

## A temática religiosa da Teologia da Libertação em “Deus é um fogo” (1987), de Geraldo Sarno<sup>1</sup>

Felipe Corrêa Bomfim<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

### Resumo

Neste estudo analisamos o documentário *Deus é um fogo* (1987), de Geraldo Sarno por meio das pesquisas empreendidas pelo diretor no campo da religião, inauguradas em meados da década de 1970. Buscamos evidenciar a utilização de novas ferramentas audiovisuais para articular a atualização do tema religioso da Teologia da Libertação, além de observarmos as dinâmicas da possível adoção de uma perspectiva religiosa e os resultados obtidos no documentário a partir do conceito de ‘voz’ do filme de Bill Nichols (2005). Notamos a presença de duas estruturas no filme. A primeira refere-se à periodização da Teologia da Libertação na narrativa do documentário, seguida de uma segunda estrutura relacionada à ótica do cineasta e a reverberação das reflexões expostas ao longo da narrativa, que encaminham para a visão da religião no filme a partir de sua potencialidade de transformação.

### Palavras-chave

Geraldo Sarno; Deus é um fogo; Teologia da Libertação; Documentário; Religião;

### Introdução

O cineasta Geraldo Sarno, provindo da cidade de Poções no sudoeste da Bahia, mudou-se por um breve período para a capital soteropolitana durante seus estudos de Direito na UFBA, no final da década de 1950. As atividades no Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos (ICAIC) e no Centro Popular de Cultura (CPC) baiano, desenvolvidas no início dos anos 60, impulsionaram seus primeiros trabalhos cinematográficos, como a colaboração nos *Noticieros*<sup>3</sup>, desenvolvidos junto ao diretor de fotografia Arturo Agramonte, em Cuba e o curta-metragem “Mutirão em Novo Sol” (1963), realizado no CPC baiano. Em meados da década de 1960, a mudança para a capital paulista

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), graduado em Cinema pela Universidade de Bolonha (Itália), e-mail: [felipecorrea.bomfim@gmail.com](mailto:felipecorrea.bomfim@gmail.com)

<sup>3</sup> Os *Noticieros* (cinejornais) cubanos do início da década de 1960 tratavam-se, basicamente, de documentações sobre a revolução em andamento no país.

enriqueceu sua filmografia com documentários representativos no âmbito do documentário moderno brasileiro, por meio de suas viagens empreendidas ao Nordeste do país<sup>4</sup>.

Notamos uma mudança de direcionamento em relação ao universo temático e suas abordagens nos documentários realizados pelo cineasta a partir da década de 1970. Salientamos o particular interesse do diretor por temáticas religiosas voltando-se para duas direções distintas no campo religioso. A primeira dirigiu-se ao candomblé, por meio da realização de dois documentários: “Espaço sagrado” (1975) e “Iaô” (1976). A outra incidiu sobre a vertente católica da Teologia da Libertação, que adquiriu bastante força no início da década de 1980<sup>5</sup>, nos documentários: “A terra queima” (1984) e “Deus é um fogo” (1987).

Neste estudo optamos por analisar o documentário “Deus é um fogo” visto que a temática religiosa da Teologia da Libertação foi tratada com maior profundidade neste longa-metragem. Apesar de diversas pesquisas discutirem a relação entre cinema e religião, notamos a falta de estudos aprofundados sobre esse documentário, sendo que podemos relacionar tal ausência à limitada circulação do mesmo no circuito de festivais nacionais<sup>6</sup>.

O projeto do documentário foi apresentado pelo cineasta à Televisión Española (TVE) com o intuito de coprodução, sendo tal procedimento realizado somente após grande parte da produção do filme, já viabilizada pela própria produtora do cineasta, a Saruê Filmes<sup>7</sup>.

O cineasta encontrou apoio do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e outras instituições<sup>8</sup> para a realização de “Deus é um fogo”, optando por trabalhar com uma equipe bastante reduzida, restringindo-se, em alguns casos, ao cineasta, fotógrafo e sonoplasta.

---

<sup>4</sup> O primeiro documentário realizado pelo cineasta durante sua permanência na capital paulista foi “Viramundo” (1965). A partir das viagens empreendidas pelo diretor, respectivamente, em 1967, 1968 e 1969, surgiram documentários como “Dramática popular (1969), “Viva Cariri!” (1970), entre outros.

