



## Inter-relações e ressignificações do discurso bíblico no filme *The Crow* (1994)

Fernando Martins Fiori\*

Mônica Baltazar Diniz Signori\*\*

**Resumo:** Neste artigo, propõe-se investigar as relações de significação que o filme *The Crow* (1994) estabelece com mitos explorados pelo discurso bíblico. O texto fílmico enreda-se pela narrativa sobre os noivos Eric Draven e Shelly Webster, ambos brutalmente assassinados por uma gangue, à véspera de seu casamento. Um ano após o trágico incidente, Eric Draven é ressuscitado por um corvo, que irá guiá-lo e guardá-lo até que encontre todos os assassinos e, completada a sua vingança, finalmente possa descansar em paz. Dos mitos cotejados, evidenciamos relações entre *The Crow*, a história de Jesus Cristo e o poema épico *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, que reconta a queda de Lúcifer e a corrupção do homem pelo pecado. Utilizamos como arcabouço teórico a semiótica francesa, por meio de cujos pressupostos abordamos as relações entre os textos selecionados e as consequentes interferências sobre a (des)construção de seus sentidos.

**Palavras-chave:** *The Crow*; *Bíblia Sagrada*; *Paradise Lost*; Semiótica.

## Introdução

Observamos o princípio latente da abordagem intertextual desde os estudos propostos pela literatura comparada, quando, mais que a trama inerente a cada composição, destacam-se os fios que as entrelaçam.

Consolidando-se nas áreas do conhecimento linguístico e literário, teorias sobre as relações entre textos expandem-se e diversificam-se, atribuindo-se, comumente, à *Poética de Dostoievski*, de Mikhail Bakhtin, o germe epistemológico que viria a fomentar e fundamentar os estudos intertextuais. É o que nos ressalta Edward Lopes:

Todas as acepções com que esse vocábulo, intertextualidade, virá a ser proferido a partir da década de 1960, encontram-se já prefiguradas, em termos da própria terminologia bakhtiana, como multidiscursividade, pluridiscursividade, dialogismo e polifonia, mais particularmente. (Lopes, 1999, p. 71)

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.152311

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Paulo, Brasil. Endereço para correspondência: { fernandomfiori@gmail.com }. ORCID iD: { <https://orcid.org/0000-0002-3598-9205> }

\*\* Docente do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Paulo, Brasil. Endereço para correspondência: { emesignori@gmail.com }. ORCID iD: { <https://orcid.org/0000-0002-3238-5721> }

Nessa década de 1960, Julia Kristeva definiu o conceito de intertextualidade como o conhecemos hoje. Mais tarde, outro teórico literário, Gérard Genette, se incumbiu de elaborar desdobramentos a partir dos estudos de Kristeva, propondo o termo “transtextualidade”, apresentado em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010).

No entanto, à revelia da visão consagrada a Bakhtin pela academia, Edward Lopes intervém em defesa dos pioneiros do pensamento intertextual, em seu artigo *Discurso literário e dialogismo em Bakhtin* (1999). Para Lopes, os primórdios epistemológicos do conceito encontram-se na teoria anagramática de Saussure, já em 1905, em um artigo de Tinianov, perdido entre as páginas de uma revista, e no ensaio de Eichembaum, escrito três anos antes do surgimento de *A Poética de Dostoiévski*: “mas quando, no mesmo livro de 1929, ele aborda o dialogismo, a paródia e as intercitações, é inexplicável que não se encontre ali nenhuma menção à obra de seus confrades formalistas” (Lopes, 1999, p. 72).

Independentemente dessa polêmica sobre a validade de um progenitor, o que se enfatiza, aqui, é a reflexão sobre a importância da intertextualidade para os estudos do texto<sup>1</sup>, por nós considerada a partir da teoria semiótica de origem francesa, cuja proposta imanentista segue sendo inadequadamente compreendida como um fechamento obtuso sobre o conteúdo estrito de um texto, descrito por meio do emblemático percurso gerativo de sentido<sup>2</sup>. Ocorre que, chegando a Saussure, via Hjelmslev, a semiótica francesa se constitui sobre as bases do conceito do valor que, inerentemente relacional, estabelece a interdependência entre toda e qualquer unidade de linguagem. Ora, sendo o texto uma unidade, pressuposto está que seu sentido se constrói na interface com outras unidades textuais.

Continuamente aprimorando-se, tal pressuposto desdobra-se na abordagem semiótica que, então, especifica não apenas a intertextualidade, mas, ao lado desta, também a interdiscursividade, como nos explica Diana Luz Pessoa de Barros (2009, p. 355):

Os textos estabelecem diálogos com outros textos, seja no nível apenas dos conteúdos discursivos dos temas e figuras, seja no nível propriamente textual, em que as relações incluem também as aproximações entre planos da expressão. Daí a semiótica diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Os sentidos de um texto dependem sempre das relações, dos dois tipos apontados, que os textos mantêm com outros textos, com os quais concordam ou de que discordam.

Com essa orientação, o nosso interesse pela intertextualidade não se justifica apenas pela simples identificação de referências, ou por puro intuito de comparação, mas vislumbramos entender os efeitos de sentido resultantes de interações que,

---

<sup>1</sup> Este é entendido por nós como um “[...] ‘todo de sentido’, um objeto de comunicação que se estabelece entre destinador e destinatário” (Barros, 1994, p. 7). Pode ser linguístico, tanto oral como escrito; ou visual, como uma pintura; ou sincrético, que é o caso do cinema, por trazer em sua linguagem mais de um meio de expressão.

<sup>2</sup> De acordo com Fiorin (2007, p. 75): “o percurso gerativo é constituído de três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Vale lembrar que estamos no domínio do conteúdo. As estruturas discursivas serão manifestadas como texto, quando se unirem a um plano de expressão no nível da manifestação. Cada um dos níveis do percurso tem uma sintaxe e uma semântica”.

continuamente, interferem sobre a constituição significativa não somente de textos em suas singularidades, mas, pela trama intertextual, também dos próprios discursos dela indissociáveis. Para tal empreitada, revelou-se de grande valia o trabalho *Intertextualidade e o Conto Maravilhoso* (2014), da semioticista Norma Discini, atenta às relações de concordância ou confronto entre texto-base e texto-variante, bem como aos efeitos de sentido – humor, ironia, crítica – que emanam dessas relações, classificadas em paródia, polêmica, estilização e paráfrase.

