

## AS IMAGENS SIMBÓLICAS EM *DEUS É BRASILEIRO*: A HARMONIA ENTRE MEMÓRIA, CINEMA E IMAGINAÇÃO

Sueli Aparecida da Costa<sup>1</sup>  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

### RESUMO

O objetivo deste texto é analisar alguns aspectos sobre a convergência entre memória, imaginação e cinema a partir das imagens simbólicas, no filme *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues.

**Palavras-Chave:** Cinema, Memória, Imaginação.

### ABSTRACT:

The objective of this text is to analyze some aspects about the convergency of the memory, imagination and movies, the from of the symbolical image, in the film *Deus é Brasileiro*, of Carlos Diegues.

**Keywords:** Movies, Memory, Imagination.

Um estudo sobre o imaginário, ao contrário do que muitos pensam, não pode ser conduzido nas exigências ou caprichos da imaginação do pesquisador. Exige, antes, um vasto conhecimento e exaustivo repertório do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, a mitologia, a etnologia, a lingüística e a literatura propõem. Isso porque o imaginário é uma rede complexa de relações que vem perdendo a velha impressão de “louca da casa” e inserindo-se no centro fundamental das pesquisas sobre a imaginação simbólica.

Na definição de Gilbert Durand, o imaginário encontra-se no centro de todas as criações do pensamento humano – constitui o capital pensado pelo *homo sapiens*. No domínio da imaginação,

<sup>1</sup> Aluna do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Cascavel. Bolsista CAPES. Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

a imagem não pode ser degradada, pois ela é portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária, uma vez que a imagem só pode ser estudada pela própria imagem. Assim, muito longe de ser faculdade de formar imagens, “a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica” (DURAND, 2002, p. 30). Portanto, a imaginação é força dinâmica pela qual o homem consegue imaginar mundos diferentes e distantes, inventando e renovando a vida, unindo pólos diferentes e promovendo o diálogo entre as imagens e os sentidos por meio da poíesis e da consciência criadora e imaginante.

E, sendo potência dinâmica, a imaginação não é apenas a faculdade de formar imagens da realidade, e sim, a faculdade de formar imagens que ultrapassem e cantem a realidade, pois a imaginação é uma atividade viva e criadora que faz com que o ser humano viva a imagem como acontecimentos súbitos de vida. A capacidade imaginativa permite que se deixe o mundo real e passe para a imagem imaginada, ingressando neste museu imaginário que tem por função uma eufemização, não no ópio negativo, mas no dinamismo prospectivo que tenta melhorar a situação do homem no mundo. Diante disso, a imaginação é superior à fantasia por ser criativa e original, autêntica potencialidade criadora, elemento de equilíbrio psico-social que se abre para as constelações de imagens que aparecem nos textos e na memória.

O campo imaginário representa a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas, o vínculo que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência, o meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento humano. O imaginário aparece como recurso supremo da consciência, como coração vivo da alma que conduz ao cogito do sonhador. Além disso, a imaginação é um labirinto de imagens que reconduz o homem a si mesmo; é uma forma de subjetivar o sentido porque é potência do sonho ou devaneio que traz luz às inquietações do ser.

Como atividade viva, a imaginação desvincula-se do passado e da realidade para direcionar-se rumo a um futuro inexprimível. No entanto, memória e imaginação não podem ser desvinculadas, pois, se a memória evoca imagens, a imaginação as molda. Não há memória em que o imaginário não se faça presente, assim como não há imaginário sem que se possa encontrar nele a memória dos indivíduos, grupos ou sociedades. Sem memória, jamais seria possível formar, forjar ou construir o imaginário, do mesmo modo que o imaginário sobre algo ou alguém é essencial para formação da memória individual ou coletiva. Em toda memória – encontradas em discursos, textos e imagens – perpassam idéias ligadas, por um lado pela subjetividade de quem a articulou e, por outro, dos grupos aos quais, quem a realizou, mantém contato. Assim, a memória representada não é apenas um relato inócuo sobre algo ou alguém, uma vez que traz visões de mundo que seu autor tenta dar visibilidade, inserindo-a nas relações e lutas sociais, em busca de aceitação de seus valores como reconhecidos e assimilados por outros. As lembranças, recordações sobre acontecimentos, pessoas, odores, locais, imagens, tudo isso integra a memória a partir do momento em que são “gravadas” no cérebro. Mas se fossem simplesmente talhadas na psique em seu estado bruto, ou seja, sem serem relacionadas e ordenadas, sem a influência da idiosincrasia de cada ser; não teriam sentido, seriam milhares e milhares de imagens sem nexos e sem relação alguma para o que se denomina memória.

