

## PERSONAGEM EVANGÉLICO: UM NOVO EIXO PARA PENSAR A SUBALTERNIDADE NO CINEMA BRASILEIRO?

Morgana Gama de Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo da interface cinema-religião e da emergência de personagens evangélicos no cinema brasileiro contemporâneo, o presente artigo propõe uma reflexão acerca das representações de religiosidade no cinema com o fim de compreender como elas se relacionam com a constituição de subalternidade na narrativa fílmica. Como ponto de partida, se apresenta um breve retrospecto da relação entre cinema e religião no cinema brasileiro, para a observação de duas personagens evangélicas – Teodoro de *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004) e Dinho de *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008) – e suas possíveis significações no contexto da abordagem teórica.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; religião; subalternidade.

### 1. Introdução

O pertencimento religioso no Brasil, em sua manifestação plural e composta por sincretismos, já foi abordada de diferentes maneiras por cineastas brasileiros, sobretudo, quanto à influência dos mitos religiosos na dinâmica social, sobre a conduta dos sujeitos e as possíveis implicações desta nos processos de engajamento político. Das várias matrizes religiosas já representadas no universo da ficção cinematográfica, a que chama mais a atenção, entre as produções contemporâneas, são as expressões de origem protestante, popularmente conhecida como evangélica, e que se torna evidente na produção audiovisual principalmente a partir dos anos 2000 com filmes como *Ó pai ó* (Monique Gardenberg, 2007) e a síndica evangélica, Dona Joana.

O surgimento de personagens caracterizados como evangélicos no cinema brasileiro, antes de ser proveniente da repercussão de um fato social – o crescimento percentual do número de evangélicos na configuração religiosa do país<sup>2</sup> – merece atenção sob dois aspectos: o pertencimento religioso enquanto possibilidade de recorte

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Artes, Humanidades e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Grupo de Pesquisa em Culturas e Subalternidades (CULT/ UFBA). E-mail: morganagama@hotmail.com.

<sup>2</sup> De acordo com o Censo IBGE de 2010, o número de pessoas que se declaram como evangélicas, no Brasil, já chega ao índice de 22,2%, dos quais 60% correspondem ao segmento denominado pentecostal cuja maior representante é a Igreja Assembleia de Deus. Em: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&busca=1&idnoticia=2170>>. Acesso em 30 de abril de 2013.

identitário e as significações da religiosidade no histórico de produções do cinema brasileiro.

A presença de um personagem caracterizado como evangélico na produção contemporânea também aponta para uma problemática maior, a saber: a abordagem de religião<sup>3</sup> no cinema brasileiro e suas implicações enquanto discurso. Mediante mudanças na configuração religiosa do Brasil, provenientes principalmente do crescimento de igrejas pentecostais e neopentecostais entre as camadas mais pobres da população, o aspecto religioso ressurge como possibilidade de interpretação das *margens* no cinema, através da construção de personagens cuja identidade está associada ao discurso de tais instituições.

## **2. Significações da religião no cinema brasileiro**

O tema religião não é um recente no cinema brasileiro e já foi abordado de diferentes maneiras. Ao lançar o olhar para filmes produzidos na década de 1960 e 1970, percebe-se que o tema religião sempre esteve de algum modo presente, principalmente por dois fatores: a tendência do cinema brasileiro em abordar questões relacionadas às contradições da sociedade no sentido de busca de uma identidade e como parte de um discurso político com propósitos didáticos. Porém, quando se desloca o foco da narrativa e dos personagens em si, para o contexto no qual foram produzidos, emergem as relações de poder que subsidiaram o seu processo de criação.

De acordo com Jean-Claude Bernadet em palestra sobre a relação entre cinema e religião, o tema ganhou relevância nas produções dos anos 1960, principalmente no Cinema Novo, devido à importância do conceito de alienação. Nesse sentido, são emblemáticos o filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e o documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965).