Como nos explicam os teóricos, a intertextualidade pressupõe a interdiscursividade, que incide na semântica discursiva do percurso gerativo de sentido: “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (Fiorin, 1999, p. 35).

Direcionados por esse olhar teórico, buscamos investigar o diálogo que o nosso objeto de estudo, o filme *The Crow*, trava com mitos explorados pela Bíblia Sagrada (Antigo e Novo Testamento, escritos em diversos momentos históricos, em um espaço de tempo milenar, por vários autores), cuja complexidade converge para o grande acontecimento demarcado pelo nascimento, vida e morte de Jesus Cristo, percurso cujo ápice é a ressurreição, quando, de acordo com a mitologia cristã, a Criação é redimida e atinge sua plenitude. Destacamos a importância dessa narrativa, que se firma como relevante obra na constituição dos valores da cultura ocidental, amplificada, até hoje, pelos meios de comunicação e suas novas formas de enunciação, inerentes à contemporaneidade.

Antes de darmos início à nossa análise, admitimos que a evidência intertextual pela qual nos interessamos, aqui, já foi mencionada em artigos veiculados anteriormente por meio da internet<sup>3</sup>, cuja superficialidade analítica nos despertou o *querer* e o *dever-fazer* uma abordagem mais apurada, sob uma base teórica propícia à percepção das nuances da teia discursiva inerente a esse objeto.

## O filme *The Crow*

Dirigido por Alex Proyas, *The Crow* se tornou conhecido pelo fatídico acidente que envolveu o intérprete, Brandon Lee, morto durante as filmagens. Essa tragédia suscitou muita discussão na época de seu lançamento, em 1994, e gerou teorias de conspiração que perduram até hoje na cultura popular norte-americana, dentre elas a maldição em torno da família Lee, que teve início com a morte misteriosa do pai de Brandon, o famoso Bruce Lee.

Grosso modo, o filme retrata uma transposição a partir da *graphic novel* homônima, de 1989, criada pelo quadrinista norte-americano, James O’Barr<sup>4</sup>. Característica de composição de *The Crow*, esse fato evidencia o fenômeno da intertextualidade incidindo desde a concepção do filme, uma vez que toda transposição, tradução ou adaptação (independentemente da terminologia que se adote) sempre envolve a referência de um texto a outro, que o precede.

---

<sup>3</sup> RACEK, Tom. *The Crow and its Religious Influence*. 2016. Disponível em: < <https://www.linkedin.com/pulse/crow-its-religious-influence-tom-racek> >

<sup>4</sup> O estudo do processo de transposição entre estes dois objetos, *graphic novel* e filme, foi desenvolvido, em nível de mestrado, na dissertação *The Crow* (1994): James O’Barr revisito por Alex Proyas (2017).

O filme conta a história de Eric Draven, guitarrista de uma banda de *rock*, e sua noiva, Shelly Webster. Ambos são brutalmente assassinados, à véspera de seu casamento, pela gangue composta por T-Bird, TinTin, Funboy e Skank. O crime foi comandado por Top Dollar, o chefe da máfia local, diante da resistência do casal a uma ordem de despejo dos vizinhos de seu bairro. O noivo roqueiro é esfaqueado, baleado e arremessado do sexto andar do *loft* onde morava com Shelly. Ela é espancada, estuprada e, embora seja levada ao hospital, vem a óbito após 30 horas de sofrimento.

Um ano depois da tragédia, Eric é ressuscitado por um corvo, que o guiará, para que encontre os assassinos e se vingue. A personagem torna-se invulnerável, a não ser que o corvo seja ferido também. Em sua jornada, Eric reencontra-se com Sarah, garota que era cuidada pelo casal, e com o policial Albrecht, que investigou assiduamente o crime. Por meio deles, Eric capta, com sua habilidade extra-sensorial, todas as memórias que o ajudarão em sua missão. Os assassinos serão exterminados e, completada a vingança de Eric, finalmente o espírito de sua noiva irá buscá-lo e ambos poderão ficar em paz no mundo dos mortos.

## **Eric Draven e o mito de Jesus Cristo**

De início, nos concentremos no protagonista Eric Draven, um músico que tem um visual peculiar: roupas pretas, rosto pintado de branco e maquiagem pesada, nos olhos e na boca. Pode parecer improvável qualquer tentativa de paralelo entre a sua história fantástica e a de Jesus Cristo, presente no Novo Testamento. No entanto, há indícios, talvez não tão nítidos *a priori*, mas que configuram relações que procuraremos evidenciar.

Para a teoria semiótica, é mais propício pensar nas personagens de uma narrativa (*dramatis personae*) como atores, conceito definido por Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* (2013). Afirmam os semioticistas que:

Seu conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz aparecer como uma figura autônoma do universo semiótico. O ator pode ser individual (Pedro) ou coletivo (a multidão), figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não figurativo (o destino). (Greimas; Courtés, 2013, p. 44)

Sob esse prisma, ao analisarmos o percurso de individualização de Eric Draven, notamos, inicialmente, a menção imagética à passagem bíblica da crucificação. Importante lembrar que a iconografia de Jesus Cristo, em seu momento de maior sofrimento e humilhação, foi veementemente representada a partir da Idade Média pela pintura, como pontua Umberto Eco, em *História da Feiura* (2014, p. 49):

Foi somente nos séculos da Idade Média mais madura que se reconheceu no homem na cruz um homem verdadeiro, batido, ensanguentado, desfigurado pelo padecimento, e a representação, seja da crucificação, seja das várias fases da Paixão, torna-se então dramaticamente realista e celebra, em seu sofrimento, a humanidade de Cristo. É desse modo que a imagem do Cristo doloroso passará também para a cultura renascentista e barroca, em um crescendo de *erótica da dor*.