<sup>5</sup> Em sua tese de doutoramento, Mairon Escorsi Valério, (2012, p. 14), comentou sobre o surgimento da Teologia da Libertação na década de 1970, a partir da adoção das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

<sup>6</sup> O documentário foi distribuído pela Televisión Española (TVE), em “duas emissões de TV” (SARNO, 2006, p. 210). *Deus é um fogo* circulou ainda no Festival Internacional de Oberhausen, na Alemanha - fazendo parte do Programa Especial de 1988 -, no II Encontro de Cineastas Andinos, realizado no Peru, em 1991 e no IX Festival del Nuevo Cine Latino-Americano de La Havana, em 1987. Em território nacional ressaltamos a apresentação no Circuito Universitário da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em maio de 1988, segundo o *Jornal Cine Universitário* do mesmo mês, além da projeção em Curitiba, no Paraná (MILLARCH, 1989, p. 8). O documentário foi projetado, em um contexto mais contemporâneo, na retrospectiva dedicada ao cineasta Geraldo Sarno durante o Festival *É tudo verdade* de 2001.

<sup>7</sup> Sarno (2014) declarou que a coprodução realizou-se de fato somente após a produção do filme, durante a apresentação do filme no 6º Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano, em Havana, Cuba.

<sup>8</sup> Além da produtora e distribuidora EMBRAFILME, o esteio de outras instituições foi obtido, na maior parte dos casos, durante o período de estadia nas próprias locações do documentário.

Durante as diversas etapas de filmagem, notamos que a equipe foi se alterando ao longo do processo, em particular na função da fotografia do filme<sup>9</sup>, apresentando maior estabilidade na área do som, com a presença de Walter Goulart<sup>10</sup>. Outros membros da equipe que retomaram as colaborações com o cineasta neste documentário são o fotógrafo José Carlos Horta e o compositor Jaceguay Lins<sup>11</sup>.

As locações escolhidas na América Latina para a realização do documentário encontram-se nos seguintes países: México, Cuba, Peru, El Salvador, Nicarágua, Equador e Brasil. Segundo Genézio Darci Boff<sup>12</sup>, o documentário “Deus é um fogo” “escolheu as fronteiras mais perigosas e as situações mais conflitantes” (BOFF apud MILLARCH, 1989, p. 8).

Apesar de já ter tido contato anterior com a Teologia da Libertação, presente em trechos pontuais no documentário “A terra queima”, essa temática é reforçada em “Deus é um fogo” por meio da busca do cineasta por grandes teólogos e pensadores do movimento religioso que estão presentes nas longas entrevistas do filme, além dos fortes registros de cultos da Teologia da Libertação nos diversos países do continente latino-americano.

O período no qual o documentário foi realizado foi marcado por um momento em que o otimismo com o movimento religioso, em uma escala internacional, alcançara um descenso, em particular em relação à Teologia da Libertação e os movimentos populares. Sarno (2006, p. 210) salientou uma exaustão dos recursos disponíveis, neste período específico do filme, para a linguagem do documentário, evidenciando particularmente o esgotamento no emprego da narração, sendo que optou em “Deus é um fogo” por utilizações bastante pontuais desta ferramenta para a composição de seu filme.

O documentário contextualiza, no início de cada sequência do filme, as localidades geográficas das regiões filmadas. Os diversos freis e padres que aparecem ao longo do documentário são apresentados por meio de um texto que aparece na parte inferior do quadro. Cabe ressaltar que os nomes dos religiosos e teólogos, do alto escalão da Igreja Católica, são acompanhados no texto da localidade em que atuam, subordinando a localização à apresentação do membro religioso.

---

<sup>9</sup> Dentre os membros da equipe que participaram das diversas etapas ressaltamos: Nonato Estrela, Lauro Escorel, Tadeu Ribeiro, Carlos Ebert, Pedro Farkas e José Carlos Horta. CINEMATECA BRASILEIRA, Ficha completa *Deus é um fogo*. Disponível em: < <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 18/04/2014.

<sup>10</sup> Além disso, Goulart desempenhou a edição do filme na pós-produção.

<sup>11</sup> O maestro e compositor Jaceguay Lins trabalhou diversos anos na Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, sendo bastante representativo o seu trabalho de resgate e manutenção de manifestações populares da congada e folgedos neste estado do país.

<sup>12</sup> Frei Leonardo Boff.

Sendo assim, podemos notar a utilização de recursos no filme em alternativa ao esgotamento da narração evidenciado pelo cineasta, como a inserção dos textos pontuais no canto inferior do quadro. Outro recurso que atualiza as ferramentas disponíveis para a articulação fílmica é o emprego do plano-sequência, como vemos na sequência da igreja do Padre Uriel Molina, na Nicarágua. Salientamos ainda o uso de imagens de arquivo registradas por terceiros, sendo tal procedimento pouco recorrente na filmografia do cineasta Geraldo Sarno.

### **As vozes em “Deus é um fogo”**

Para esta análise temos como foco as junções interiores, examinando-as dentro da estrutura do filme. Deste modo, serão cotejadas sequências do documentário com o intuito de observarmos suas relações e eficácias no resultado final atingido na ‘voz’<sup>13</sup> do documentário.