O primeiro retrata uma comunidade de pescadores da praia de Buraquinho, que diante das dificuldades em superar as condições de exploração, recorrem aos ritos do candomblé. Já o documentário *Viramundo* (1965) apresenta histórias de operários nordestinos que migram para São Paulo e que, em meio ao quadro de desemprego, muitas vezes recorrem a ritos religiosos, neste caso, além do candomblé a um culto pentecostal em praça pública. Nos dois exemplos, a dificuldade material é mola propulsora para a adesão religiosa. Como afirma Bernadet: *As pessoas deságuam num*

---

<sup>3</sup> Tal abordagem não se refere a filmes religiosos, mas sim, filmes que trazem o aspecto religioso inserido na própria cultura em que se manifesta.

*comportamento religioso resultado de uma situação social alienante e produtora de alienação*<sup>4</sup>.

Sob os moldes do marxismo, os intelectuais de esquerda consideravam a religião como o *ópio do povo*, sendo eles, naquele contexto, os agentes responsáveis por ações de conscientização do povo, suposto alienado. Nesse sentido, o conceito de alienação no cinema servia como argumento para reforçar a necessidade da ação de uma classe intelectual conscientizadora e catalisadora do projeto revolucionário. Para os intelectuais de esquerda, não havia valor na adesão religiosa para o sujeito que redundasse em um aspecto positivo e foi no afã de representar o povo e falar por ele que muitas manifestações populares foram subestimadas em sua importância cultural e política.

Entretanto, após o Golpe de 1964 e a instauração da ditadura militar, *o intelectual cai do pedestal*<sup>5</sup> e, mediante a frustração quanto ao projeto de conscientizar as massas, percebe-se nas produções posteriores a esse período uma mudança. A representação que o intelectual tem de si mesmo já não é a mesma e, com isso, modifica-se também o olhar dele sobre o povo (outro)<sup>6</sup>.

Esse novo olhar está relacionado ao que o filósofo Gilles Deleuze em conversa com Foucault<sup>7</sup> apontou como nova forma de viver a relação entre a teoria e a prática. A partir de um exercício de auto-crítica de sua produção, o intelectual reconhece que sua teoria não é suficiente para representar o outro sujeito, tanto porque a teoria é parcial e restrita em relação ao domínio e extensão da prática, quanto pela própria vinculação desse intelectual ao sistema de poder que combate:

Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um poço na frente ou um pouco do lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 1993, p.42)

Assim, na década de 1970, ao invés de uma abordagem crítica da religião, como símbolo de alienação que impedia a conscientização política e mobilização das massas,

---

<sup>4</sup> BERNADET, Jean-Claude. Cinema e religião. In.:\_\_XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p. 187).

<sup>5</sup> BERNADET, Jean-Claude. Cinema novo, anos 60-70: a questão religiosa. In.:\_\_SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saul (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. (p. 107).

<sup>6</sup> O termo *povo* aqui se refere às classes populares, mas não implica que este seja uma categoria pré-constituída ou apresentada como unidade no cinema brasileiro, pois de acordo com Gilles Deleuze (2005, p. 259), no cinema chamado de Terceiro Mundo, marcado pela *crise de identidade coletiva*, o *povo é o que está o faltando*, restando como possibilidade a invenção desse povo no cinema.

<sup>7</sup> A conversa foi registrada em um texto intitulado *Os intelectuais e o poder* e publicada no livro *Microfísica do poder* (FOUCAULT, Michel. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993).

o cinema brasileiro apresenta filmes com um posicionamento mais favorável às manifestações religiosas. Como exemplo, surge a produção de documentários como *Iaô* (Geraldo Sarno, 1974) e *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974). Aqui, é interessante sinalizar a trajetória de Geraldo Sarno nessa transição.

Em *Viramundo* (1962), o olhar do cineasta apresenta a devoção religiosa como parte de um contexto de opressão vivenciado pela classe operária na zona urbana paulista, já em *Iaô* (1974), além de se abordar uma religiosidade específica – o candomblé –, a relação autor do com o objeto é diferenciada, a começar pelo próprio envolvimento do cineasta no ritual religioso<sup>8</sup>. O documentário ao apresentar um ritual de iniciação em um terreiro com detalhes confere ao rito religioso uma nova possibilidade de significação do povo:

A imagem do povo é construída a partir de seu imaginário, o povo é visto como produtor de valores, religiosos ou musicais, enquanto o povo alienado não podia ser produtor de valor algum. (BERNADET, 1994, p. 110)

Em *Amuleto de Ogum* (1974), observa-se essa mesma mudança, ao apresentar a história de um menino que, ao sair imune de um tiroteio, interpreta o acontecimento como uma demonstração de que tem o corpo fechado e passa a frequentar um terreiro. Apesar da *visão extremamente positiva da umbanda*<sup>9</sup>, o diretor Nelson Pereira dos Santos apresenta uma postura mais distanciada na abordagem do tema religião, não só pela preferência em explorar o assunto através de uma história de ficção, mas por adotar recursos de uma narrativa indireta, usando um personagem do filme para relatar a história.

