa a dificuldade inerente à representação de tal milagre, conforme aponta Lucas Baptista (2025) em entrevista com Pedro Faissol, na qual o autor recapitula e comenta a formulação dos milagres.

Como forma de responder a esse impasse, cada filme evidentemente elabora suas próprias soluções. Faissol, contudo, destaca a estratégia do uso do campo-contracampo. A construção de dois campos distintos, um da aparição associado ao sacro e outro do personagem “comum”, que não coexistem simultaneamente no mesmo plano. Como exemplo desse procedimento de encenação, Faissol menciona uma cena de *Accattone* (1961), dirigido por Pasolini, filme que não representa ações milagrosas nem se configura como uma *hagiopic*, e afirma o seguinte:

Pasolini teria trabalhado a montagem no sentido de estabelecer um intervalo, marcando a separação necessária entre o Anjo e a Virgem. O campo/contracampo, normalmente empregado para unir um personagem ao outro num espaço contíguo (através do efeito de sutura entre os planos), teria sido utilizado por Pasolini para demarcar a ruptura, para ressaltar a separação entre o sagrado e o profano, enfatizando a não homogeneidade do espaço. (Faissol *in* Batista, 2025, [S.p.]).

A Canção de Bernadette opera pelos mesmos meios, uma vez que a Imaculada não aparece em campo junto a Bernadette, que, embora seja uma santa, é retratada como uma pessoa simples, tal como de fato foi. Isso não constitui um problema, pois o próprio autor, ao formular a tese da anunciação, toma a Virgem Maria frente ao Anjo como exemplo de um ente dessacralizado, justamente porque o que está em foco é a representação. Assim, ainda que, na tradição católica, Maria seja a única assunta de corpo e alma aos céus (CIC, n. 966) e Bernadette Soubirous uma santa de enorme devoção no catolicismo, a representação de ambas nesses momentos se constrói a partir da humanidade.



RELICI

A anunciação, enquanto acontecimento que faz coexistir, numa mesma situação, o cotidiano e a irrupção do extraordinário, pode ser pensada à luz da distinção entre sagrado e profano formulada por Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões* (1992). Para o autor, o sagrado não se manifesta fora do mundo empírico, mas irrompe em espaços, objetos e situações que pertencem ao domínio ordinário da experiência, convertendo-os em lugares qualitativamente distintos sem que deixem de ser, materialmente, parte do mundo comum. Essa irrupção, definida por Eliade como hierofania, instaura uma fratura simbólica no interior do espaço profano, produzindo pontos de condensação do sagrado que organizam a experiência religiosa (Eliade, 1992, p. 13-14).

Nessa perspectiva, certos lugares passam a operar como eixos de comunicação entre o plano humano e o transcendente, funcionando como *axis mundi*, isto é, como centros simbólicos em que o sagrado se torna acessível. A própria narrativa bíblica do Êxodo, ao marcar um espaço ordinário como “terra santa”, exemplifica esse processo de sacralização do espaço, no qual a presença do divino transforma a experiência do lugar⁵. Essa lógica de espacialização do sagrado oferece uma chave de leitura produtiva para pensar Lourdes como um espaço hierofânico no interior da narrativa fílmica, na medida em que o filme constrói o local das aparições como um ponto de mudança simbólica entre o mundo profano e a irrupção do sagrado, tornando sensível o paradoxo de representar cinematograficamente aquilo que, por definição, excede o regime ordinário do visível.

Bazin, em *Montagem Proibida* (2018), discute os limites morais e legítimos da montagem e propõe, a partir da análise de alguns filmes, sobretudo *O Balão Vermelho* (1956), que a montagem se torna ilegítima quando substitui o próprio acontecimento por uma insinuação ou por uma intenção. Sendo assim, essa forma de representação do milagre situa-se em um limiar, pois, embora não se trate de ocultar uma ação, deixa de representar algo efetivamente. Bazin defende essa posição porque, desse modo,

⁵ “(...)’Não te aproximes daqui. Tira as sandálias dos teus pés, porque o lugar em que te encontras é uma terra santa.” (Ex 3,5)



RELICI

o dispositivo cinematográfico não se revela, em contrapartida, o efeito dramático poderia ser reduzido pela superexposição da aparição, caso tal procedimento fosse realizado.