Partimos da observação das ferramentas audiovisuais utilizadas na concepção do documentário estudado. Sendo assim, elencamos alguns elementos perceptíveis a partir da redução da *voz over* no documentário “Deus é um fogo”: 1) utilização de imagens de arquivo; 2) emprego de plano-sequências; 3) utilização de depoimentos de fiéis para a construção da narrativa.

O trabalho da *voz over* no documentário “Deus é um fogo” apresenta-se pontual e restrito, sendo que Sarno, (2006, p. 210), evidenciou a presença de uma narração que “recita apenas quatro fragmentos de Heráclito, que separam os cinco blocos de sequências do filme”.

Ao estudarmos minuciosamente a estrutura do documentário, podemos notar que a *voz over* em “Deus é um fogo” não se limita às declamações tiradas dos fragmentos do filósofo pré-socrático<sup>14</sup>, sendo que salientamos a presença de uma segunda *voz over* no filme com uma função distinta da primeira.

A segunda *voz over* encontrada no documentário “Deus é um fogo” possui um tom bastante diverso, sendo que está presente em momentos como no início da primeira

---

<sup>13</sup> O teórico americano Bill Nichols descreve o conceito de ‘voz’ no documentário em seu livro *Introdução ao documentário*, p. 76. Essa “voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme”.

<sup>14</sup> O filósofo pertenceu à escola jônica, sendo sua obra reunida através de fragmentos. Tais reflexões estão reunidas no livro “A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário” de Charles H. Kahn.

sequência filmada no Brasil, em Monte Santo, além de um trecho durante uma manifestação em El Salvador e no final da sequência filmada no Peru. Nestes três momentos ouvimos a voz *over* elucidar brevemente as transformações operadas da religião católica no contexto latino-americano dentro da perspectiva da Teologia da Libertação.

O tom explanatório que a segunda narração assume na sequência de Monte Santo, no Brasil e na sequência de El Salvador diverge, no entanto, da narração no final da sequência filmada no Peru. Esta última não possui função explicativa e se relaciona com o tema da próxima sequência, em que ouvimos as declarações do Padre José Oscar Beozzo sobre as CEBS (Comunidades Eclesiais de Base), que “constituíram o primeiro núcleo de organização mais autônoma das classes populares”.

Em relação a primeira voz *over*, que se utiliza dos fragmentos do filósofo Heráclito de Éfeso, cabe somente salientar, neste momento do texto, que ela se articula de uma maneira mais complexa no filme a partir de sua imbricação na dinâmica das sequências do documentário.

Retomamos brevemente uma declaração do cineasta Geraldo Sarno, cedida em uma entrevista para a revista Comunicações do ISER (Instituto de Estudos da Religião), (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 15), em que comentou sobre duas ocasiões que ocorrem no instante da filmagem em qualquer relação no documentário, sendo que o cineasta “não pode abandonar o momento do sujeito, do documentarista, como não pode estar desatento ao fenômeno social”.

Acreditamos que ambos os momentos explicitados por Sarno coexistam no documentário, sendo que notamos, de saída, algumas de suas marcas nos dois tipos de voz *over* que elencamos nos parágrafos anteriores. Além da presença mais evidente dessa dualidade na própria voz *over*, observamos ainda o seu desdobramento na tessitura de algumas sequências do documentário.

Entre os elementos relacionados ao universo religioso, podemos sublinhar a presença de trechos de celebrações religiosas, que dedicam um tempo representativo às cerimônias, sendo que as decisões de registro de tais celebrações precedem o ato de filmagem. Grande parte dos rituais figurados em “Deus é um fogo” não são explicitados ou descritos. Os possíveis motivos para esta decisão poderiam estar na tentativa de assumir

uma perspectiva interior à visão religiosa, por meio do ato de elidir explicações sobre os ritos expostos, considerando tais rituais subentendidos pelo espectador<sup>15</sup>.

Apesar da relevância de tais considerações, a intenção de esquivar-se de explicações sobre os rituais parece caminhar em outro sentido, sendo que retoma elementos da própria estrutura da narrativa, carregando os rituais e figuras religiosas de simbologia. Sendo assim, as cruzes figuradas ao longo do documentário perpassam a referência direta a Jesus Cristo e a Igreja, adquirindo uma conotação aos mártires sublinhados pela narrativa do filme.

Alinhado a este pensamento, Prestes (1987, p. 07) salientou que “a luta de cristo se confunde com a guerra pela justiça social, pela reforma agrária e pela revolução socialista”. Estes três pontos sublinhados por Prestes são, na verdade, as diversas conotações que cada localidade filmada deu à Teologia da Libertação, sendo que o último ponto destacado por Prestes relaciona-se, por exemplo, à Nicarágua que, como evidenciou Sarno, (2006, p. 210), se trata de uma “formulação deles [...] ao meu entender é um Teologia da Revolução que eles formulam”.