Ismail Xavier (2007) define esses dois momentos do cinema brasileiro a partir das formas distintas como elas constroem a representação popular, de modo que nos anos 1960 a produção se caracteriza por uma *crítica dialética* da cultura popular, sendo a alienação um dos fatores para a falta de mobilização política, enquanto nos anos 1970 a tônica das narrativas caminham para uma *compreensão antropológica* da religiosidade popular, em que o cineasta abre mão de seus valores marxistas para apresentar a filiação religiosa como potencial de resistência e mobilização das massas:

Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque o testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade (BERNADET, 2007, p.25).

---

<sup>8</sup> Para Jean-Claude Bernadet, o plano em que o filme apresenta o cineasta participando do ritual é ambíguo, pois: *Por um lado, o documentarista praticaria um ritual em que acredita, ou seja, estaria realmente fazendo a limpeza do corpo. Por outro, estaria se submetendo a um ritual em que não acredita, necessariamente, para obter dos sacerdotes a autorização de filmar cenas proibidas ao olhar leigo* (XAVIER, 1996, p. 181).

<sup>9</sup> BERNADET, Jean-Claude. Cinema novo, anos 60-70: a questão religiosa. In.: \_\_SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saul (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. (p. 103).

Mesmo com as diferentes significações que a abordagem do tema religião adquiriu no cinema brasileiro, a maior parte de seus registros está associada à representação das classes populares<sup>10</sup>, habitante das periferias urbanas. Uma característica, quase como uma marca identitária. E é por tal associação, nos aproximamos do conceito de subalternidade.

### 3. Religião e Subalternidade

O conceito de subalternidade ganha evidência com o uso do termo *subalterno* inicialmente em substituição a proletário – escolha feita por Gramsci para driblar a censura – e depois, com uma significação mais abrangente, em referência aos indivíduos marginalizados e que não possuem representatividade política, nem a condição de fazê-lo por conta própria. Mais do que alguém impedido de acessar os bens materiais de produção – em uma perspectiva marxista – o subalterno se caracteriza por uma *exclusão discursiva*. As representações a seu respeito não lhe correspondem – visto que produzidas no interior do discurso hegemônico – e nem ele dispõe de mecanismos para se auto-representar fora desse discurso. Fatores que o submetem a uma permanência na sua condição de marginalidade.

Assim, as representações de religiosidade no cinema brasileiro apesar de passar por diferentes processos de significação – como se pode observar em alguns exemplos da década de 1960 e 1970 – guarda como característica predominante em sua construção a tentativa de representar o segmento mais pobre da população.

Diante disso, a questão que se apresenta, contudo, é que o povo não existe enquanto unidade no cinema brasileiro. De acordo com Deleuze<sup>11</sup>, em sua reflexão sobre o cinema chamado de Terceiro Mundo, a presença do povo na narrativa fílmica é justamente marcada pela sua ausência. Uma ausência que não implica em um vazio de, mas é o fruto de um constante devir, de modo que não é possível flagrar o povo em um sentido ou em um determinado instante.

Nesse sentido, a mudança de olhar nos filmes da década de 1970, serviu para mostrar que o povo não estava configurado enquanto instância política, homogênea e monolítica, mas sob a forma de fragmentos. Uma discussão que no cinema contemporâneo se torna ainda mais abrangente quando se considera a crise de

---

<sup>10</sup> A exceção de acordo com Jean-Claude Bernadet é o documentário *A opinião pública* (1967) realizado por Arnaldo Jabor em que a religiosidade é abordada em segmentos da classe média.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. In.:\_\_ *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. Rev. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (p. 227-266).

identidades<sup>12</sup> e a impossibilidade de se definir o sujeito a partir de um único viés ou parâmetro.