O imaginário acaba sendo um fenômeno do domínio da memória, uma vez que esta tem o “poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido” (DURAND, 2002, p. 403). A memória, assim como a imagem, possui o poder de resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado por meio do imaginário, porque permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente – a memória como sobrevivência das imagens do passado. Assim, a dupla memória e imaginário é como a sombra e o corpo de um mesmo pensamento, embora não seja possível distinguir até onde vai a massa e seu reflexo, tamanha é sua imbricação.

A imaginação não é um estado, e sim, a própria existência humana, é um tipo de mobilidade espiritual maior, viva e vivaz que conduz à transcendência. No dizer de Bachelard (2001), o vocábulo que corresponde à imaginação não é “imagem”, mas “imaginário”, pois o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária e não o inverso. O imaginário cria imagens, mas é sempre com aspiração à imagens novas, com algo além de suas imagens porque a imaginação antes de ser a faculdade de “formar” imagens é a de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção, é a faculdade de libertação das imagens primeiras – mudar as imagens.

Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (BACHELARD, 2001, p. 01. Grifos do autor).

Assim, uma imagem estável e acabada “corta as asas” da imaginação, faz-se decair dessa imaginação sonhadora e vira imaginação sem imagem – pensamento sem imagem. Pelo contrário, o imaginário cria imagens de mobilidade, fazendo com que o ato de imaginar seja um constante “ausentar-se” e “lançar-se” a uma vida nova ou a uma viagem, deixando-se ir à deriva da imaginação criativa. E, neste sentido, a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário que reside no próprio domínio do imaginário.

No reino da imaginação, as imagens adquirem uma vivacidade que levam ao trajeto da contínua viagem imaginária. Na imaginação cinematográfica não é diferente, pois ela também é convite à viagem rumo a este “mundo perdido”, à memória e à imaginação. A mobilidade das imagens do cinema muda as percepções primeiras direcionando o telespectador a uma viagem onírica, percorrendo os espaços do ser, ativando os matizes que permitirão fazer a “passagem” de uma realidade a outra, de uma

imagem à imaginação e ao imaginário, num instante fugidio, mas de plena epifania de um mistério.

O cinema – narrativa feita através de imagens em movimento – ativa o imaginário fazendo com se abandone o curso ordinário das coisas e se lance a uma outra dimensão. Estas imagens agentes funcionam como esta possibilidade de lidar com regimes antitéticos, tais como ausência e presença, aqui e ali, imanência e transcendência, real e imaginário. A imaginação humana contempla estas imagens do cinema colocando-as em ação e criando novas imagens, numa espécie de “alquimia” visual e imaginária.

A invenção do cinema devolve ao homem a possibilidade de ele se tornar um sujeito visual, de apreender o real e captar as nuances do movimento humano num tempo quase real. O cinema é esta grande narrativa que “aprisiona” o tempo passado em imagens e funciona como um mecanismo de simulação da realidade e de evocação da memória. Ao tornar-se este grande instrumento de “contação de história”, o cinema influencia grupos sociais, formas de amar, sentir e odiar num tempo em que nenhuma forma subsiste, num tempo “mágico” e de experiência individual.

Neste sentido, enquanto o homem tiver capacidade de imaginação, que, por sua vez, parece ser uma fonte inesgotável, a arte e o cinema continuarão sendo este “espelho” da humanidade que ajuda o homem a lidar com determinadas situações. O homem tem necessidade de ouvir histórias, de sonhar, de criar novas imagens: de imaginar. As imagens da tela do cinema são como uma “epifania do mistério” deste homem visual e universal, que busca na solidão do cinema um meio de viajar na imaginação em busca de resgatar o “paraíso perdido”. As imagens que povoam o imaginário humano estão muito próximas do universo onírico – ao mundo dos sonhos – pois neste universo as imagens estão em constante movimento e em um plano transcendente e dionisíaco. Assim, a imagem age sobre o sujeito e agita seu imaginário porque a imagem do cinema é uma imagem agente e alegórica, é potência significativa capaz de criar verdades ou mentiras.