Depois de um ano de seu assassinato, Eric ressuscita e, ainda desorientado, retorna ao *loft*, para resgatar suas memórias e relembrar sua tragédia. A discursivização do processo de resgate da memória, que narrativamente corresponde à

aquisição, por Eric, do objeto modal /saber/, é produzida por meio de efeitos de sentido organizados graças à montagem paralela, recurso expressivo próprio da linguagem cinematográfica. Para tanto, alternam-se planos de cenas do tempo presente da enunciação fílmica (Fig. 1) com as do tempo pretérito (Fig. 2), os *flashbacks*<sup>5</sup>, que resgatam um percurso anterior do protagonista. Os *flashbacks* mostram Eric sendo abatido, primeiramente, pelo vilão TinTin a golpe de faca e, enquanto agoniza no chão, sua noiva é estuprada pelos outros da gangue. Eric é segurado pelos braços, como mostram as imagens 1 e 2 (0h, 12min, 20s). Em seguida, é alvejado por T-Bird e Funboy e, por fim, atirado pela janela.



**Figura 1:** Eric retorna ao *loft* após a ressurreição. **Figura 2:** *Flashback* da tragédia que sofreu.

Na cena acima representada, a iconografia de Cristo surge quer pelos braços esticados, como em uma crucificação, quer pela exibição das chagas do sofrimento: assim como, em Jesus, expõem-se as feridas provocadas pela perfuração de pregos, em Eric evidenciam-se os ferimentos das balas e dos golpes de faca desferidos contra seu corpo. No entanto, deve-se esclarecer que, pelo fato dessa figurativização aparecer em dois momentos, há de se fazer uma delimitação relativa à categoria temporal: no presente, há a rememoração dolorosa em que o ator sintetiza, por meio do seu gesto, um outro percurso, ancorado no passado, que demonstra significativa simetria com o percurso de Jesus.

É pelo conceito de *estilização* que conseguimos entender uma relação mais densa entre as duas histórias na medida em que, a partir dessa classificação, há a captação e a confirmação ideológica do texto-base, porém, sempre deixando uma sombra que transfigura traços dos atores, do tempo e do espaço. Nas palavras de Discini (2004, p. 66), “transfiguração enquanto transformação de figuras, que preenchem os mesmos percursos temáticos do texto-base, acrescentando-lhes outros. Mas transfiguração, essencialmente, como recriação”.

Com isso, atentos aos percursos temáticos, no decorrer do filme, nos é revelado que a motivação do crime contra o casal se deu em função de um abaixo assinado promovido por ele, denunciando os abusos de um poder dominante em seu bairro. Para Eric, sua causa era a resistência à ordem de despejo contra seus vizinhos. De forma semelhante, o tema da *resistência* aproxima Eric Draven e Jesus Cristo, que também reagiu ao poder opressor de sua época, do império romano contra o seu

<sup>5</sup> “Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimento anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo).” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 131)

povo. Portanto, Eric não representa simplesmente o seu calvário, no presente, mas, sobretudo, revive o seu passado dramático, projetando-se em Jesus Cristo: figura de um outro tempo (Idade Antiga) e espaço (Oriente Médio), mas pela qual Eric se identifica como mártir. Não obstante a aproximação, há pontos de transfiguração, pois o protagonista não fará um decalque dos percursos de Cristo sobre o seu próprio: ele os recriará em certos momentos de sua jornada, não seguindo a linearidade do mito, mas manipulando a ordem dos eventos.

A figurativização da crucificação, representada por Eric, corrobora o tema do *martírio*, entendido como o tormento seguido da execução de alguém que defende uma causa, tendo o seu /querer-fazer/ interrompido pelo /não-poder-fazer/ infligido pelo antissujeito. Mas tamanha foi a força de Jesus que sequer a crucificação o venceu: na Bíblia, todos os evangelhos canônicos, que relatam a vida de Jesus – Mateus, Lucas, João e Marcos –, descrevem a sua *aparicação* após a *ressurreição*, outros dois temas nucleares na história de ambos os atores em relação.

Eric, por sua vez, quase ao final de seu percurso, invade uma reunião onde se encontram todos os gângsteres da cidade, momento em que se revela completamente, como fizera Jesus Cristo, primeiramente, aos onze apóstolos reunidos: “Jesus veio e pôs-se no meio deles. Disse-lhes: “A paz esteja convosco!”. Dito isso, mostrou-lhes as mãos e o lado. Os discípulos alegraram-se ao ver o Senhor.” (Jo, 20: 19-20).

Segundo o evangelho de João, Tomé, o décimo segundo apóstolo, estava ausente quando Jesus apareceu. Apesar das afirmações dos discípulos, Tomé duvidou do relato, pois só acreditaria se visse os sinais dos pregos nas mãos de Jesus. Eis que, então: “[...] Estando trancadas as portas, veio Jesus, pôs-se no meio deles e disse: ‘A paz esteja convosco!’ Depois disse a Tomé: ‘Introduz aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos. Põe a tua mão no meu lado. Não sejas incrédulo, mas homem de fé.’ ” (Jo, 20:26-27).

No filme, a reunião é presidida pelo chefe Top Dollar, o qual, até então, escutava rumores da aparição de Eric, mas ainda duvidava do fato. Mesmo quando alertado por sua irmã Myca sobre uma previsão de forças contrárias (as de Eric), o mafioso dissera – Ver para crer (Tradução nossa)<sup>6</sup>. Tem-se, portanto, no filme, a exploração da paixão da dúvida – /não-saber/ – ser atrelada, pelo mito cristão, ao apóstolo Tomé, que somente acreditou na ressurreição após ver as chagas de Jesus.

Eric adentra o local pela janela e, mais do que depressa, torna-se o centro das atenções dos bandidos, que lhe apontam as armas. Porém, Eric, impávido, abre seus braços como se, além de querer enfrentá-los, tencionasse comprovar para eles o poder de sua ressurreição, desafiando-os (cf. Figura 3). Portanto, os dois momentos da aparição de Jesus aos apóstolos são recriados e condensados em uma única cena do filme, na qual Eric ergue os braços, mostrando as mãos e os lados de seu corpo. Aqui, há a constatação de seu retorno perante aquele que duvidava: Top Dollar.