Com isso, surge o seguinte questionamento: se no Cinema Novo a religião era vista sob a perspectiva da alienação, depois como potencialidade de mobilização, como ela pode ser interpretada nas recentes produções do cinema brasileiro? Sob quais aspectos, a presença de personagens evangélicas no cinema evocam e (re)significam a discussão entre religião e poder já presente em outros períodos do cinema?

A considerar a quantidade de produções que trazem essas personagens, para efeitos dessa comunicação, não se pretende responder aos questionamentos apresentados, mas apenas dar enfoque a dois personagens de produções do cinema contemporâneo brasileiro: Teodoro do filme *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004) e Dinho do filme *Linha de passe* (Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, 2008).

No comentário que segue, será dado destaque para a forma como o vínculo religioso é caracterizado na personagem e como esse pertencimento oferece contribuições para se pensar a construção do *outro* na narrativa fílmica. A escolha de personagens específicas também se justifica pelo argumento apresentado por Gilles Deleuze<sup>13</sup> em que as personagens podem funcionar como *intercessoras* de seus autores no sentido quanto à possibilidade de produzir enunciados coletivos acerca do povo (em invenção) do cinema brasileiro.

#### **4. Personagens evangélicos: novos alienados?**

Ainda que sem uma definição muito clara acerca dos ritos e significados que compõem a doutrina dos adeptos do segmento protestante, os personagens evangélicos estão no cinema. Como parte de sua caracterização tornou-se familiar apresentação de roupas compridas e Bíblia em punho como traje e o uso de expressões peculiares como *aleluia, glória a Deus!*. Tais personagens, além de trazer para o cinema um fenômeno social, também se tornaram peças fundamentais para compor o cenário das periferias urbanas e as contradições que nelas se apresentam.

No âmbito do cinema de ficção, o primeiro registro de tal personagem remonta do final da década de 1980, com o filme *Superoutro* (1989), do cineasta baiano Edgard Navarro, em que um militante político e uma evangélica se revezam na Praça Castro Alves, disputando a atenção e buscando convencer a população. Nos anos 1990,

---

<sup>12</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

<sup>13</sup> Idem, *Ibidem*.

considerando a escassez de recursos para o cinema brasileiro, o filme que retorna com esse registro é *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999). Filme que ganhou popularidade nos cinemas por trazer como protagonista o cantor Toni Garrido, apresenta um Orfeu que é filho de um ex-mestre de bateria que se tornou evangélico. A partir dos anos 2000, a presença desse personagem se torna mais frequente ampliando também a margem para discutir a sua inserção na narrativa fílmica. Considerando quantidade de personagens evangélicos existentes no cinema brasileiro contemporâneo, será dado destaque a apenas dois, pela possibilidade de articular semelhanças e diferenças entre eles. A começar pelas semelhanças, ambos são habitantes da periferia paulistana: Teodoro, da região de Aricanduva e Dinho, da chamada Cidade-Líder.

*Contra Todos* (2004), filme dirigido e roteirizado por Roberto Moreira, traz a história de uma família habitante da periferia paulistana, em que a vida de cada membro é atravessada por gestos de violência. Nesse círculo, Teodoro, a princípio, representa a figura do pai de família, com esposa e filha, mas com uma *identidade fragmentada* constituída por diferentes práticas discursivas, por vezes, contraditórias e mutuamente excludentes. Entre essas práticas, Teodoro concilia a profissão de matador de aluguel com hábitos religiosos como ler a Bíblia, frequentar reuniões de oração. Práticas conflitantes entre si, se levado em consideração o nicho de pertencimento de cada uma delas.

Aqui o vínculo religioso continua sendo apresentado como refúgio, não necessariamente para um conflito de ordem sócio-econômica, mas para uma crise pessoal. Não é situação de desemprego ou exploração que conduz Teodoro a buscar uma religião, mas o desejo de ser *outro*, sendo o mesmo. A religiosidade aqui é a promessa de ser um outro não-violento e passível de redenção. Não se trata exatamente de uma alienação, mas de uma estratégia de sobrevivência em uma sociedade em que a prática da criminalidade está condicionada à punição. A religião, nesse contexto, torna-se também uma arma para driblar a violência a que o sujeito se encontra submetido. Não a violência física, mas uma violência subjetiva, efeito do discurso dominante sobre o sujeito. Uma arma que se vale da alienação alheia para operar trânsitos e subversões.