O cinema é uma arte da memória e da imaginação, que é preenchido por imagens agentes e clarividentes, formando uma perfeita harmonia entre estas três categorias: memória, cinema e imaginação. No entanto, a memória encontra-se associada à categoria de tempo, pois se não existe a noção de tempo passado não existe memória. O tempo é uma ilusão, mas é também fundamental para o sujeito organizar a lucidez frente a vida porque o tempo é móvel, fixo e plástico, ele registra elementos materiais da existência, fixando-se em algum lugar da memória e da imaginação. A consciência e a memória humana dependem do tempo para existir e não ser condenada à loucura. “O tempo é uma categoria espiritual e subjetiva”, escreve Tarkovski (1990) e não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois ele se fixa na alma como uma experiência que se situa no interior do próprio tempo.

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. [...] A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

Se o tempo e a memória são categorias espirituais e subjetivas, pode-se acrescentar que, em extensão, o cinema e a imaginação também se enquadram neste conceito espiritual, uma vez que constituem experiências individuais. O cinema é como um ativador da memória e da imaginação – “um vasto edifício de memórias” – inserido num lapso de tempo que possibilita o espectador sonhar e registrar uma impressão de tempo na memória por meio da mobilidade das imagens.

É, justamente, esta mobilidade que se faz presente no filme *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues (2002). Baseado em um conto de João Ubaldo Ribeiro, tem por enredo as peripécias de Deus (Antonio Fagundes), Taoca (Wagner Moura) e Madá (Paloma Duarte) pelo Brasil em busca de Quinca das Mulas (Bruce Gomlevski), o candidato a Santo que Deus escolheu para cuidar de tudo na terra enquanto ele tira suas “merecidas” férias nas estrelas, uma vez que está muito cansado de tantas “amolações”

dos humanos. Deus justifica a escolha de um santo brasileiro devido ao fato de o Brasil ser um país muito religioso e não ter ainda nenhum santo reconhecido oficialmente. O esperto borracheiro e pescador Taoca pensa resolver nesta sua função de guia de Deus seus problemas financeiros. Pelo caminho, encontram a solitária Madá que se junta a eles nesta aventura, que vai de Alagoas ao interior de Tocantins, passando por Pernambuco.

Valendo de uma linguagem que intercala o cômico, o mítico e o religioso, o filme apresenta imagens e falas que dialogam com a tradição cristã, o mito da criação e algumas parábolas bíblicas e o imaginário “coletivo” (se é que se pode falar em um imaginário coletivo) da “brasilidade” de Deus. Os vários trocadilhos a respeito desta “brasilidade” são percebidos na fala diária de muitas pessoas, seja no campo, na cidade, nas escolas, seja nos hospitais, igrejas, estádios de futebol. Deus está tão presente no cotidiano e nestas frases feitas que movimenta fiéis em grandes manifestações de religiosidade e em momentos particulares de devoção e oração; não há praticamente, distinção de classe entre as pessoas que se atrevem a atribuir a Deus a nacionalidade brasileira. É como se no imaginário brasileiro Deus possuísse as mesmas características que compõem a imaginação do povo brasileiro, este povo que convive com a esperança e o desespero, a dor e a alegria, a opulência e a miséria. No entanto, este imaginário não se aplica apenas ao Brasil, pois é normal que cada povo queira que Deus se pareça ou se identifique com seus costumes e sua cultura. E é bem isso que o filme traz, um Deus que se identifica com a cultura brasileira e que tem atitudes semelhantes a este povo, um Deus “humanizado” que também tem direito a se estressar, se irritar, ficar nervoso, amar e ser generoso.

Ao dizer que o Brasil é um país religioso, mas que não tem um santo oficialmente reconhecido, Deus está apontando para o que Gilbert Durand (1996) já havia dito a respeito do sincretismo que há no Brasil, esta terra que acolhe os mais diferentes credos, do catolicismo ao espiritismo de Kaderc ou às divindades ioruba ou banto – “Brasil pátria de todos os santos”. No entanto, a idéia

de que Deus é brasileiro é uma imagem que se encontra no campo do imaginário, mas que é reforçada no filme não só pelas atitudes e comportamentos de Deus, como também em sua fala, quando a personagem questiona o fato de não entender porque inventaram a imagem de Jesus Cristo com “cara de americano” de olhos azuis e cabelos loiros.