---

<sup>6</sup> Seeing is believing.



**Figura 3:** Eric invade a reunião dos gângsteres (1h, 12min, 38s).

Além dessa condensação, a figurativização da apresentação de Eric também distancia-se da apresentação de Jesus pois, em vez de seguidores da virtude, Eric se depara com a escória, os representantes do mal, pelos quais o vingador sente repulsa. Sendo assim, há nessa passagem a fragilidade das figuras intertextuais dos atores em relação, despertando um efeito de ironia, sem humor, pois o valor eufórico, que provoca o /querer/ de Jesus estar em conjunção com os seus amados apóstolos, subverte-se em disforia, em desejo de disjunção de Eric frente a seus inimigos. Troca-se, nessa direção tímica, o tema do amor pelo do ódio, o que vai ao encontro da polêmica, na qual tem-se um conflito com a negação dos valores do texto-base pelo texto-variante, produzindo o efeito de ironia, segundo Discini (2004, p. 72).

No jogo entre expressão e conteúdo, portanto, deslocamentos se verificam: se, nas figuras 1 e 2, podemos observar a consonância entre os dois planos da linguagem, considerando braços abertos e exposição de chagas como marcas de martírio, tanto em Jesus quanto em Eric, a figura 3, ao contrário, revela a mesma expressão, em relação, porém, a conteúdos diversos, uma vez que Jesus, ao revelar seus ferimentos a Tomé, estabelece um propósito de reaproximação com o apóstolo escolhido, enquanto Eric, ao configurar o mesmo gesto, longe de expressar um movimento de conciliação, intensifica a tensão entre inimigos, que serão todos exterminados.

Seguindo na investigação desse jogo, verificamos outras relações por meio de temas, como o *milagre*, elemento peculiar do mito bíblico. Adiante, descreveremos a cena do assassinato de Funboy, quando um ato miraculoso é praticado por Eric, que promove a regeneração de Darla, namorada do bandido (0h, 38min, 30s).

As ações ocorrem no quarto de um hotel, onde se encontram Funboy e Darla. Ambos estão se drogando, quando o corvo entra pela janela, chamando-lhes a atenção e, em seguida, Eric surge. Funboy exige que o estranho maquiado saia do seu aposento, mas Eric puxa uma cadeira e senta-se, cruzando os braços na frente do marginal. Ele fica encarando o bandido, colocando sua mão no cano do revólver que lhe é apontado e, conseqüentemente, Funboy dispara, deixando um enorme ferimento na mão do vingador. Então, Eric se regozija em sarcásticas gargalhadas, enquanto exhibe para o bandido, que comemora saltitante o disparo

feito, sua mão se regenerando. Assustado diante do feito sobrenatural, Funboy exclama o nome de Jesus Cristo, e Eric começa a lhe contar uma piada: “Jesus Cristo entra num hotel... ele entrega para o estalajadeiro três pregos e pede... você pode me pendurar esta noite”? (Tradução nossa). Eric brinca com o seu inimigo, que fica ainda mais confuso ao notar que o estranho em seu quarto não padece com os tiros recebidos. Tal confusão é devida, também, à anedota, graças ao verbo inglês *to put up*, que pode significar tanto “acolher em um local” quanto “pendurar”, dubiedade que é acionada pela inesperada oferta de pregos no lugar de dinheiro: Jesus pede para ser acolhido, mas, ao oferecer pregos como moeda de troca, o sentido de “pendurar” entra em jogo, confundindo o estalajadeiro, que, então, o crucificaria. Mais uma vez, vemos Eric projetar-se na imagem de Jesus, no entanto, a fim de parodiá-lo, colocando-o em situação constrangedora, que profana o seu episódio de maior sofrimento: a crucificação.

Após Funboy desmaiar, ele é arrastado por Eric até o banheiro onde está Darla, escondida, em pânico. O vingador a pega pelos braços e retira toda a morfina que ela havia aplicado em suas veias, ato miraculoso que a regenera para que retorne à sua filha e, assim, reassuma o seu papel materno. De forma análoga a Jesus que, em episódios bíblicos como o da recuperação do cego Bartimeu, que mendigava a esmo (Mc, 10: 46-52), devolveu-lhe a visão e a dignidade social, Eric, ao extrair a droga do corpo da mulher, a torna limpa, expurgando o vício que a debilitava física e moralmente, permitindo-lhe, também, de forma conotativa, voltar a enxergar com clareza.

Independentemente da possibilidade da visão física ou da visão moral, discursivamente, o milagre, nos casos que abordamos, caracteriza-se como investimento temático de um programa narrativo de aquisição em que sujeitos são modalizados pelo /poder-ver/, adquirindo, assim, a competência necessária para suas performances: Darla retorna para sua filha, restabelecendo laços familiares, enquanto Bartimeu pode iniciar sua jornada, acompanhando os passos do profeta que o curou. Jesus e Bartimeu, Darla e Eric, laços familiares ou laços ideológicos: observamos, na cena analisada, novamente, a *estilização*, com a transformações de figuras, porém a manutenção do mesmo tema.

Profundamente sugestiva, observamos, ainda, a relação de *The Crow* com a *ressurreição* que, para os fiéis do cristianismo, representa a divindade do Filho de Deus na Terra e a salvação do homem pela expiação de seus pecados. Em um exercício de equiparação entre a profusão simbólica da temática segundo a teologia e o filme, é possível inferirmos traços comuns, tanto quanto diferenças específicas, o que, afinal, constitui o cerne de toda inter-relação significativamente viável.