Já em *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), Dinho também é marcado pelo pertencimento religioso. O filme apresenta a história de Cleusa, uma empregada doméstica que cuida de quatro filhos na periferia de São Paulo e está grávida do quinto. Cada filho com uma história e um sonho particular. Entre eles, Dinho trabalha como frentista em um posto de gasolina e frequenta uma igreja evangélica. Na

sua busca, Dinho que ser outro plenamente. Frequenta regularmente aos cultos na igreja, ajuda o pastor na arrecadação de ofertas. Apesar disso, o pertencimento e sua identidade com local parecem exercer grande influência, a ponto de alguns personagens anunciarem a seu respeito:

- Não é porque virou crente, não. Uma vez na quebrada, sempre na quebrada, irmão.

- E aí, crente, futebol também é de Deus?

Pela breve descrição de tais personagens, percebe-se que a representação da religiosidade no cinema contemporâneo está mais próxima de um processo de subjetivação do que no cinema produzido anteriormente. Mesmo que o potencial de mobilizar multidões ainda esteja patente nas representações, ora anunciadas, o enfoque não está mais sobre a influência da religião sobre o pensamento político de um grupo ou de uma comunidade, mas sim ao destino de um sujeito. Houve um processo de individualização dos mitos.

Portanto, mais do que a constituição de uma identidade pela diferença – o evangélico como outro em relação a outras manifestações religiosas – a presença desse personagem na narrativa fílmica desponta também como um elemento conjugado ao conceito de fragmentação das identidades – no sentido de que um sujeito pode dispor de múltiplos pertencimentos – mas sem deixar de contribuir para a constituição da subalternidade visto que este sujeito religioso ainda se encontra nas periferias.

## REFERÊNCIAS

1. BERNADET, Jean-Claude. Cinema e religião. In.:\_\_XAVIER, Ismail. O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p. 187-194)
2. BERNADET, Jean-Claude. Cinema novo, anos 60-70: a questão religiosa. In.:\_\_SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saul (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. (p. 101-111).



3. Censo 2010: número de católicos cai e aumenta o de evangélicos, espíritas e sem religião. In.:\_\_ *IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)*. 29 de junho de 2012. Disponível em:  
<<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&busca=1&idnoticia=2170>>. Acesso em 30 de abril de 2013.
4. DELEUZE, Gilles. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. In.:\_\_ *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. Rev. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (p. 227-266).
5. FOUCAULT, Michel; Deleuze, Gilles. Os intelectuais e o poder. In.:\_\_ *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993. (p. 41-45).
6. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
7. HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In.:\_\_ SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. (p.103-133)
8. PRYSTHON, Angela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?. In.:\_\_ *XIII Encontro da COMPÓS*, 2004, São Bernardo do Campo. XIII Encontro Anual da COMPÓS. São Bernardo do Campo: UMEP, 2004. v. 13. p. 1-13.
9. XAVIER, Ismail. Barravento: alienação versus identidade. In.:\_\_ *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (p. 23-51).

## FILMOGRAFIA

1. CONTRA Todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Intérpretes: Leona Cavalli; Silvia Lourenço; Ailton Graça; Giulio Lopes; Martha Meola; Dionísio Neto; Gustavo Machado; Paula Pretta; Ismael de Araujo e outros. Roteiro: Roberto Moreira. Música: Livio Tragtenberg. Brasil: Warner Bros, c2004. 1 DVD (95 min), widescreen, color. Co-produzido por Videofilmes.
2. LINHA de Passe. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: Mauricio Andrade Ramos e Rebecca Yeldham. Intérpretes: Sandra Corveloni; Vinícius De Oliveira; João Baldasserini; José Geraldo Rodrigues; Kaique De Jesus Santos; Roberto Audi; Denise Weinberg; Ana Luíza Garritano; Sergio Mastropasqua;

Renata Novaes e outros. Roteiro: George Moura, Daniela Thomas, Bráulio Mantovani. Música: Gustavo Santaolalla. Brasil: Universal Pictures, Diaphana, Rai, c2008. 1 DVD (113 min), widescreen, color. Co-produzido por Videofilmes.