

Deus e a Igreja no cinema brasileiro:  
Representações religiosas em *O Ébrio* e *Deus e o Diabo na terra do sol*  
Robert M. Jeffery

Das esculturas de santos feitas por Aleijadinho para *A primeira missa no Brasil*, gravura famosa de Victor Meirelles, a religião—especificamente, o catolicismo—tem ocupado um papel importante na identidade artística do Brasil. A religião e a Igreja são retratadas, e mesmo celebradas em todas as artes brasileiras, inclusive o cinema: a religião tem sido um dos temas mais abordados desde a infância da indústria cinematográfica no Brasil. Algumas das primeiras produções cinematográficas que tiveram muito sucesso eram exhibições de cenas da vida de Jesus (Vadico 88, 98).

Contudo, só por a religião ser importante, não quer dizer que sempre aparece com uma imagem boa nos filmes. Muitas representações da religião e da Igreja no cinema as pintavam de um jeito positivo, mas outras às vezes davam para a Igreja o papel de antagonista. Através de uma análise de duas retratações díspares da religião e da Igreja em filme—a primeira de *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) e a segunda em *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)—podemos ver o tratamento diverso que a religião recebe de diretores diferentes em épocas diferentes, e assim vemos o papel que a religião e a Igreja têm na sociedade, bem como o qual que, segundo esses filmes, elas deviam ter. Buscamos então responder à pergunta retórica de Colleen McDannell: “What happens when religion is inserted into a movie?”... “[we should] explore what happens when organized religion... enters into a film. We should become aware of how and why films convey particular kinds of information.” (9) São essas as respostas que buscamos.

Em *O Ébrio*, a Igreja Católica tem um papel muito grande, desde os primeiros minutos do filme em que Gilberto Silva (Vicente Celestino) entra na igreja do Padre Simão (Victor Drummond), encontrando ali asilo. Escutando atenciosamente a história triste de Gilberto e como ele chegou a perder tudo, o Padre Simão logo lhe dá um convite para ficar um tempo com ele, até Gilberto encontrar emprego e uma condição melhor. Esse convite desinteressado dá uma noção de pura caridade, e ajuda a caracterizar o padre—e por extensão, a Igreja—como um apoio forte, e um amigo firme e constante.

Esta representação sumamente virtuosa e generosa da Igreja é aumentada ainda mais, quando Gilberto paga anonimamente a restauração da janela quebrada—o Padre Simão fica maravilhado de ver o conserto da janela, e ainda mais quando advinha que foi o Gilberto que mandou fazer. Vemos nesta cena a encarnação de uma das qualidades da caridade, sugerida pela escritura: que não busca seus próprios interesses. O padre não esperava recompensa de Gilberto por oferecer-lhe abrigo, então descobrir que foi ele que pagou é uma surpresa completa, e vemos no padre uma alegria inocente, não de ter recebido um bem, mas de alegrar-se pela bondade simples do amigo, e de ter sido uma ajuda, sem se interessar se haveria recompensa ou não.

Ainda retratando a Igreja como uma influência unicamente boa, o filme passa a mostrar o sucesso de Gilberto cantando no rádio, onde sua primeira canção se chama “porta aberta,” referindo-se às portas da Igreja, abertas para receber um desesperado como ele. Tal referência à Igreja e a suma santidade dela é enfatizada não só pela letra da canção (“Essa porta não se fecha / Contra ela não há queixa / São os braços de Jesus”), mas também pelas técnicas de filmagem. Por exemplo, onde o filme antes mostrava um público que se escarnecia de Gilberto, ora mostra um público atencioso, respeitoso e reverente. Enquanto que Gilberto canta, aparece a imagem de uma cruz, com os braços de Cristo estendidos, abertos como as portas da canção.

Além destas representações óbvias da Igreja, também há outras menções menores dela que a põem em uma perspectiva positiva. Só de falar de uma, a imagem da cena quando Gilberto (agora Doutor Gilberto) faz a cirurgia na menina coxa é importante para nós entendermos qual o papel que o filme receita para a Igreja na sociedade. Quando a cena abre, também abrem as portas do salão de cirurgia—e diretamente acima das portas, então abertas, vemos por um instante o emblema de uma cruz: é a repetição das palavras da canção, como é também o casamento perfeito da religião com a ciência, ou qualquer outro aspecto da vida—sugere uma convivência boa da Igreja com o resto do mundo, e a bênção da Igreja aos atos bons.

