

# ENTRE O CORPO E A ALMA

POR LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

CINEMA DE  
GÊNERO

## APARIÇÕES DO FILME RELIGIOSO NO BRASIL

No inverno de 1960, um homem percorreu o interior de São Paulo com um objetivo: exibir no maior número possível de igrejas e cinemas o longa-metragem de ficção *Cavalgada da esperança: Padroeira do Brasil*, que acabara de produzir e dirigir através de sua Basílica Filmes. Esse homem chamava-se Heládio Fagundes, e o longa narra os milagres de Nossa Senhora Aparecida, bem como o aparecimento de sua imagem para três pescadores em 1717. Em depoimento a Antônio Leão da Silva Neto, o montador Máximo Barro explicou que Fagundes oferecia às obras das paróquias uma parcela da bilheteria, caso o padre local “permitisse cartazes na porta da igreja e uma citação no sermão”. A estratégia parece ter dado bons resultados, já que o semanário *Cine Repórter* (20/8/1960) chega a falar em um “regular sucesso” das exibições no interior paulista.

Heládio Fagundes sabia o que estava fazendo. Na década de 1920, experiências semelhantes já haviam sido realizadas por pioneiros do cinema paulista, de olho no êxito das produções francesas, italianas e norte-americanas que desde o início do século não se cansavam de reeditar a Paixão de Cristo, a queda do Império Romano ou a vida de santos e santas no cinema. Em 1926, por exemplo, para concorrer com um filme francês sobre Santa Teresa de Lisieux, Francisco Madrigano lançou *Os milagres de Nossa Senhora Aparecida*. Dois anos antes, Arturo Carrari também havia apostado no tema, realizando *Os milagres de Nossa Senhora da Penha*.

Um dos atores desse filme, Nicola Tartaglione, em depoimento a Maria Rita Galvão (*Crônica do cinema paulistano*, Ed. Ática, São Paulo, 1975), recorda que a produção tinha “truques formidáveis, que faziam os espectadores tremerem de emoção e suspense. Cenas inteiras montadas quadro por quadro, imagens superpostas, uma trabalhadeira sem fim”. Tartaglione garante que todo esse esforço valeu a pena: “O filme era exibido com as casas lotadas, rendeu um dinheiro grosso... Brasileiro é mesmo muito católico, não perde filme de religião, principalmente no interior”.

Muitas décadas depois, em 2010, N. Sra. Aparecida voltaria a ser vista no cinema brasileiro, dessa vez sob a direção de Tizuka Yamasaki. Obviamente, a estratégia de produção e distribuição de *Aparecida, o milagre* diferia bastante dos outros casos acima comentados: o longa teve a participação da Globofilmes e foi coproduzido e distribuído pela Paramount. Apesar do resultado decepcionante nas bilheterias (cerca de 244 mil espectadores, segundo dados da Ancine), *Aparecida, o milagre* confirma a tradição religiosa do cinema brasileiro, pelo menos em sua vertente católica.

# A Deusa Negra

um filme de  
*Ola Balogun*

COM  
JORGE COUTINHO  
SONIA SANTOS  
ZÓZIMO BULBUL  
LEA GARCIA  
ROBERTO PIRILLO  
MILTON VILLAR  
NEUSA AMARAL  
NEUSA BORGES  
participação especial  
ANTÔNIO PITANGA



Dos anos 1920 à primeira década do século XXI foram realizados no Brasil muitos outros “filmes de religião”, como bem denominou o pioneiro Nicola Tartaglione. Eram produções com enfoques ideológicos diversos e propósitos mais ou menos comerciais e espetaculares. Com raras exceções, os que se dedicaram a fazer filmes religiosos no Brasil sabiam que suas realizações teriam endereço certo e em tese seriam consumidas por um público-alvo previamente estabelecido. Contam-se nos dedos experiências radicais como o belo *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978); como *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1981), monumental filme religioso ainda hoje pouco reconhecido como tal; ou, mais recentemente, *Sagrado segredo* (André Luiz Oliveira, 2012). E se a grande quantidade de filmes católicos realizados até nossos dias indica o quanto esse nicho de produção tem estado atrelado a uma visão oficial e hegemônica da religião, nem sempre esse atrelamento significou um bom negócio em termos estritamente cinematográficos e mercadológicos. Não por acaso, novos públicos de fiéis foram e vêm sendo procurados, alguns deles verdadeiramente salvadores.