Na companhia do esperto Taoca, Deus usa de subterfúgios para conseguir dinheiro para seguir viagem à procura de seu “santo”, valendo-se do famoso “jeitinho brasileiro” e do mito do homem cordial. Apesar de ter assegurado que não faria nenhum milagre, uma vez que este daria muito trabalho, o que implicaria ter que mudar muitas coisas de lugar, gerando muita confusão ao ter que por tudo no lugar de novo, subverte seu discurso fazendo uma exceção. Justifica esta atitude argumentando que “mágica não é milagre”, por isso faz uma série de atos sobrenaturais para angariar alguns trocados. Em outra situação, transfigura-se na apresentadora de TV, a Senhorita Agá (Susan Werner), para coletar mais dinheiro para continuar sua viagem.

É interessante que, apesar de toda a onipotência e onipresença de Deus, este decide fazer sua busca na condição de humano, não usando “seus poderes” para encontrar o tal Quinca das Mulas nem para se locomover pelo Brasil. Esta atitude deixa implícita uma série de questões, como por exemplo, que seu objetivo na Terra poderia ser outro que procurar o seu santo, já que este renuncia o pedido de Deus afirmando ser ateu e não querer ser santo. Também com relação ao mau humor e intolerância de Deus com os humanos, parece ser uma espécie de “máscara” de disfarce, uma vez que, no final aparece com um sorriso carinhoso, como se tudo estivesse muito bom da forma que está.

Mesmo agindo de forma a conseguir dinheiro para a viagem, o comportamento de Deus não é o de relação materialista com o dinheiro, este é apenas um “detalhe” para cumprir sua missão nesta busca, uma vez que não quer usar mecanismos sobrenaturais. Para Taoca, o relacionamento com o dinheiro é o inverso, pois ele não entende como sendo Deus, o Todo Poderoso,

necessita ficar andando de carona e sem dinheiro, já que poderia criar o tanto de dinheiro que quisesse. Todavia, os meios de que se vale para suprir esta “necessidade” condiz com o comportamento que povoa o imaginário popular de que o brasileiro subverte normas e leis por meio do “jeitinho” para tirar alguma vantagem em proveito próprio, mas sempre por um “boa causa”, o que ameniza o peso da atitude que seria considerada “ilegal”. Neste sentido, Taoca representa o arquétipo deste brasileiro malandro que tenta tirar proveito das situações, mas que possui um “bom coração”. É como se a cordialidade desse sujeito superasse suas atitudes “ilícitas”, tais como colocar pregos no asfalto para arranjar serviço em sua borracharia, mentir freqüentemente e inventar histórias das quais poderia lucrar alguma coisa ou não pagar seus credores.

*Deus é Brasileiro* é um filme de estrada que traz em seu bojo uma mobilidade e liberdade das imagens, apresentando um pouco do imaginário popular mítico-religioso do Brasil, oscilando num misto de superstição e fé, que se faz presente na iconografia da Virgem Maria ou do Pai Criador e Salvador. A questão da superstição fica evidente até mesmo na fala de Deus, que pede para Madá subir com o pé direito no barco de Taoca. Além disso, no filme é possível identificar muitos textos bíblicos que já estão no imaginário e na memória coletiva, tais como a parábola da pesca milagrosa, da criação do mundo e da excelência da caridade.

Na parábola da pesca milagrosa (Lc 5, 1-11), por exemplo, Jesus pede para Simão jogar as redes novamente ao mar, onde eles já haviam cansado de tentar e não conseguir nada. Simão duvida a princípio, mas joga e faz uma pesca milagrosa. Jesus, porém pede que larguem suas redes e o siga, porque de agora em diante eles seriam pescadores de homens. Quando Deus aparece a Taoca há uma correspondência com esta passagem bíblica, pois Deus diz “Ali tem peixe” e Taoca passa a segui-lo pela viagem. De alguma forma, Taoca faz um rito de passagem a partir do momento que deixa tudo para servir de guia de Deus, passa por um certo “amadurecimento” espiritual e afetivo, o que no imaginário religioso corresponde a uma “conversão”, ainda que meio às avessas.