Para afirmar o papel da Igreja como guia ainda mais, podemos voltar para a letra da canção: “És o bem que me conduz / Desde o berço até morrer.” Para a audiência do filme, espera-se que as pessoas valorizem a Igreja em sua vida como guia, que a “porta aberta” seja a entrada para o céu, tanto física quanto espiritualmente (“Ao transpor-te entrei no céu”). Afirma o papel central da Igreja na sociedade e na vida do indivíduo, e receita que as pessoas apreciem e apoiem.

Ao analisar *O Ébrio* como filme, devemos nos lembrar de que já existia como peça de teatro antes de sua produção cinematográfica, então já tinha entrado na consciência do povo brasileiro. Contudo, é certo que o fato de ser filme permitia outras características não possíveis no palco, como a habilidade do diretor focalizar em um detalhe só, como a cruz acima da porta, para lhe dar ênfase enquanto que no palco talvez não teria tal presença.

Em resumo, a caracterização da Igreja Católica em *O Ébrio* é completamente positiva, com o fim de promover a fé do espectador, para que fizesse a Igreja e da religião em parte essencial da vida. Em todos os aspectos—desde as técnicas de filmagem até os atributos do Padre Simão em ser amigo sincero e simples—a representação total apoia esta caracterização, e recomendação para a religião como parte da vida e da sociedade.

Diferente desta imagem, temos o retrato da Igreja em *Deus e o Diabo na terra do sol*, que é completamente contrário àquele de *O Ébrio*. Interessantemente, o título do filme, se não já conhecemos, talvez nos sugira um conflito fantástico entre o bem e o mal no sertão brasileiro, com o clímax sendo uma vitória para o bem, levando em questão uma mitologia tal como *Guerra das Estrelas* ou inúmeras outras histórias em que vemos metáforas religiosas ou quase religiosas (McDannell 9). Porém, em *Deus e o Diabo*, não se trava uma luta assim entre o bem e o mal, entre Deus e a Igreja contra o Diabo e o mundo. A luta que há vai muito além da questão simples de “bem” e “mal,” e acaba levando em dúvida a relação entre Deus, o Diabo e a Igreja, e até a religião em si, e o papel de todos na vida do brasileiro.

A Igreja Católica em si só aparece por alguns minutos no filme, mas mesmo sendo uma parte menor no enredo e na realização, seu papel é tão importante como o dos personagens principais. A primeira coisa que ouvimos do padre (João Gama) são as queixas dele, que após a chegada de Sebastião (Lídio Silva), “na paróquia não entrou mais um centavo.” Completamente ao contrário do Padre Simão em *O Ébrio*, o padre aqui busca nada mais que seus próprios interesses. Quando o coronel (Antônio Pinto) diz que Sebastião prejudica a Igreja, entendemos que a ameaça de Sebastião é uma de competição para seguidores—ou melhor dito, fregueses. O que Sebastião prejudica são os lucros da Igreja.

Esta imagem se promove mais ainda quando o padre oferece recompensa para o matador de cangaceiros, Antônio das Mortes (Maurício do Valle), se este mata Sebastião. O padre justifica este desejo, citando as escrituras quando Jesus chicoteou os vendedores no templo. Ironicamente, os vendedores são mais parecidos com o padre que com Sebastião. Ainda mais irônica é a resposta preliminar de Antônio: ele rejeita a proposta, dizendo, “é muito dinheiro coronel, mas é muito barato para um homem se condenar no inferno”: o assassino parece mais virtuoso que o

próprio padre. Por final, o padre não tolera obstáculo nenhum para o cumprimento de seus desejos: ainda citando justificações para suas ações, ele então dobra a recompensa para Antônio, que daí aceita.

O caráter da Igreja é já do outro extremo que era em *O Ébrio*: quando aquele filme mostrava um coração bom no Padre Simão, *Deus e o Diabo na terra do sol* mostra um homem egoísta, cobiçoso e desonesto, que ao contrário do Padre Simão, parece alegrar-se nos atos maus de outrem, desde que promovam seus interesses. Não há dúvida que o papel de Igreja aqui não é sede espiritual ou guia para o céu—é apenas mais uma força na terra que busca aumentar o que é seu a qualquer custo.