É o caso dos filmes espíritas, que conheceram um notável sucesso de público nos anos 2000. Os ótimos resultados de bilheteria alcançados por *Nosso lar* (Wagner de Assis, 2010, 4 milhões de espectadores) e *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010, 3,4 milhões) serviram de impulso para *As mães de Chico Xavier* (Glauber Filho e Halder Gomes, 2011), *O filme dos espíritos* (André Marouço e Michel Dubret, 2010) e *E a vida continua...* (Paulo Figueiredo, 2011), filmes que obtiveram rendas relativamente modestas, mas ainda assim longe de serem insignificantes.

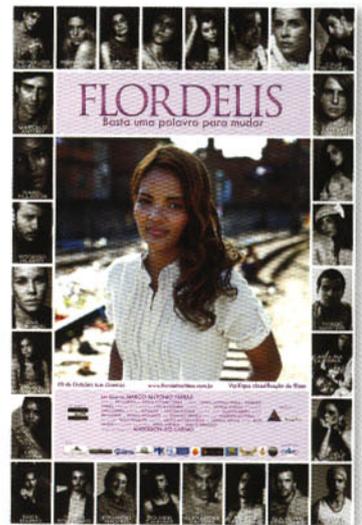
A onda recente de filmes espíritas parece ter sido deflagrada em 2008 com a surpreendente repercussão midiática de *Bezerra de Menezes – O diário de um espírito* (Glauber Filho e Joe Pimentel), filme de baixo orçamento produzido pela associação espírita cearense Estação da Luz. Mas não é de hoje que se fazem filmes sobre esse tema no Brasil, bastando lembrar um grande sucesso de público como *Joelma, 23º andar* (Clery Cunha, 1980), baseado em fatos reais e relatos psicografados por Chico Xavier. O próprio Paulo Figueiredo, que em 2012 lançou *E a vida continua...* na esteira do sucesso dos filmes espíritas, pode ser considerado um pioneiro, tendo realizado em 1978 o curioso *O médium: a verdade sobre a reencarnação*.

Comparativamente, a produção e a visibilidade de filmes evangélicos voltados para o mercado comercial das salas de cinema são bem menores, embora exista um grande número de curtas, médias e mesmo longas-metragens realizados para circulação direta em DVD ou em igrejas. Por essa razão, vale destacar o caso excepcional de *Flordelis – Basta uma palavra para mudar* (Marco Antonio Ferraz e Anderson Corrêa, 2009). O filme conta a história real de Flordelis, moradora da favela do Jacarezinho que criou sozinha 37 crianças vítimas do tráfico. Flordelis em pessoa vive seu próprio papel, além de dar seu testemunho por meio de depoimentos. Curiosamente, um elenco de astros da TV Globo completa o filme, em depoimentos encenados e fotografados em preto e branco. Além de divulgar a obra de evangelização de Flordelis, o filme serve como veículo promocional para os discos da personagem-título, uma das estrelas da Gospel Produções, empresa financiadora do longa.

Se quisermos entender a permanência entre nós desse interesse variado pelo tema da religião – por parte de público e cineastas –, tomando a produção de dramas religiosos no Brasil a partir da lógica do filme de gênero, forçosamente teríamos de adotar uma visão “ecumênica”, abrangendo não só filmes de orientação católica mas também espírita, evangélica e afro-brasileira. Nesse caso, um primeiro aspecto deve ser levado em consideração: não basta que um filme apresente a religião como tema; nem por isso ele será necessariamente religioso. Para que isso ocorra, é preciso que a lógica religiosa faça parte da própria construção narrativa, da dramaturgia, da forma como se filma e se compreende o “real” ou o “sobrenatural”. Além disso, o filme religioso tende a assumir integralmente – ou pelo menos em parte – a visão de mundo e os preceitos da religião à qual se filia, sem buscar desconstruí-los.