Primeiramente, para Eric, assim como para Jesus, a ressurreição suscitou a preservação de seus corpos, pois não sofreram a corrupção do sepulcro, o que lhes permitiu a transformação de estado de disjunção para o de conjunção com a vida. Apesar dessa similaridade, notamos singularidades que marcam a ressurreição nas duas histórias. Em *The Crow*, conjunção com a vida caracteriza um programa narrativo de uso, a partir do qual se atualiza o sujeito Eric que, conseqüentemente, pode vir a realizar-se como sujeito responsável pela performance discursivizada pela vingança. No mito cristão, ao contrário, a *ressurreição* representa o coroamento da condição divina de Jesus, de sua transcendência, culminando com sua ascensão

ao céu, como ser de luz que é revelado; seu percurso de ação é ressignificado, e tudo o que parecia milagrosamente grandioso em si mesmo converte-se em sinais no conjunto da afirmação de um estado: a divindade. Sintetizando, a conjunção com a vida pela ressurreição representa, para Eric, a possibilidade de um /fazer/; para Jesus, a consagração de um /ser/.

Aprofundando-nos em direção à base semântica dessas associações, deparamo-nos, certamente, com a oposição /vida/ vs. /morte/<sup>7</sup>, que orienta a constituição dos atores em questão como seres ressuscitados e, como tais, inerentemente vitoriosos: o ressurreto não é aquele que nega a morte, afastando-se, mas aquele que mergulha em seu interior – “desceu à mansão dos mortos...” –, triunfando. Transcendendo, afinal, sua condição de mortal – que, por temor à /morte/, esforça-se pela aproximação com a /vida/ –, ressurgue, envergando um estado complexo, não sujeito às determinações da tensão opositiva entre os dois polos que delimitam a fragilidade da existência.

No âmago dessa base de aproximação, no entanto, é preciso considerar que, se temos duas histórias, temos, também, para além da sustentação de um eixo, uma rede semântica responsável pela tessitura da especificidade do sentido que constitui cada texto. Evidenciam-se, então, contrapontos altamente significativos, a começar pelo estabelecimento dos sujeitos: enquanto na virtualização de Jesus localizamos o desejo de redenção da humanidade, Eric é manipulado pelo sentimento da vingança. A partir desses dois pontos iniciais, a narrativa cristã é marcada pelo perdão incondicional, oportunizando o arrependimento do pecador, a absolvição de suas faltas e sua conseqüente libertação: “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem” (Lc, 23: 34). *The Crow*, em outra trajetória, desconsidera a possibilidade do perdão, a ele sobrepondo um conceito de justiça que vai ao encontro da antiga Lei de Talião<sup>8</sup>, questionada por Jesus: “Tendes ouvido o que foi dito: olho por olho, dente por dente. Eu, porém, vos digo: não resistais ao mau. Se alguém te ferir a face direita, oferece-lhe também a outra” (Mt, 5:39).

Jesus perdoa. Eric condena. Dois pontos de vista. Duas formas: uma, em direção à luminosidade amorosa; outra, escura, orientada pelo corvo, figura de mau agouro no imaginário coletivo europeu e que, em *The Crow*, é elevada a uma divindade com poderes equivalentes aos de Deus, como o de guiar as almas para o reino dos mortos e trazê-las de volta à vida. Duas formas. Dois pontos de vista. Ainda, no entanto, a mesma complexidade discursiva.

Trava-se, portanto, uma relação de caráter polêmico, em que há, no filme, um confronto com o texto-base de Jesus Cristo, uma vez que Eric rejeita e extingue os diametralmente opostos aos seus valores, enquanto o programa de Jesus prevê a conversão dos pecadores, a contra-manipulação a fim de reorientá-los em direção aos valores de /vida/.

Entre a vida e a morte, entre o perdão e a condenação, entre a luz e a treva, entre o amor e o ódio, entre Jesus e Eric, uma força individual pertinente a cada sujeito a sustentar formas que, justamente por ora se afirmarem ora e se negarem,

---

<sup>7</sup> Sobre o nível fundamental do percurso gerativo do sentido, Barros diz: “Trata-se da relação de oposição ou de “diferença” entre dois termos, no interior de um mesmo eixo semântico que os engloba, pois o mundo não é diferença pura” (1994, p. 77).

<sup>8</sup> A expressão “olho por olho, dente por dente” também pode ser encontrada na Bíblia em Levítico 24: 17-22, Êxodo 21: 23-25 e Deuteronômio 19:21.

não se especificam em si mesmas, isoladamente, mas revelam aproximações e distanciamentos, na composição que as mantém em rede de significação.

Focamos, até este ponto, por seu protagonismo, as relações intertextuais que aproximam e especificam Eric e Jesus. Mas, o discurso bíblico perpassa, evidentemente, todo o filme, participando da configuração de outros atores, tanto quanto de outros percursos narrativos.

Os evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João narram todos a crucificação, a ressurreição e a aparição de Jesus a seus discípulos, mantendo-se essa sequência de eventos. No evangelho de João, é narrada a passagem em que Maria Madalena vai ao túmulo do profeta e, de repente, ele lhe aparece:

Disse-lhe Jesus: “Não me retenhas, porque ainda não subi a meu pai, mas vai a meus irmãos e dize-lhes: Subo para meu Pai e vosso Pai, meu deus e vosso Deus.”  
Maria Madalena correu para anunciar aos discípulos que ela tinha visto o Senhor e contou o que ele tinha falado. (Jo, 20: 17-18)

Podemos fazer associações dessa passagem bíblica com o enredo fílmico, considerando a cena em que Eric recupera o anel de noivado que havia dado a Shelley e que fora roubado e vendido para Gideon, um contrabandista (0h, 25min, 45s). Eric adentra violentamente na loja de penhores de Gideon, encontra o anel e rende o contrabandista, que implora por sua vida. O vingador explica que não irá matá-lo, pois sua tarefa é avisar a gangue que a morte está a caminho, e que Eric Draven manda-lhes lembranças. E, assim como o anjo fizera a Maria Madalena, nessa passagem do filme, Eric torna-se um destinador-manipulador:

Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-la. O *fazer-persuasivo* ou *fazer-criar* do destinador tem como contrapartida o *fazer-interpretativo* ou o *criar* do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato. (Barros, 1994, p. 28-29)

O contrato proposto é aceito pelo sujeito manipulado e, assim como Maria Madalena, também Gideon apressa-se para cumprir a ordem de seu destinador-manipulador: espalhar a notícia do evento sobrenatural que presenciou.