Retomando um versículo extraído do *Evangelho Segundo São João*, parte do qual aparece no título, trata-se do versículo 20,29: “Disse-lhe Jesus: ‘Creste, porque me viste. Felizes aqueles que creem sem ter visto’”. Nesse episódio, Jesus se dirige a São Tomé Apóstolo, que não havia acreditado justamente por não ter testemunhado o milagre, como os demais apóstolos, no caso, a ressurreição de Cristo, e que exige, em passagem anterior, uma prova cabal do acontecimento ao tocar com a mão as feridas. Cristo não se recusa, mas afirma que mais bem-aventurados são aqueles que creram sem ter visto, remetendo à tradição bíblica e oral que se prolonga até os dias de hoje.

Béla Balázs (2018), em *Nós Estamos no Filme*, reflete sobre o processo de identificação do cinema com o espectador, afirmando que o dispositivo fílmico transpõe o espectador para o ponto de vista do personagem. Essa identificação manifesta-se formalmente, por exemplo, no uso do *close-up*. Em determinada passagem, Balázs afirma:

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”. Nada comparável a este efeito de “identificação” já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística (Balázs, 2018, p. 82)

A *Canção de Bernadette* pode ser lido como se inserindo no interior do processo de identificação descrito por Balázs ao mobilizar um conteúdo próximo ao melodrama e recorrer de modo sistemático ao *close-up*, deslocando a experiência do milagre para o ponto de vista da vidente de Lourdes. Dessa forma, sua aparição acaba



RELICI

por reverberar por meio do rosto e da interioridade de Bernadette, em vez de se impor como um espetáculo sensorial, conduzindo o espectador a crer e a se colocar em seu lugar, ainda que não tenha vivenciado diretamente o acontecimento extraordinário. Ao operar nesse limiar entre visibilidade e invisibilidade, *A Canção de Bernadette* evita tanto a recusa absoluta da representação quanto sua redução a um simples efeito ilustrativo.

ANÁLISE FÍLMICA DAS APARIÇÕES E MILAGRES EM A CANÇÃO DE BERNADETTE

Partindo da proposta metodológica de análise fílmica, entendida como a decomposição do filme em elementos que, isoladamente, não seriam perceptíveis quando apreendidos em sua totalidade, uma vez que, em um olhar casual, tais aspectos tendem a passar despercebidos, para posteriormente relacioná-los em torno de uma ideia, respeitando os limites possíveis da obra (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 14), tal qual formulada por Penafria (2009), estruturada em quatro modalidades analíticas possíveis, esta seção mobiliza, mais especificamente, os eixos de análise de conteúdo e de imagem e som (Penafria, 2009, p. 6-7).

Tal recorte fundamenta-se em uma compreensão holística do objeto audiovisual, segundo a qual forma e conteúdo operam de maneira indissociável, de modo que abordagens interpretativas que utilizam ou privilegiam apenas um desses eixos tendem a produzir análises somente parciais (cf. Bordwell; Thompson, 2013, p. 112).

As cenas selecionadas para análise concentram-se nos episódios das aparições marianas e do milagre da fonte, por constituírem momentos estruturais da *hagiopic* e por evidenciarem, de forma privilegiada, os procedimentos formais adotados na representação cinematográfica da experiência visionária.

A aplicação desse enquadramento metodológico permite identificar, já na sequência inicial da obra, um gesto discursivo que orienta sua construção narrativa. Não é fortuito, portanto, que o filme se inicie com a afirmação: “*For those who believe*



RELICI

in God, no explanation is necessary. For those who do not believe in God, no explanation is possible.” (*A Canção de Bernadette*, 1943, 1:31)⁶. Tal enunciado funciona como uma espécie de *mea culpa* do filme diante das representações posteriores dos milagres, ao reconhecer, desde o início, a impossibilidade de uma demonstração apodíctica do acontecimento extraordinário. Ao delimitar esse horizonte de recepção do espectador entre a crença e a descrença, o filme explicita a tensão fundamental que atravessará toda a sua construção formal: como tornar sensível cinematograficamente aquilo que, por definição, escapa ao regime da imagem cinematográfica.

Adiante, quando o filme de Henry King tem início propriamente dito, são apresentados o contexto familiar dos Soubirous e sua condição social modesta, já mencionados anteriormente. O pai sai em busca de trabalho, enquanto Bernadette aparece na catequese demonstrando desconhecer noções fundantes da doutrina católica, como a Santíssima Trindade. Esses elementos reforçam a construção da personagem como figura de simplicidade e inocência. Em seguida, a narrativa introduz a falta de lenha e o percurso até o local das aparições.