Esta diferença de caracterização pode explicar-se melhor quando levamos em consideração o contexto histórico de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Em termos da religião, esta mudança de retrato havia acontecido não apenas nestes dois filmes, mas no cinema em geral. Se consideramos *Deus e o Diabo na terra do sol* exemplar do Cinema Novo, então vemos confirmadas as palavras de Jean-Claude Bernardet, onde diz,

...acho que podemos afirmar que existe uma “questão religiosa” no cinema brasileiro... especificamente o “Cinema Novo”. As contradições que encontramos no relacionamento de alguns cineastas com as religiões...expressam não só uma mudança de posicionamento...diante da religião dominante que é o catolicismo, como também refletem a trajetória por que passou parte da intelectualidade de esquerda, os cineastas em particular, neste período. (101)

Em vez de ser um guia na vida e uma bússola para a sociedade, a Igreja é para Glauber Rocha e outros artistas de Cinema Novo um entre muitos opressores, um velho poder colonial, ressaltando em seu manifesto da “estética da fome” que a América Latina ainda era uma colônia, só que os colonizadores mudaram (69). Não identifica positivamente a Igreja como colonizador no manifesto, mas a representação dela ao lado de Sebastião e Corisco põe todos os três em papéis semelhantes: é o desejo de todos terem domínio e controle sobre a terra e a gente—puro

colonialismo. A Igreja é reduzida da altura em que acostumava ver-se—e onde os filmes como *O Ébrio* a haviam posto—para a baixeza dos exploradores da terra e da gente brasileira.

A anulação da qualidade divina da Igreja para uma instituição sem poder além de suas próprias forças—a dessantificação, podemos dizer—é enfatizada através de uma observação do coronel, quando diz que no sertão só há duas leis—“a lei do governo e a lei da bala.” Onde é que a Igreja e a religião cabem então? A resposta, que é repetida no final do filme, é que nem Deus nem o Diabo nem a Igreja têm lugar nesta terra—se querem alguma coisa no mundo, têm que procurar por estas duas leis, pois as leis de Deus e da Igreja não existem.

Esta perspectiva explica então a razão por que o padre recorreu para Antônio das Mortes para acabar com a ameaça de Sebastião: é a transformação da Igreja de uma força religiosa em uma força bruta e violenta. O filme nos oferece uma imagem muito forte quanto a esta transformação, pois dentro da capela, vemos em lugar central uma cruz (como em *O Ébrio*), que poucas cenas depois é substituída pelo fuzil de Antônio. A Igreja já não é mais um instituição religiosa, pois confia na lei da bala em vez da lei de Deus.

Com esta representação cruel da Igreja e da religião em geral—pois a religiosidade de Sebastião é também criticada—devemos entender que Rocha não diminuiu a importância da religião na sociedade: apenas muda o seu papel. Como Ismael Xavier aponta, Rocha reconhece a importância da religião na cultura e sociedade brasileira, mas faz críticas ao mesmo tempo (173).

Tanto *O Ébrio* e *Deus e o Diabo na terra do sol* retratam a Igreja como uma presença importante na vida do brasileiro, disto não se faz questão—a diferença é na forma de mostrá-la. O primeiro filme faz da Igreja um modelo de virtude que exerce um papel de apoio físico e espiritual, recomendando-a para os espectadores. O segundo a pinta como antagonista, que procura em vão mandar na vida no sertão, fazendo assim uma crítica social com respeito às

figuras de autoridade no Brasil. Ambos os filmes caracterizam a Igreja pelos atributos do padre, e também usam das técnicas de filmagem e símbolos para promover sua própria agenda—uma para celebrar, e a outra para criticar.

## Bibliografia

Bernardet, Jean-Claude. "Cinema Novo, anos 60-70: A questão religiosa." em Sosnowski, Saúl, e Jorge Schwartz. *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. 101-112.

"Black God, White Devil." *IMDb*. 7 mar. 2011. <<http://www.imdb.com/title/tt0058006/>>.

"O Ébrio." *IMDb*. 7 mar. 2011. <[http://www.imdb.com/title/tt0176688/O Ébrio](http://www.imdb.com/title/tt0176688/O_Ébrio)>.

McDannell, Colleen. "Why the Movies? Why Religion?" Em *Catholics in the Movies*, ed. Colleen McDannell. Oxford: Oxford U. P., 2008. 3-31.

Rocha, Glauber. "An Esthetic of Hunger." Em Randal Johnson e Robert Stam, eds. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia U. P., 1995. 68-71.

Vadico, Luiz. "Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística." *Revista Galáxia* 11 (jun. 2006): 87-103.

Xavier, Ismael. "Black God, White Devil: The Representation of History." Em Randal Johnson e Robert Stam, eds. *Brazilian Cinema*. New York, Columbia U. P., 1995. 134-148.