O nome Gideon (Gedeão na tradução para o português), se faz digno de investigação, pois remete a outra personagem bíblica, presente no livro *Juízes*, (Antigo Testamento). Trata-se de Gedeão, homem cheio de fé que, seguindo os desígnios de Deus, liderou e libertou o seu povo de Israel sob o domínio da tribo dos midianitas. Também foi reconhecido pela sua humildade em recusar o pedido dos israelitas para que fosse o seu rei, depois da vitória. Por outro lado, preocupou-se em espoliar os reis de Madiã, assim que os rendeu: “Gedeão matou Zebéia e Salmana, e tomou os colares que os camelos traziam ao pescoço” (Jz 8:21). Em troca de seu feito heroico, pediu os despojos de cada guerreiro israelita, também, que lhe deram com boa vontade; e, com todo o ouro, Gedeão confeccionou um manto e o dedicou a Deus.

Desse breve resumo da epopeia bíblica, percebe-se que, além do nome, ambos os sujeitos se aproximam pelo fazer espoliativo, ocasionando a disjunção de seus antissujeitos com objetos de valor discursivizados pela joia e pelo ouro. Mas, dessa relação intertextual resulta a polêmica que produz o efeito de ironia, pois, em *The Crow*, embora Gideon tenha um papel actancial que se aproxima ao de Maria

Madalena, ele representa um mercenário inescrupuloso, movido pela paixão da ganância enquanto, no mito bíblico, Gedeão é humilde, tendo dedicado todo o tesouro a Deus e se recusado a ser rei.

Retomando questões pertinentes ao tema da aparição, os evangelhos também descrevem a hesitação – haja vista a passagem de Tomé comentada anteriormente – seguida da constatação e do assombro dos discípulos ao verem Jesus Cristo em carne e osso: “quando o viram, adoraram-no; entretanto, alguns hesitavam ainda”. (Mt, 28: 17). Em *The Crow*, percebe-se a estilização dessas mesmas reações notadas, inicialmente, em Albrecht, no primeiro encontro com Eric ressuscitado (0h, 31min, 45s). Depois de explodir a loja de Gideon, Eric caminha pela rua e é interceptado pelo oficial, que pede explicações sobre o ocorrido, mantendo-o sob a mira do revólver. O vingador questiona o policial se não o reconhece, pergunta sobre Shelly, confessa ter matado TinTin e avisa que exterminará toda a gangue. O policial responde que Shelly está morta e, pensando alto, confessa que aquilo está ficando muito estranho. Com a loja de Gideon em chamas, o oficial se distrai e, num piscar de olhos, aquele estranho maquiado desaparece. A faculdade de Eric em desaparecer repentinamente vai ao encontro de uma citação do evangelho de Lucas em que se relata o encontro de Jesus com dois de seus discípulos: “então se lhes abriram os olhos e o reconheceram [...] mas ele desapareceu” (Lc, 24: 31). Depois daquela noite confusa, e consternado com o ocorrido, Albrecht está no seu gabinete. Ele revê arquivos do crime do casal e, ainda duvidando do que presenciou, desenha a maquiagem em cima da foto do falecido noivo. Eric invade o apartamento de Albrecht, para inquiri-lo sobre o crime (0h, 45min, 25s). O policial, que até então tinha dúvidas sobre quem era o estranho maquiado, fica estupefato ao constatar que se trata do rapaz morto, dizendo: “Eu vi seu corpo, cara. Você morreu. Você foi enterrado”<sup>9</sup> (tradução nossa). Eric vai até a cozinha, pega uma garrafa de cerveja, retira-lhe a tampa e a entrega ao guarda, comprovando estar lá, em carne e osso. Com esse ato, constata-se, para Albrecht, o estatuto veridictório da ressurreição: Eric não apenas parece ter ressurgido, como se fosse tão somente uma imaginação, uma ilusão, mas, de fato, ressurgiu.

Da mesma forma como aconteceu com Albrecht, o reencontro de Eric com a personagem Sarah, a garota cuidada pelo casal, é misterioso, deixando-a muito confusa (0h, 35min, 40s). Enquanto chove, ela está distraída, prestes a atravessar a rua com o seu skate, e, subitamente, Eric surge salvando-a de ser atropelada. A garota não reconhece o amigo falecido, que esconde o rosto, e os dois conversam brevemente. Voltando-se para atravessar a rua, Sarah reclama da chuva, que lhe dificultava locomover-se com o skate. Então, Eric lhe recita um trecho da canção de sua antiga banda: “Não pode chover o tempo todo”<sup>10</sup> (tradução nossa). A garota olha para trás e exclama o nome do amigo, que já desapareceu. Espantada com o estranho evento, Sarah vai ao *loft* abandonado do casal para tirar sua dúvida, esperançosa de encontrar Eric (1h, 02min, 30s). Mas ela entra e não encontra ninguém, apenas Gabriel<sup>11</sup>, gato de estimação do casal. Falando sozinha, a garota

<sup>9</sup> “I saw your body, man. You died. You got buried”.

<sup>10</sup> “It can’t rain all the time”.

<sup>11</sup> Nem mesmo o gato do casal deixa de remeter ao discurso bíblico: Gabriel, arcanjo mensageiro de Deus, que anunciou a vinda de Jesus à virgem Maria, em Lucas 1: 26-30.

pensa estar ficando louca enquanto procura vestígios da presença de alguém. Ao ver a lareira recém-apagada, sua credulidade aumenta e ela insiste para que o amigo apareça, mas ninguém lhe responde. Quase desistindo, Sarah ameaça ir embora, quando, de repente, Eric aparece, os dois se abraçam e a garota comprova ser verdadeira a ressurreição do amigo.

## ***The Crow e Paradise Lost***

Como vimos no mito de Gedeão, em *The Crow*, as interações com o discurso bíblico não se restringem apenas ao Novo Testamento e à narrativa específica sobre Jesus Cristo, mas se entrelaça com toda a complexidade da Bíblia.