A estrutura do documentário “Deus é um fogo” é composta por 17 sequências, sendo que optamos em organizá-las em 5 blocos distintos para facilitar nossa análise, dispostos, respectivamente, em “Prólogo”, “Surgimento da Teologia”, “Brasil”, “Nicarágua” e “Teologia indígena”<sup>16</sup>.

Essa opção pelos blocos trata-se, simplesmente, de um elemento facilitador, de modo que possamos discorrer com maior facilidade pela estrutura do documentário, além de possibilitar um breve distanciamento que ofereça uma leitura do documentário em sua totalidade.

Após tais esclarecimentos, partimos do bloco de sequências que nominamos “Brasil”. Este bloco apresenta um número representativo de elementos que estabelecem um vínculo entre as sequências que o compõem. O conjunto destas sequências se constrói de

---

<sup>15</sup> No estudo sobre os filmes de temáticas religiosas realizados na década de 1970, Bernardet (1994; 1996), sublinhou a proposta de Nelson Pereira dos Santos no longa-metragem “O amuleto de Ogum” (1974) como uma tentativa de inserção dos elementos religiosos na própria narrativa, a partir da postura de elidir explicações sobre os atos religiosos ali expostos. Tal procedimento de reelaboração da narrativa a partir de tais elementos realiza-se de fato, segundo o autor, somente a partir do documentário de Juana Elbein dos Santos “Yia-mi-agbá. Mito e metamorfoses das mães nagô” (1981).

<sup>16</sup> Dentre as sequências que compõem estes blocos, temos no bloco “Prólogo”: sequência filmada no México e o início do documentário, em suas primeiras imagens ao som da harpa. O bloco “Surgimento da Teologia (da Libertação)” refere-se as duas sequências filmadas em Cuba, no santuário de São Lázaro, a sequência realizada em Monte Santo, no Brasil e a sequência do Peru, com o Monsenhor Gustavo Gutierrez. No bloco “Brasil” estão presentes as sequências da missa de primeiro de maio, as declarações de Monsenhor Aloísio Lorscheider, a sequência da consagração do cálice, além da sequência da reforma agrária. No bloco “Nicarágua” temos, respectivamente, as sequências das declarações de Padre Miguel D’Escoto, Comandante Tomás Borge, Padre Ernesto Cardenal, Padre Uriel Molina, a colheita de café e a segunda parte do depoimento do Padre Uriel Molina. Por fim, o bloco “Teologia indígena” limita-se a sequência filmada no Equador com a comunidade de Riobamba, próxima ao Vulcão Chimborazo, além da festa dos mortos e o depoimento final de Monsenhor Leonidas Proaño.

forma bastante elaborada, sendo o seu ponto alto a consagração, figurada na segunda missa filmada neste conjunto de sequências.

Começamos a partir da presença de celebrações religiosas nas sequências deste bloco. As missas registradas no documentário são filmadas a partir de propostas previstas que precedem o ato do registro, sendo que alguns dos trechos selecionados foram cuidadosamente preparados para a filmagem. Deste modo, alguns dos rituais filmados durante a realização do documentário são ressignificados<sup>17</sup> dentro da narrativa. Assim como a cruz dissocia-se diretamente da figura de um único mártir, Jesus Cristo, para figurar os diversos mártires sucumbidos nas lutas mencionadas ao longo do filme.

Na sequência final que estabelece a ligação entre os blocos, neste texto intitulados, “Surgimento da Teologia” e “Brasil”, vemos o Monsenhor peruano Gustavo Gutierrez, considerado como um dos fundadores da Teologia da Libertação<sup>18</sup>, elaborar suas declarações sobre as dificuldades de pensar o catolicismo em um contexto social de privações.

Padre Gutierrez expressa suas preocupações, em uma igreja praticamente vazia, a partir de um catolicismo que dialogue com as necessidades concretas dos oprimidos, sendo suas reflexões sintetizadas na pergunta explicitada de forma pontual em seu discurso: “como falar de Deus a partir do sofrimento do inocente”.

No início desta sequência vemos duas cruzes nos três primeiros planos. A primeira trata-se de um plano detalhe de uma imagem de Jesus Cristo com a coroa de espinhos. No segundo plano vemos a imagem de cristo na cruz, circundada de outras estatuetas religiosas, registradas dentro de uma igreja. A terceira consiste em um movimento descendente que descobre um desenho de um camponês carregando uma cruz.

As declarações de Padre Gutierrez estão dispostas entre esta primeira cruz de cristo na igreja e uma cruz filmada no lixão, próxima ao final dos depoimentos de Gutierrez. Sendo assim, ao intercalar os depoimentos de Gutierrez com duas cruzes, a primeira na igreja e esta última no lixão, o filme sublinha uma passagem emblemática entre a posição

---

<sup>17</sup> Apesar de o termo “ressignificação”, utilizado pelo crítico Jean-Claude Bernardet, (2004, p. 71), referir-se a imagens de arquivo, em sua “transposição de uma imagem de um contexto filmico para outro, modificando-lhe a significação”, optamos por utilizá-la neste contexto, sendo que exprime a passagem de um símbolo religioso conhecido para a sua nova significação no produto do filme.