A chegada à gruta marca uma construção de Lourdes como um *axis mundi* (Eliade, 1992) no meio da narrativa, pela apresentação da gruta como o local em que a ordem cotidiana se interrompe e a aparição se torna possível, e não apenas como um espaço natural qualquer. O enquadramento reforça essa centralidade simbólica ao valorizar a profundidade de campo (cf. Bordwell; Thompson, 2013, p. 287-288) entre Bernadette, suas companheiras e o cenário, bem como por meio dos planos abertos e do progressivo afastamento da gruta em relação ao vilarejo. O filme atribui a esse espaço esse centro hierofânico, fazendo com que a experiência visionária de Bernadette passe a se estruturar em torno desse núcleo espacial.

⁶ Traduzido, no DVD promocional de 70 anos de lançamento do filme, para o português como: “Para quem acredita em Deus, uma explicação é supérflua. Para quem não acredita em Deus, explicação nenhuma serve.”



RELICI

Bernadette, interpretada por Jones, é representada como um exemplo de completa inocência. No momento da aparição, o ato é estruturado segundo um modelo semelhante ao observado em *Accattone*, no que diz respeito à separação entre o campo da vidente e o campo da aparição, instaurando igualmente uma clivagem entre a lógica humana e a lógica divina. A presença da Virgem Maria manifesta-se por meio de uma forte incidência luminosa, recurso que ganha particular relevância pelo fato de o filme ser em preto e branco. Considerando que tanto o evento histórico quanto a narrativa fílmica se passam durante o dia, a ausência da cor no filme intensifica o contraste da luminosidade e permite que a aparição adquira uma aura hierofânica (Vadico, 2015, p. 152).

O tempo-milagre, termo utilizado por Pamela Grace (2009) em diálogo com o conceito de *cronotopo* de Bakhtin, refere-se ao momento em que o tempo do objeto narrativo se suspende e se diferencia do tempo comum. Grace associa esse fenômeno à distinção grega entre *chronos* e *kairós*, compreendendo o primeiro como o tempo ordinário e homogêneo, e o segundo como o tempo qualitativo da intervenção divina. Na cena da anunciação, essa dissociação torna-se evidente na diferença entre o tempo vivido pelas duas companheiras de Bernadette e o tempo da própria vidente, que entra em estado de transe. Tal estado é perceptível quando as meninas atiram pedras próximas a Bernadette sem que ela desvie o olhar, indicando sua completa absorção pela experiência da visão. A trilha sonora contribui para essa sensação, o som extradiegético que traz a sensação de absorção da vidente, pois ele prossegue quando o ponto de vista privilegiado é o das companheiras olhando para Bernadette.

O uso de câmeras subjetivas a partir do ponto de vista de Bernadette durante as aparições, aliado à recorrência de *closes* em seu rosto ao longo de todo o filme, reforça o processo de identificação balazsiana do espectador com a experiência vivida pela personagem. Soma-se a isso a sonoplastia, que prenuncia a aparição por meio de um efeito de intensificação sonora até o momento crucial, acentuando a imersão sensorial e operando um deslocamento do tempo ordinário para o tempo-milagre, do *chronos* para o *kairós*. Conforme a Figura 1.



RELICI



Figura 1 - Cena da primeira aparição. *A Canção de Bernadette* (1943). Minutagem: 18:00.
Fonte: *A Canção de Bernadette* (1943).

Após a primeira aparição, é relatada a terceira por meio do testemunho da própria Bernadette, embora ela não seja mostrada em cena. Em seguida, a quarta aparição é visualizada: Bernadette dirige-se ao local, acompanhada da família, já seguida por uma multidão, enquanto um guarda tenta, sem sucesso, interromper o acontecimento.

A partir desse ponto, Bernadette passa a ser objeto de investigação, e levantam-se suspeitas em torno de seu testemunho. Os interrogatórios mobilizam uma retórica próxima ao chamado Trilema de C. S. Lewis, formulado em *Cristianismo Puro e Simples* (2017), segundo o qual, em termos gerais, Jesus só poderia ser louco, mentiroso ou filho de Deus. No caso de Bernadette, questiona-se inicialmente sua sanidade, hipótese enfraquecida pela coerência de suas respostas, em seguida, coloca-se em dúvida a veracidade de seu relato, o que também se dissolve diante da confiança que ela transmite. Resta, portanto, a hipótese que confirma sua condição como vidente, ainda que as autoridades se mostrem relutantes em aceitá-la.

Na nona aparição, Bernadette passa a ser acompanhada por uma multidão, mobilizada pela expectativa de que um milagre venha a ocorrer, expectativa esta explicitada anteriormente num diálogo entre dois personagens. Essa expectativa



RELICI

coletiva se materializa também diegeticamente na concentração de pessoas que a seguem até a gruta de Massabielle, onde aguardam a manifestação da aparição.