Nesse sentido, destacamos outra intertextualidade, evidenciada no filme, a obra *Paradise Lost*, de John Milton, publicada em 1667. O poema épico reconta a queda do homem ao pecado e sua consequente punição por Deus, que o expulsa do Éden e o condena à morte. Tal passagem está presente no Antigo Testamento, especificamente, no livro de *Gênesis*, capítulo 3. Além disso, o poeta inglês expande o mito de Lúcifer e recria detalhadamente o episódio sobre a sua insurreição fracassada contra Deus e o início de seu reinado no Inferno.

Em *The Crow*, a menção ao antissujeito cristão é feita por meio da ancoragem espaço-temporal na qual a diegese ocorre: *The Devil's Night*, período de uma noite em que a vilania e a desordem social vão imperar naquele local. Entretanto, mais especificamente, a citação à obra inglesa é feita em dois momentos pelo gângster T-Bird. A primeira ocorre logo quando ele e sua gangue invadem o *loft* e agredem Shelley (0h, 11min, 40s). Enquanto a garota tonteia no chão após a surra, T-Bird pega o livro e, com escárnio e ignorância sobre o assunto, cita os seguintes versos brancos:

[...] Envergonhado o diabo ficou  
E sentiu como a bondade é terrível, e viu  
Como é adorável a virtude em sua forma [...].<sup>12</sup> (Tradução nossa)

Ao procurarmos tal fragmento no poema, notamos que se refere ao instante em que Lúcifer, transformado em um sapo, está à espreita do homem, em sua primeira investida. Então, os querubins Ituriel e Zefon, cientes da presença malévola no Éden, descobrem o disfarce de Lúcifer e preparam-se para levá-lo a prestar contas com Gabriel, arcanjo de Deus presente em toda a Bíblia, no Antigo e no Novo Testamento, e que, em *Paradise Lost*, tem sua atuação e imponência destacadas, sendo investido de cargo de enorme confiança perante Deus, como chefe das Guardas do Paraíso, lutando veementemente contra o ataque do mal no Éden. Negando-se à submissão dos anjos de Deus, Lúcifer se prepara para um conflito, porém, ciente de sua impotência, ele foge.

A segunda vez que o vilão faz a citação do mesmo trecho acontece após Eric rendê-lo (0h, 53min, 50s), mas, agora, sobrevém-lhe um entendimento aterrador sobre aqueles estranhos versos. Enquanto T-Bird aguarda o amigo Skank no seu

---

<sup>12</sup> [...] abasht the Devil stood, / And felt how awful goodness is, and saw / Vertue in her shape how lovely [...]. (Milton, 2001, p. 81). Optamos por usar a nossa tradução, que busca o significado mais próximo do conteúdo original, muitas vezes obliterado pelo empenho dos tradutores, preocupados com a forma e extensão dos versos.

carro, Eric, que se escondia no banco de trás, repentinamente, surge e aponta-lhe uma arma na cabeça, obrigando o vilão a dirigir até o cais. Ao chegar lá, Eric amarra T-Bird dentro do carro, que está cheio de explosivos e, então, o vilão o reconhece e se desespera, pois sabe que está na iminência de ser punido com a morte.

Assim como o anjo caído acuado pelos querubins, T-Bird se horroriza com a ira de seu oponente, e tal aproximação entre os personagens do poema épico e do filme nos permite, ainda uma vez, observar como a transfiguração de *The Crow* faz emergir, em sua particularidade, papéis temáticos e actanciais equivalentes, em que a variante textual concorda ideologicamente com o texto-base. T-Bird e Lúcifer estão imbuídos de ocasionar a instabilidade e o caos ao homem, o primeiro persuadindo-o ao pecado, em sentido amplo, e o segundo, por meio da criminalidade (tráfico de drogas, roubos, assassinatos): ambos os atores são atravessados pelo mesmo percurso da *iniquidade*. Além do mais, como sujeitos narrativos, têm suas performances impedidas por antissujeitos que, discursivamente, revestem-se do tema da *justiça*, como Eric Draven e os querubins Ituriel e Zefon.

Notamos, assim, que essa relação intertextual é de afirmação, uma vez que o filme confirma o sentido literal do trecho de *Paradise Lost*, que tematiza a *repressão da perversidade*.

## Considerações finais

Observamos, em nossa breve análise, como os constantes ajustes configuram medidas, às vezes mais justas, às vezes mais afrouxadas, nunca inflexivelmente definitivas. Por isso mesmo, no universo discursivo contemplado neste trabalho, pudemos evidenciar percursos figurativos peculiares, essenciais à configuração textual, no conjunto de uma trama que se revela intertextual, no âmbito de uma rede discursiva tecida pela tematização cristã, evidenciada na seguinte ordem: *resistência, martírio, aparição, ressurreição, milagre* – percurso temático que se mostra nuclear entre os atores cotejados. Assim, não obstante a especificidade dos percursos de nossos protagonistas – Eric Draven e Jesus Cristo –, suas narrativas culminam em um fundamental ponto de convergência: a condição trágica de um homem bem-intencionado, injustiçado e morto violentamente por uma ordem opressora e corrupta, fruto da perversidade humana.

Variados recursos foram acionados, nesse movimento associativo, como a representação de Eric com os braços abertos, que remete, nesse processo, a uma alusão intertextual, constituindo-se uma forma de expressão diferente para uma mesma figurativização nuclear, que discursiviza a crucificação. Esta, conseqüentemente, traz em seu simbolismo o tema do martírio, pelo qual tem-se a estilização, ou seja, uma relação de concordância ideológica entre os atores que, embora figurativizados diferentemente, buscam os mesmos valores, em percursos similares. Ao encontro da estilização, constatou-se o tema do milagre, em que Eric curou o vício de Darla assim como Jesus curou a cegueira de Bartimeu. Inserido no tema da aparição, há a estilização perante as reações de Albrecht e Sarah, sujeitos bem quistos por Eric, que hesitam e se assombram ao constatar a ressurreição do amigo morto.