<sup>18</sup> Monsenhor Gustavo Gutierrez publicou o livro “Teologia da libertação: perspectivas” em 1971, sendo que segundo Valério, (2012, p. 11), “é considerado [...] um dos marcos de fundação da Teologia da Libertação”. Valério traçou em sua tese a periodização da Teologia da Libertação em quatro momentos: “um primeiro momento inicial [...] (1968-1973), no qual as premissas básicas da teologia aparecem nos textos fundadores de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman. Um segundo momento (1973-1979), no qual [...] passa por um descolamento institucional, regional e discursivo [...] terceiro momento (1980-1990), [...] quarto momento (1990 em diante).

privilegiada da Igreja como instituição para uma igreja que visa os interesses concretos da população, em sua pobreza e suas tribulações quotidianas.

No início da sequência da “Missa de 1º de Maio” - parte do bloco de sequências que intitulamos “Brasil” – vemos um desenho com a figura de Jesus Cristo ao centro de um grupo de pessoas reunidas. Ao lado do desenho de Cristo vemos casas bem simples e uma vegetação que remetem às comunidades, sendo que ao fundo da imagem, vê-se uma cidade desenhada. Esta imagem, acompanhada da canção entoada<sup>19</sup>, faz a junção entre essas duas sequências, descortinando assim, as declarações de Padre José Oscar Beozzo sobre a função das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

Trata-se, portanto, de uma alusão às dinâmicas históricas do próprio movimento da Teologia da Libertação, ao notarmos que a própria junção entre estas sequências estabelece um elo entre o surgimento do movimento, figurado nas declarações de Gutierrez, e a afirmação das CEBs. Retomando as considerações de Valério, (2012, p. 11), tal passagem é condizente ao momento inicial da Teologia da Libertação marcado pelo período de “(1968-1973), no qual as premissas básicas da teologia aparecerem nos textos fundadores de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman” para um “segundo momento (1973-1979), no qual [...] passa por um descolamento institucional”.

Após os esclarecimentos de Padre Beozzo sobre as CEBs, como “núcleo de organização [...] das classes populares [...] dentro da igreja”, o documentário caminha para um longo registro<sup>20</sup> da uma cerimônia católica na cidade de Porto Feliz, no interior do estado de São Paulo. O documentário retoma a temática dos mártires ao registrar a missa de 1º de maio, que, como relembra uma depoente no púlpito da igreja: “dedicaram a data de 1º de maio à lembrança dos mártires operários e consagraram-no como dia de luta da classe operária”<sup>21</sup>.

Durante a mesma celebração, vemos cruces de papel ser colocadas ao redor do púlpito da igreja, figurando assim, segundo a narração em *off*, os “mortos anônimos da luta”. Citam nomes de diversos ativistas como Oscar Romeiro<sup>22</sup>, cujo assassinato foi lembrado nas imagens de arquivo da segunda sequência do filme.

---

<sup>19</sup> O trecho da canção remete às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) com a estrofe “Eu sou feliz é na comunidade / na comunidade eu sou feliz”

<sup>20</sup> Apesar de algumas imagens da missa de 1º de maio estarem intercaladas por imagens feitas em uma siderúrgica, a sua duração completa é de cerca 9 minutos.

<sup>21</sup> As declarações da depoente referem-se a data da greve geral ocorrida em 1886, na cidade de Chicago, nos Estados Unidos. A greve, organizada por trabalhadores, reivindicava jornada de 8 horas de trabalho, proteção ao trabalho da mulher e do menor e melhores condições de vida.

<sup>22</sup> Durante a celebração, outros nomes são lembrados como mártires: o líder sindical Nativo (da) Natividade (de Oliveira), o operário Santo Dias (da Silva), a sindicalista Margarida (Maria) Alves e o Cacique Ângelo Cretã.

Na sequência seguinte, os depoimentos angustiados de duas mulheres enlutadas se completam, corroborando, através da montagem, o anonimato dos falecidos companheiros das entrevistadas. Tratam-se de outros mártires, como se refere Monsenhor Aloísio Lorscheider, que faleceram tragicamente. A fala de Lorscheider clama por uma justiça, dentro de uma perspectiva religiosa entendida como forma de respeito aos outros, e pede que os assassinos sejam perdoados, em um ato cristão.