A presença da multidão como instância de expectativa e de ceticismo também estrutura a encenação do milagre em *O Milagre de Nossa Senhora de Fátima* (1952), mobilizado aqui como contraponto metodológico pontual a fim de evidenciar diferenças nas soluções formais adotadas para a representação cinematográfica do milagre (cf. Vadico, 2015). Nesse caso, porém, a solução formal se afasta do campo-contracampo e opta por dissolver a aparição na própria imagem, permitindo sua presença em cena junto aos videntes, as 3 crianças. Após a realização do milagre, a multidão inicialmente cética reage com espanto diante da cessação da chuva, da abertura das nuvens e do movimento e da mudança cromática do sol. Se, no primeiro caso, a estratégia formal sustenta o milagre pela manutenção da ausência visível de um fenômeno concreto⁷, em *O Milagre de Nossa Senhora de Fátima*, o milagre se legitima pela visualização direta de tal fenômeno pela comunidade. Como mostra a Figura 2.



Figura 2 - Cenas do milagre do Sol. *O Milagre de Nossa Senhora de Fátima* (1952). Minutagem: 1:35:00. Fonte: *O Milagre de Nossa Senhora de Fátima* (1952).

⁷ Note-se que, posteriormente, até o milagre da fonte, o acontecimento mais concretamente representado na narrativa, o fenômeno não é presenciado diretamente pela maioria dos personagens no momento em que ocorre.



RELICI

Em *A Canção de Bernadette*, a nona aparição inicia-se com um plano subjetivo atribuído à Imaculada Conceição dirigido a Bernadette, invertendo a configuração inicial estabelecida na primeira visão, na qual o ponto de vista privilegiava a vidente de Lourdes.

Tal inversão reconfigura o olhar e aproxima a relação com a experiência mística. A aparição deixa de ser apenas um objeto de contemplação e passa a ocupar também a posição de sujeito do olhar. Também reforça a interioridade de Bernadette no momento em que lhe é solicitado que beba da água, pois o gesto não se apresenta como reação a um estímulo externo plenamente visível para todos, mas como resposta a uma interpelação cuja fonte permanece fora do campo compartilhado. Conforme apresentado na Figura 3.



Figura 3 - Plano subjetivo da Imaculada com Bernadette. *A Canção de Bernadette* (1943).
Minutagem: 1:12:18. Fonte: *A Canção de Bernadette* (1943).

Inicialmente, Bernadette se dirige ao rio. No filme, porém, a Senhora indica que não é ali e lhe pede que “coma as plantas”, ação que não aparece dessa forma nos relatos de Laurentin. Em seguida, Bernadette começa a cavar, dando início ao processo que levará ao surgimento da futura fonte. O filme opta por representar esse episódio de maneira distinta, buscando um tom melodramático próprio e adequando



RELICI

a narrativa de Lourdes às exigências da forma cinematográfica. Nesse deslocamento, a presença da multidão no momento do surgimento da água é modificada. No filme, apenas duas pessoas presenciam o acontecimento, enquanto nos relatos históricos a água já brota desde o início, ainda que de forma turva, e esse processo se estende ao longo do tempo, ao contrário da condensação operada pela narrativa fílmica.

Logo após a cena da fonte, o filme apresenta um cego que passa a enxergar e proclama tratar-se de um milagre. A inserção dessa cura tensiona a proposta teórica de Pedro Faissol (2022), na medida em que, embora a narrativa se organize predominantemente como anúncio, passa também a contemplar o milagre da cura do cego, outra modalidade em sua tese, ou seja, evidenciando que um mesmo filme pode operar com mais de uma estrutura de representação do milagre.

A aparição marcada pela revelação da Imaculada Conceição constitui o momento mais problemático do ponto de vista baziniano no filme, especialmente à luz do ensaio *Montagem Proibida*. A Senhora não é mostrada, tampouco se ouve sua identificação em cena. Tal escolha relaciona-se à lógica fílmica de não expor à esmo a aparição, preservando sua força imagética (Vadico, 2015). No entanto, essa estratégia produz um impasse no interior da teoria realista clássica com a qual Bazin se alinha, já que o acontecimento decisivo não é dado à visão direta do espectador. A narrativa prossegue com Bernadette comunicando a identidade da Imaculada Conceição aos presentes, que reagem com surpresa, seguida pela incredulidade do pároco, mas que explica para Bernadette o significado do dogma.

CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender como *A Canção de Bernadette* representa o milagre sem romper com o regime clássico de representação cinematográfica. Partindo do debate ontológico acerca do realismo, especialmente das formulações bazinianas, e da leitura do milagre proposta por Pedro Faissol, demonstrou-se que o problema não reside na possibilidade ou impossibilidade de mostrar o sobrenatural, mas na forma como o cinema organiza essa visibilidade. O



RELICI

milagre, enquanto acontecimento que excede o conceito de normalidade ou realidade, impõe um desafio específico a uma arte fundada na indexicalidade da imagem.