Apesar de Deus estar sempre irritado, fato este que até se justifica devido aos bilhões de anos de stress com o ser humano e suas atitudes erradas, ele fica extremamente feliz ao ouvir o sermão do pastor no casamento falando da excelência da caridade, do amor, tanto que lhe dá todo resto do dinheiro que tinha. Segundo a tradição cristã, foi por amor que Deus deu seu filho em sacrifício para salvar a humanidade, assim como é o amor o seu grande mandamento – amar aos irmãos como eu vos amei. A cena da leitura da carta de São Paulo aos Coríntios (II Cor 13, 1-13) vem reforçar a imagem do amor como fonte de vida e mandamento de Deus. De alguma forma, o amor ainda é a salvação do homem, pois quando vê que Taoca aprendeu a amar, Deus joga fora seu caderno de anotações de possíveis melhorias do mundo, como se não precisasse mais mudar nada, uma vez que o amor possui uma força que supera todos os demais problemas. É como se enquanto houver amor haverá esperança e, neste sentido, Deus se sente novamente “orgulhoso” por ter criado este sentimento, por ter criado o coração para amar porque, como rege o imaginário humano, “Deus é amor”, o “Amor vence todos os obstáculos”, “O amor perdoa”.

Não se faz necessário elencar aqui uma série de outros dizeres que configuram o imaginário do amor, em suas diversas manifestações seja do amor carnal, espiritual ou ágape, dado ser ponto pacífico de todo imaginário. Sendo assim, visto que os homens apesar de seus defeitos, ainda sabem amar, Deus retorna para sua função sem querer levar mais nenhum santo, porque tudo deve ficar como está, o homem comete erros, mas também sabe amar e esta qualidade supera os demais defeitos. De certo modo, amor e imaginário se mesclam e se identificam entre si, porque apontam para a qualidade suprema da vida – amar, sonhar e imaginar.

A simbologia do amor ligado à vida eclode por meio de imagens que se deslocam pela paisagem brasileira, na exaltação da vitalidade da natureza, das árvores, dos rios e flores, dos pássaros e seu canto e da música das esferas – esta sinfonia celeste pela qual Deus sente o mundo que ele próprio criou e que Taoca,

na sua “mortalidade” acha muito alta e pede para Deus abaixar o volume. A relação de Deus com a natureza e com as pessoas é de contemplação, ainda que sua fala e sua irritação tentem se sobressair. Em um momento, Deus confessa a Taoca que prefere mesmo é música, e esta afirmativa se sustenta em toda a narrativa, pois Deus está sempre cantando ou imitando os pássaros e ouvindo uma música que se assemelha à explosão dos astros ou à sinfonia dos anjos.

Esta melodia harmônica provocada por tudo que está no cosmo e no universo e que faz atingir a transcendência perpassa todo o filme, como uma espécie de “instrumento” que leva o espectador a atingir este infinito mistério das esferas do amor e da criação, um momento de revelação em sintonia com a música celeste que faz tocar o íntimo da imaginação mística da beleza da criação divina – o cosmo é um magnífico concerto. Neste sentido, as músicas que compõem a trilha sonora do filme são repletas de imagens que dialogam com estas questões da natureza, do imaginário lunar, do amor e do purgatório e da relação homem-Deus: *Vida de Viajante* (Lenice), *Melodia Sentimental* (Djavan), *Vai com Deus* (Roberta Miranda), *Anjos Caídos* (Cordel do Fogo Encantado). A música funciona, neste caso, como uma “sub-narrativa” do mundo e da trama vivenciada pelas personagens, ou seja, ela ilustra a situação fazendo acionar o dispositivo imaginativo, fazendo com que o espectador complete os sentidos pela imaginação.