É bem este o caso de um filme “transgênero” como *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974). Na época de seu lançamento, 11 milhões de brasileiros constavam dos registros oficiais como adeptos da umbanda. De olho nesses dados, o cineasta afirmou, em entrevista a Jean-Claude Bernardet (Opinião, 14/2/1975), que sua preocupação era retratar a umbanda “com um respeito absoluto por sua teologia, seus ritos, sua formação, sua hierarquia”. De fato, o filme contou com a assessoria e a participação no elenco de um verdadeiro pai de santo (Pai Erley) e, em termos dramaturgicos, assumiu a fábula do corpo-fechado em toda a sua integridade.

Ainda que *O amuleto de Ogum* defenda o caráter popular da umbanda, o filme não deixa de tocar em um de seus aspectos mais controversos, isto é, o comprometimento com o campo da política – consequência, aliás, de negociações necessárias para a própria sobrevivência da





À esquerda, *Nosso Lar*,  
à direita, *Bezerra de Menezes*

umbanda no seio de uma sociedade extremamente preconceituosa e opressora. Alguns anos mais tarde, esse problema foi mais diretamente abordado em *Prova de fogo* (Marco Altberg, 1980). O filme narra a trajetória de Mauro (Pedro Paulo Rangel), jovem universitário que se torna um poderoso pai de santo. Nesse percurso, ele sofre preconceito, recebe as entidades do Boiadeiro e da Ciganinha, entra em guerra espiritual com um pai de santo e acaba sendo assediado por políticos, aos quais atende por obrigação mas também por interesse. Ainda que os conflitos pessoais de Mauro e a questão política tornem mais complexo o universo religioso, em nenhum momento os rituais e o simbolismo da umbanda são ironizados, diminuídos ou postos em xeque pelo filme – ao contrário, eles servem como base para toda a encenação.

Assim como ocorre em *Prova de fogo*, na maior parte dos filmes religiosos a estrutura narrativa está calcada no diálogo entre dois “planos” ou “níveis”, isto é, entre o sagrado e o profano, entre o imanente e o transcendente, entre a matéria e o espírito, entre o finito e o infinito. Os protagonistas frequentemente se veem diante de impasses, conflitos, traumas, medos, objetivos, desafios, heranças e acontecimentos que tornam evidentes para o espectador não só a existência desses dois planos como a necessidade de aceitá-los em todo o seu mistério para que a fé prevaleça.

Não por acaso, vários filmes religiosos têm como ponto de partida uma história contada por alguém. A narração situa o espectador entre esses dois planos e reforça a dimensão mitológica. Ela pode ser conduzida por um padre, como em *Maria, mãe do filho de Deus* (Moacyr Góes, 2003) e *Nossa Senhora de Caravaggio* (Fábio Barreto, 2005); pela mãe de um padre (*A primeira missa*, Lima Barreto, 1960); por um cego cantador (*O amuleto de Ogum*); por um coveiro em um cemitério (*Alameda da saudade, 113*, Carlos Ortiz, 1950); ou mesmo por espíritos (*O médium e Joelma, 23ª andar*).

Textos sagrados ou fundamentais também servem como fios condutores: é lendo a Bíblia em uma prisão que um menor delinquente fica conhecendo a história da conversão de Paulo (*Irmãos de fé*, Moacyr Góes, 2004); da mesma forma, o jovem Bruno (Reinaldo Rodrigues) conseguirá superar seus traumas com a leitura do *Livro dos espíritos*, de Allan Kardec (*O filme dos espíritos*). Às vezes é o protagonista quem narra a sua história, valendo-se o filme de uma plateia diegética e do clássico *flashback* (*Chico Xavier*). Quando não existe um personagem-narrador, o próprio filme pode assumir essa função, através de uma imaterial voz *over* (*A proteção de Santo Antônio* ou *Santo Antônio e a vaca*, Wallace Leal Vieira Rodrigues, 1958).