A análise fílmica evidenciou que a solução encontrada por Henry King consiste em sua mediação formal. O uso sistemático do campo e contracampo, a separação espacial entre o plano da vidente e o plano da aparição e a reiteração do *close-up* do rosto de Bernadette formam o milagre enquanto experiência interior da vidente. Nesse processo, a identificação entre espectador e personagem, tal como pensada por Balázs, torna-se um eixo argumentativo importante: o público participa do processo milagroso por meio da subjetividade da protagonista.

Assim, o filme preserva a coerência narrativa do cinema clássico hollywoodiano ao mesmo tempo em que constrói uma experiência do sagrado fundada na encenação e transformação da personagem. Conclui-se, portanto, que o cinema realista clássico não é incompatível com a representação do transcendente, encontrando nela uma de suas formas mais complexas de elaboração estética.

REFERÊNCIAS

A CANÇÃO de Bernadette. Direção: Henry King. Produção. William Perlberg. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1943, 1 DVD (156 min), son. p. e b. Legendado. (Hagiografia Fílmica).

TV Globo Wiki. *Filmes Exibidos em Sessão da Tarde*. TV Globo Fandom. Disponível em: https://tvglobo.fandom.com/pt-br/wiki/Filmes_Exibidos_em_Sess%C3%A3o_da_Tarde. Acesso em: 19 jan. 2026.

BAPTISTA, Lucas. *A representação do milagre no cinema: uma entrevista com Pedro Faissol*. Substack da *Foco - Revista de Cinema*, 2025. Disponível em: https://open.substack.com/pub/focorevistadecinema/p/a-representacao-do-milagre-no-cinema?utm_campaign=post-expanded-share&utm_medium=post%20viewer. Acesso em: 17 jan. 2026.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BALÁZS, Béla. *Nós estamos no filme, 2018 in XAVIER, Ismail A Experiência do Cinema: Antologia*. 1ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2018. p. 81-83.



RELICI

BAZIN, André. *O que é o Cinema?*. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 27ª ed. São Paulo: Ave-Maria, 2025.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

CATECISMO da Igreja Católica (CIC). Disponível em: https://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html. Acesso em: 16 jan. 2026.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

FAISSOL, Pedro. *A Representação do Milagre no Cinema: Iconografia, Idolatria e Crença*. 1ª ed. Curitiba: A Quadro, 2022.

GRACE, Pamela. *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*. 1ª ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

HACKMANN, Geraldo Luiz Borges. *Nossa Senhora de Lourdes: 150 anos das aparições*. 1ª ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

JONES, Emma. *'The Chosen': a série sobre Jesus que faz sucesso com financiamento coletivo de fãs cristãos*. BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c9e8x0rjn1go>. Acesso em: 18 jan. 2026.

LAURENTIN, René. *Bernadette Speaks: A Life of Saint Bernadette Soubirous in Her Own Words*. 1ª ed. Boston: Pauline Books & Media, 2000.

LEWIS, C. S. *Cristianismo Puro e Simples*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LOURCELLES, Jacques. *Le sette spade del vendicatore*. *Présence du cinéma*, Paris, n. 21, p. 56-60, 1965.

O MILAGRE de Nossa Senhora de Fátima. Direção: John Brahm. Produção: Bryan Foy. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1952, 102 min, son. color. Legendado. (Hagiografia Fílmica)

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. In: Congresso SOPCOM. 5., 2009, Lisboa. Anais.



RELICI

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro*. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2004.

VADICO, Luiz. *A hierofania fílmica. A representação da manifestação do sagrado em dois filmes hollywoodianos: A canção de Bernadette (King, 1948) e O milagre de Fátima (Brahm, 1952)*. Triade: comunicação, cultura e mídia. v. 3, n. 5, p.145-162, jun. 2015.

_____. *A Imagem do ícone - Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo*. Campinas: [s.n.], 2005. Unicamp/tese.

_____. *Hagiografia fílmica – Porque a vida de um santo não é uma cinebiografia*. Alceu. v. 16, n.32, p. 166-182, jan./jun. 2016.

_____. *O épico bíblico hollywoodiano - O espetáculo como estética da salvação*. Rebeca. v. 1, n. 2, p. 66-97, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. 7ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Melodrama, ou a sedução da moral negociada*. Novos Estudos. n. 57, p. 81-90, 2000.