Apesar dos pêsames e orações pelos falecimentos, Lorscheider adverte que o sangue destes mártires não terá sido derramado em vão, e arrebatada com a frase “o sangue dos cristãos é semente de vida nova”. Tais declarações de Lorscheider são intercaladas por dois breves momentos, em que revemos as duas viúvas, ambas com uma cruz de madeira na mão. A montagem deste trecho apresenta uma consistência híbrida no qual os elementos religiosos - presentes nas prédicas de Lorscheider e na simbologia visual composta das vestes negras das enlutadas e do ato das viúvas segurarem uma cruz de madeira – confluem ao corroborar um tratamento religioso dos falecimentos.

Em meio à pluralidade de rituais presentes na cerimônia da missa, o trecho recortado para a sequência posterior às declarações do Monsenhor Aloísio Lorscheider é justamente o momento da consagração, primeiramente da hóstia e, em seguida, do cálice. Notamos que, diferentemente dos outros trechos, o padre que realiza a consagração não é nomeado a partir das descrições na parte inferior da tela<sup>23</sup>.

O trecho registra o ritual de consagração do cálice, que representa a transformação simbólica do vinho em sangue, por meio das frases proferidas pelo sacerdote “este é o cálice do meu sangue, sangue [...] que será derramado por vós e por todos os homens para a remissão dos pecados”. Nota-se uma referência às prédicas de Lorscheider ao declarar que o “sangue derramado” dos mártires não foi em vão. Outro indício desta ressignificação do “sangue derramado” está presente no próprio plano do registro da consagração, em que vemos uma faixa ao canto direito do quadro, com a escrita: “porque sangue para ficarmos na terra?”.

A celebração, bastante sucinta em relação a outras sequências do filme como a missa de 1º de maio, evidencia a intenção de transferir um veio religioso, porém sutil, aos ativistas que sucumbiram em prol das diversas lutas sociais figuradas no filme. O trecho da missa conclui com a frase declamada pelo sacerdote “Eis o mistério da fé”.

---

<sup>23</sup> Apesar dos textos apresentarem, em sua grande parte, os nomes dos personagens de cargo eclesiástico, podemos excetuar as referências dos textos que apresentam o Comandante Tomás Borge, na segunda sequência de Nicarágua e Doña Rosa, na sequência final do filme, em Riobamba, no Equador.

Acreditamos que a conclusão desta sequência aponte para duas direções: a primeira confere uma diluição da referência do martírio *uno* de Cristo para uma pluralidade figurada pelos diversos ativistas mortos em prol das lutas sociais e a segunda, que transpassa o aspecto religioso ali figurado e oferece uma leitura mais ampla dentro da estrutura do filme. Este segundo veio está alinhado às reflexões de Frei Leonardo Boff ao declarar que o filme “soube desocultar o que se esconde por detrás deste fenômeno social e religioso: a fé confrontada com a injustiça se transforma em motor de libertação” (BOFF apud MILLARCH, 1989, p. 08).

### **A perspectiva religiosa como potencialidade de transformação**

Para validarmos as dinâmicas estabelecidas na adoção de uma perspectiva religiosa da Teologia da Libertação, cabe retrocedermos à uma sequência que sublinha elementos pertencentes à outra ordem, para além dos já explicitados. Trata-se da montagem paralela, presente na sequência da missa de 1º de maio, entre as declarações do Monsenhor Cláudio Hums e os planos da siderúrgica inseridos neste trecho.

Durante a montagem paralela, notamos que somente Monsenhor é apresentado, ao passo que as referências à identidade dos trabalhadores são elididas nos planos da siderúrgica que intercalam as declarações do sacerdote. Tais planos mostram certa contradição em relação às prédicas de Hums, sendo que as reivindicações trabalhistas elencadas no seu sermão, como “direito a uma aposentadoria justa”, são seguidas de imagens que contestam que havia sido dito, como o plano de um trabalhador idoso com as centelhas do alto-forno da siderúrgica ao fundo.

Sentimos que esta primeira leitura da montagem paralela não esgotava todos os elementos presentes neste trecho específico do documentário, sendo que optamos por averiguar o emprego de tais elementos no significado dessa composição. Cabe notar que a ausência total de ruídos nos trechos da siderúrgica e o seu contraste com as prédicas do sacerdote que reivindica os direitos trabalhistas, elencando-os em uma construção repleta de referências religiosas, compõem uma tessitura complexa na banda sonora que salta aos olhos na composição desta montagem paralela.

A voz ausente dos trabalhadores não é cedida por meio do sermão de Hums, mas está diretamente vinculada “a dimensão libertadora” desta Igreja transformadora,

explicitada pelo sacerdote em suas prédicas no trecho que precede o primeiro plano da siderúrgica. Deste modo, a relação entre as falas sobre a “dimensão libertadora” da Igreja e o primeiro plano do recipiente derrubando o metal líquido, em estado incandescente, nos remete à voz *over* dos fragmentos<sup>24</sup> de Heráclito de Éfeso, presentes no documentário: “Deus é dia e noite, inverno e verão [...] ele se transforma como o fogo”.