As histórias que se contam, por sua vez, falam de conversões, reabilitações, arrependimentos, aprendizagens, superação de erros, iniciações, ritos de passagem, incorporações e renascimentos, transformações, transmutações e transmigrações. Passado, presente e futuro entrecruzam-se em um mesmo fluxo temporal, acentuando o caráter histórico

(pretensamente “real”, portanto) do fato religioso e a herança atávica de espíritos, entidades ou acontecimentos extraordinários na vida de homens comuns. Os filmes religiosos tratam de viagens subjetivas rumo às origens (*A deusa negra*, Ola Balogum, 1978; *O médium*; *Nosso Lar*; *Jardim das folhas sagradas*, Pola Ribeiro, 2011); de visionários dominados pelo êxtase (*Anchieta*, José do Brasil; *São Jerônimo*, Julio Bressane, 1998; *A paixão de Jacobina*, Fábio Barreto, 2002); de mártires voluntários ou não (*Pecadora imaculada*, Rafael Mancini, 1952; *A vida de Jesus Cristo*, José Regattieri, 1971; *Maria, mãe do filho de Deus*).

Ao articular esses dois planos (material e espiritual), as narrativas acabam por afirmar que as contradições, o absurdo e o improvável só existem quando se nega à religião o seu direito de existir e de explicar o mundo. Ou seja, fora de um entendimento religioso tudo se resume ao caos e ao abandono. Daí a permanente ambiguidade do gênero, que precisa simultaneamente afirmar e negar a divisão entre esses diferentes planos da existência física, mental e espiritual do homem. Essa ambiguidade é estruturante nos filmes religiosos e explica, em grande parte, o didatismo de suas situações, dos diálogos e da encenação. Nos filmes católicos ou espíritas, por exemplo, tanto o “sobrenatural” quanto o “fantástico” devem ser didaticamente representados, esvaziando os componentes de prazer e de angústia típicos, por exemplo, dos filmes de terror ou de suspense. Afinal, é preciso aceitar o “mistério” como um fato natural, ainda que racionalmente improvável: o milagre deve sempre ser real.

Em filmes candomblecistas e umbandistas (*Amor, carnaval e sonhos*, Paulo César Saraceni, 1972; *A força de Xangô*, Iberê Cavalcanti, 1978; *A deusa negra*; *O escolhido de Iemanjá*, Jorge Durán, 1978; *Prova de fogo*; *O amuleto de Ogum*; *O jardim das folhas sagradas*) utilizam-se naturalmente a sensualidade, o erotismo e até mesmo a violência como recursos atrativos. E embora sejam numerosas as produções oportunistas, sobretudo em sua vertente católica (Mazzaropi, Teixeira, o cantor português Roberto Leal, Renato Aragão e Padre Marcelo Rossi foram alguns dos astros que ajudaram a consolidar o gênero), para muitos filmes religiosos nem sempre o espetáculo é bem-vindo: neles existe, de forma mais ou menos sutil, uma constante tensão entre o que deve ou não ser representado; entre o que pode atingir a emoção e o que precisa falar à razão; entre o dogma e a liberdade poética. Nesse sentido, alguns filmes chegam mesmo a atingir bons momentos de cinema, justamente porque investem na contenção da narrativa e da encenação: certas sequências de *Caraça, porta do céu* (Theodor Lutz, 1950), por exemplo, transmitem uma atmosfera neorrealista difícil de ser encontrada em outros filmes brasileiros daquela época.

A propósito do filme religioso no Brasil há muito ainda a ser investigado. Por exemplo, sobre a ética do trabalho e o espiritismo (*Nosso lar*, *Livro dos espíritos* e *Bezerra de Menezes*); o elogio da ruptura ou da conciliação política de cúpula (*Prova de fogo* e *Irmãos de fé*); a santidade laica e o exílio (*Anchieta*, *José do Brasil*; *A paixão de Jacobina*); a intolerância religiosa e sexual (*A última batalha*, João Stéfano, 2005; *O jardim das folhas sagradas*); a representação do artista e do intelectual como um demiurgo (*Deus é brasileiro*, Carlos Diegues, 2002) e da arte como êxtase religioso, sendo o transe místico análogo à iluminação poética e ao arrebatamento estético (*São Jerônimo*). Há certamente muitas outras formas de articular universos tão amplos como o cinema e a religião – mas elas escapam aos limites deste texto. ■



Em cima, *Maria, mãe de Deus*,  
em baixo, *Caraça, porta do céu*