Por outro lado, o tema da aparição também conjuga a polêmica, provocando a ironia, pois, embora Top Dollar hesite, Eric é o antissujeito do mafioso, o qual constata o retorno do vingador, em um ambiente hostil, repleto de outros antissujeitos. Sempre no mesmo movimento peculiar à intertextualidade, reconhecemos a polêmica em relação ao mito bíblico, marcada, em especial, pela virtualização de Eric, movido pela vingança, manipulado por um corvo, representação figurativa do mau agouro no imaginário coletivo europeu. Traços polêmicos se revelam também na virtualização de sujeitos relativos a personagens secundários, como Gideon, induzido pela ganância.

Em outros momentos, deparamo-nos com uma intertextualidade explícita, por meio da citação direta, quando Eric e Funboy pronunciam o nome de Jesus Cristo – ocasião na qual tem-se a relação paródica com a anedota de Eric – ou, em outro caso, quando T-Bird recita os versos de *Paradise Lost*. Observamos, nesse caso, a incorporação e a reprodução não apenas de figuras e de temas do conteúdo, mas também de formas expressivas próprias de cada obra citada, como o nome da personagem bíblica ou os versos do poema épico, literalmente proferidos em *The Crow*. A interação do filme com a obra *Paradise Lost* vinculou o líder T-Bird a Lúcifer enquanto as interações anteriores vincularam Eric a Jesus Cristo, em uma relação de estilização, reforçando-se os papéis temáticos dos atores filmicos, com representações como as da justiça e da perversidade.

Por fim, concluímos que o filme alude a alguns mitos cristãos, sobretudo pela interdiscursividade implícita, ao invocar o conjunto de temas bíblicos, em seu plano de conteúdo, porém subvertendo o texto-base, seja pela transfiguração das figuras actoriais, seja pela negação de valores inerentes a atores bíblicos.

Depois do que evidenciamos, entendemos que *The Crow* se mostrou instigante frente à aproximação de dois universos aparentemente inconciliáveis: de um lado, um texto da indústria cinematográfica norte-americana, de outro, uma narrativa mitológica, cuja importância, para alguns, edifica verdades e valores incontestáveis.

Isso tudo nos leva a considerar nosso objeto de investigação um texto midiático provocador, lembrado até hoje, após mais de vinte e cinco anos de seu lançamento, não somente pelo acidente fatal de Brandon Lee, mas, sobretudo, pela sensibilidade como o seu discurso se constrói. Mais do que relações de reafirmação ou transgressão com o seu intertexto mítico, *The Crow* nos instiga à reflexão diante dos contrastes que produz, seja pela desconstrução do sagrado pelo profano, seja por intermédio do protagonista, Eric Draven, cujas ações refletem a complexidade do próprio ser humano, o qual, longe da perfeição de Cristo, está sempre oscilando, ora mais, ora menos, entre a benevolência e malquerença.

Orientados pela teoria semiótica, enfim, buscamos estender nosso olhar para a complexidade inerente a formas que se estabelecem no jogo contínuo das estabilidades e dos deslocamentos, por meio de relações que longe estão de se deixarem delimitar. Muito pelo contrário, cada ato de leitura, por caminhos que constantemente se abrem, se bifurcam, se entrecruzam, revela sentidos outros, não importa se de reafirmação ou de transgressão, mas, sempre, de contínua construção. ●

## Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 4. ed. São Paulo: Humanistas FFLCH/USP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Uma reflexão semiótica sobre a “exterioridade” discursiva*. São Paulo: Alfa, 53 (2), 2009. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2120>. Acesso em: 01 set. 2017.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução feita pelos Monges de Maredsous. 151 ed. São Paulo: Ave-Maria, 2002.
- CONNER, Jeff; ZUCKERMAN, Robert. *The Crow: the movie*. Canada: Kitchen Sink Press, 1994.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- ECO, Umberto. (Org.) *História da Feitura*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1990.
- \_\_\_\_\_. Polifonia Textual e Discursiva. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 1999.
- \_\_\_\_\_. Enunciação e semiótica. In: *Periódicos UFSM*. Santa Maria: UFSM, 2007.
- FIORI, Fernando M. *The Crow (1994): James O’Barr revisto por Alex Proyas*. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Djvu Editions E-books. Global Language Resources, Inc. 1667. Disponível em: <http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/MILTON/LOST/Download.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017.
- THE CROW. Direção de Alex Proyas. Crow vision. Inc. EUA: 1993. Burbank: Warner Bros, 1994. Versão restaurada digitalmente [DVD]. (101 minutos), colorido.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Fiori, Fernando Martins; Signori, Mônica Baltazar Diniz  
Inter-relationships and resignifications of the biblical  
discourse in the movie *The Crow* (1994)  
*Estudos Semióticos*, vol. 15, n. 1, (2019)  
ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *In this article, it proposes to investigate the relations of meaning that The Crow (1994) establishes with myths explored by the biblical discourse. The movie text is tainted by the narrative about the betrothed Eric Draven and Shelly Webster, both brutally murdered by a gang, on the eve of their wedding. A year after the tragic incident, Eric Draven is resurrected by a raven, who will guide him and guard him until he finds all the killers and, after his revenge, finally can rest in peace. From the myths we have compared, we see relationships between The Crow, the story of Jesus Christ, and John Milton's epic poem Paradise Lost (1667), which recounts the fall of Lucifer and the corruption of man by sin. We use as a theoretical framework the French semiotics, through whose assumptions we address the relations between the selected texts and the consequent interferences on the (de) construction of their senses.*

**Keywords:** *The Crow; Holy Bible; Paradise Lost; Semiotic.*

---

## Como citar este artigo

Fiori, Fernando Martins; Signori, Mônica Baltazar Diniz. Inter-relações e resignificações do discurso bíblico no filme *The Crow* (1994). *Estudos Semióticos* [on-line]. Volume 15, n. 1. Editores convidados: Oriana N. Fulaneti e Alexandre Marcelo Bueno. São Paulo, agosto de 2019, p. 197-211. Disponível em: ( [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) ). Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento: 13/12/2018

Data de aprovação: 12/02/2019

---