De fato, tais referências nos fazem rever a estrutura desta montagem paralela, que, através desses outros elementos elucidados no parágrafo anterior, completam o significado do trecho. Sendo assim, os contrastes entre o sermão de Hums e as imagens da siderúrgica, associados às disparidades na banda sonora apresentam as transformações da Igreja a partir de uma leitura dialética.

A dimensão libertadora, presente nas prédicas de Hums, evidencia a passagem de uma Igreja “teológica” para a Igreja “popular”<sup>25</sup>. Os oprimidos são os responsáveis por esta transformação, figurada na montagem paralela por meio dos operários da siderúrgica. O ato dos operários moldarem em fôrmas o líquido incandescente reforça a ideia de transformação por meio da fluidez, visto que no fragmento específico mencionado acima, Heráclito de Éfeso se refere ao fogo como “força configuradora do mundo” (NIETZSCHE, 2008, p. 64).

Apesar de o final da montagem paralela concluir com as preces para os trabalhadores seladas com um “amém”, a perspectiva religiosa não é adotada em sua totalidade, visto que a montagem paralela sublinha, sutilmente, o aspecto fluído da religião.

Após observarmos no trecho da montagem paralela o interesse do documentário pela fluidez da religião documentada, sentimos a necessidade de retomarmos os blocos que concebemos no início do texto, de modo a proporcionar o distanciamento necessário para as próximas considerações desta discussão.

Ao observarmos a disposição dos blocos dentro da estrutura narrativa do documentário, podemos notar, inicialmente, certa periodização dos diversos momentos da Teologia da Libertação. Temos o “Prólogo” com os indígenas no México, o “Surgimento da Teologia” com a figura de Monsenhor Gustavo Gutierrez, em seguida a criação das CEBs no bloco “Brasil” e as leituras dadas em “Nicarágua”, momento em que se deflagra o descenso da Teologia nas declarações de Padre Uriel Molina.

---

<sup>24</sup> Trata-se do fragmento 67. Os fragmentos estão presentes no livro de Charles H. Kahn “A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário”.

<sup>25</sup> Esta dualidade, catolicismo “teológico” e catolicismo “popular”, é expressa nos estudos de Claudia Mesquita, (2006, p. 25), em sua tese de doutoramento, ao referir-se à valorização deste último dentro do campo do documentário, em meados da década de 1970.

Sendo assim, o que realmente importou para o cineasta foi a dimensão dada às dinâmicas de transformação e não as datas históricas de tais periodizações, visto que não recorre à elas ao longo do documentário. O retorno no final do filme aos indígenas, no último bloco que intitulamos “Teologia indígena”, não consiste somente na elaboração de uma dimensão cíclica na estrutura do filme.

Como evidenciamos no decorrer dessa discussão, a entrega do cineasta a vertente da Teologia da Libertação retratada é parcial, sendo que desponta em alguns momentos específicos na configuração dos planos, como alguns trechos elucidados como os falecimentos acompanhados das prédicas do Monsenhor Lorscheider.

Apesar dos numerosos depoimentos dos fiéis corroborarem para certa formação da religiosidade do cineasta no filme, é partir dos depoimentos de Monsenhor Leónidas Proaño - intercaladas no documentário com as imagens registradas na comunidade de Riobamba, no Equador - presentes na última sequência do filme, que se transmite ao documentário uma perspectiva religiosa.

De fato, Sarno (2014) declarou que entrou em contato com esta comunidade por meio do próprio Monsenhor Proaño, sendo que as declarações dadas pelo bispo sobre a teologia indígena, a partir de elementos como o respeito dos indígenas com a terra e valor atribuído à ela, tocaram particularmente o cineasta durante o processo de realização do filme.

Tal empatia fez-se perceptível na narrativa do documentário, sendo que o cineasta sela as etapas da Teologia da Libertação com duas sequências sobre a teologia indígena, a primeira, no início do filme no México e a última, em Riobamba, no Equador. Ao estabelecer a ordem final das sequências, o cineasta recorreu aos fragmentos do filósofo Heráclito de Éfeso, oferecendo uma leitura dos diversos desdobramentos da Teologia da Libertação no filme, a partir de sua potencialidade de transformação.

Tal potencialidade foi valorizada também em filigrana narrativa, onde o sangue derramado dos mártires tornam-se sementes nas prédicas de Aloísio Lorscheider e a tarefa dos religiosos é semeá-las, segundo as declarações de Uriel Molina. O depoimento de Molina precede a festa dos mortos, realizada para a ocasião do plantio e como reforça Monsenhor Proaño, “os defuntos estão na terra”.

Este duplo movimento - das transformações religiosas, em suas periodizações no filme, e do próprio ciclo de vida desses mártires - é cingido por uma interpretação do cineasta sobre o descenso da Teologia da Libertação. O arrefecimento desta vertente

religiosa, marcada pelo período de realização do filme, faz o cineasta enveredar por outros caminhos, deparando-se com a riqueza da teologia indígena, que, segundo Proaño, em referência à Teologia da Libertação, “nasce da mesma entranha destas minorias [...] que são os indígenas”.

Ao valorizar a essência dos aspectos naturais da teologia indígena, o discurso de Proaño conflui na concepção de uma teologia diversa, “que deve ser ainda inventada”. Os depoimentos de Proaño evidenciam um rascunho no qual o documentário, à guisa de conclusão, opta em sublinhar um devir intrínseco à dimensão cíclica dos movimentos acima elucidados. A religiosidade do cineasta emerge no documentário a partir desta sintonia com os pensamentos de Proaño. O devir, a fluidez das coisas, transforma Deus em fogo<sup>26</sup>, e a Teologia da Libertação em parte deste mesmo<sup>27</sup>.

## Conclusão

Ao analisarmos o documentário “Deus é um fogo”, evidenciamos a presença de uma primeira estrutura, já estabelecida pelo cineasta de antemão, marcada pela periodização da vertente da Teologia da Libertação, desenvolvida ao longo da estrutura do documentário.

Os estudos aprofundados em filigrana narrativa das dinâmicas de uma possível adoção da perspectiva religiosa no documentário encaminharam essa pesquisa para a visão da religião no filme a partir de sua potencialidade de transformação. Neste movimento emerge a segunda estrutura que paira na narrativa do documentário relacionada à religiosidade do cineasta. Trata-se de um duplo movimento que discute o aspecto social do descenso da Teologia da Libertação, por meio das transformações existentes no movimento e seus desdobramentos, e seguido da ótica do próprio cineasta que elabora sua opinião por meio da reverberação das reflexões do Monsenhor Leonidas Proaño, acarretando, como resultado na ‘voz’ do filme, em soluções de reestruturação da estrutura narrativa do documentário.

---

<sup>26</sup> Título do documentário *Deus é um fogo*.

<sup>27</sup> Nos referimos ao pensamento do filósofo Heráclito de Éfeso, que atribuiu ao fogo a função de “força configuradora do mundo”. A filosofia na era trágica dos gregos. Friedrich Wilhelm Nietzsche. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. p. 64.

## Referências Bibliográficas

BERNARDET, J-C. **Cinema novo, anos 60 e 70: a questão religiosa.** In: Schwartz, Jorge & Sosnowski, Saul (Org.) Brasil: o transito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p. 101-111.

\_\_\_\_\_. **Cinema e religião.** In: Xavier, Ismail (Org.) O cinema no século. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 187-194.

\_\_\_\_\_. **A migração das imagens.** In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. TEIXEIRA, F. (Org). São Paulo: Summus, 2004. p. 68-79. 382 p.

CESAR, W.; MONTE-MOR, P. **Entrevista Geraldo Sarno.** Revista Comunicações do ISER, ano 3, n. 10, 1984. p. 13-26.

CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha completa **Deus é um fogo.** Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 18/04/2014.

KAHN, C. **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário.** São Paulo: Paulus, 2009.

LABAKI, A. (Org.) **Retrospectiva Geraldo Sarno.** In: VI Festival Internacional de Documentários. São Paulo: Festival É tudo verdade, 2001. p. 92-102. 117 p.

MESQUITA, C. **Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos.** Tese (Doutorado) Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MILLARCH, A. **Uma visão corajosa da Teologia da Libertação.** Jornal Estado do Paraná (Seção Cinema), p. 8. 20 jan. 1989.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

NIETZSCHE, F. **A filosofia na era trágica dos gregos.** São Paulo: Hedra, 2008.

PRESTES, C. **Deus é um fogo.** Jornal Cine Imaginário. p. 7. Ago, 1987.

SARNO, G. **Cadernos do Sertão.** Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 216 p.

\_\_\_\_\_. Depoimento concedido ao autor do texto. [17 de abril, 2014]. Material registrado em formato áudio.

VALÉRIO, M. **O continente pobre e católico: o discurso da teologia da libertação e a reinvenção religiosa da América Latina (1968-1992)**. Tese (Doutorado) História Cultural – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

II ENCUESTRO DE CINEASTAS ANDINOS – CATALOGO. **Encuentro de Cineastas Andinos**. Cuzco: 1991 (Peru), n. 2.

IX FESTIVAL DEL NUEVO CINE LATINO-AMERICANO DE LA HAVANA – CATALOGO. **Concurso de Filmes latino-americanos e caribenhos**. Festival del Nuevo Cine Latino-Americano de La Havana, 1987 (Cuba), n. 9.

XXXIV INTERNATIONALE WESTDEUTSCHE KURZFILMTAGE OBERHAUSEN – KATALOG. **Programa Especial**. Oberhausen: 1988, (Alemanha) n. 34, 175 p.