A mobilidade das imagens simbólicas do filme desperta no campo do imaginário a harmonia que há entre vida, amor e melodia, por meio de uma estrutura cíclica que faz eclodir uma espécie de repetição sensorial. A cena que insere a personagem de Deus e a que ele sai de cena é marcada pela imagem do pé de pitanga. A árvore, entre outras simbologias, remete à vida, como também é símbolo da ascensionalidade e verticalidade que liga o céu e a terra. O pé de pitanga enquanto árvore da vida que floresce e frutifica, aparece carregado de frutos de amor, pois quando Deus chega a árvore ainda não tem nenhuma fruta, mas quando ele se vai, Deus a deixa carregada de pitangas, como sinal de que o amor

floresceu no coração de Taoca. De alguma forma, este se tornou “pescador de homens”, pois aprendeu o mandamento do amor, já que se deixou guiar pelas mãos de Deus. A recompensa de Taoca, por sua vez, é uma “pesca milagrosa”, pois na cena final seu barco está rodeado de uma infinidade de peixes que nadam ao redor do barco formando um círculo que se assemelha à imagem da lua, este grande olho de Deus, astro que determina os ritmos da vida e controla os planos cósmicos, a água, a fertilidade, as chuvas e o tempo.

Outra imagem simbólica no filme diz respeito ao mundo das estrelas que toca o imaginário humano como este mundo do olhar – constelação que o sonhador associa ao movimento, ao destino do céu estrelado. Taoca não pensa no rumo que dará a sua vida no momento final do filme, ele simplesmente prefere olhar para o céu estrelado, deixando-se guiar pela constelação que lhe ilumina, porque a vida também é assim, indefinida, ou como ele mesmo diz “a vida é um porto onde a gente não acaba de chegar é nunca”.

No reino do imaginário, sobre a tapeçaria do firmamento esconde mil e um segredos da natureza e da alma humana. As estrelas assumem um papel de “luminosidade”, como um grande olho dos astros que ilumina e clareia a humanidade, como faróis projetados na noite do inconsciente – são como janelas do mundo, olhos de onde brotam raios de luz. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2001), tanto no Antigo Testamento quanto no Judaísmo as estrelas obedecem e anunciam às vontades de Deus. A estrela polar seria, portanto, a representação máxima do pólo celeste, uma vez que simboliza o princípio de onde tudo emana, o motor que move o universo e em torno da qual gravitam os demais astros. Em certas religiões primitivas, a estrela polar – que corresponderia ao “cruzeiro do sul”, constelação formada de quatro estrelas fixas formando uma cruz – é a sede do ser divino, ou seja, seria o trono de Deus, de onde Ele vê, governa e fiscaliza tudo, intervindo, recompensando ou castigando o destino do mundo celeste e dos homens. Na verdade, a estrela polar representaria o movimento de rotação em torno de um centro

imóvel; do globo do mundo coroado pela cruz que permanece estável (como um pólo) enquanto tudo gira ao seu redor.

A preocupação de Taoca em situar e ver o cruzeiro do sul no céu corresponde um pouco ao imaginário da habitação de Deus nas estrelas, mais precisamente, na estrela polar, de onde ele vê os homens com seu grande olho onipresente. Taoca e Madá olham para o céu estrelado numa atitude de encanto e admiração, como se estivessem sendo conduzidos pela luz dos astros. Esta luz que é também o olhar de Deus sobre suas vidas e seus destinos. É um momento de reencontro interior, pois naquele momento ele prefere não pensar em nada, nem mesmo para onde irão, prefere simplesmente contemplar a beleza da criação, como se naquele momento ele compreendesse a grandiosidade do mundo e de que tem um Deus que olha por ele – “Eu sou é Edivaltécio Barbosa da Anunciação, com a inteligência que Deus me deu”. E Madá, para completar, diz “É, Deus é Pai”. Assim, o diálogo final entre as duas personagens reforça os trocadilhos usados com o nome de Deus, mas adquirem, sobretudo para Taoca, uma conotação diferente, pois ele agora conhece Deus pessoalmente, um Deus que é brasileiro e “humano” como ele é.

E, de alguma forma, Deus através de seu grande olho estelar e lunar, recompensa Taoca por sua atitude na terra, como se este houvesse aprendido a lição que Deus queria lhe ensinar – amar. As imagens da barca rodeada de peixes, formando uma espécie de grande lua, ativam o imaginário humano como sinal de fartura, de promessa de vida e de prosperidade. Estas imagens, por sua vez, são reavivadas também pelo pé de pitanga carregado de frutas, pois “só no coração que ama a semente nasce e cresce e dá frutos cem por um”, conforme as conhecidas palavras de Jesus Cristo na parábola do Semeador.

Quase que um rastreamento do “RG coletivo”, o filme (re) pinta diversas imagens, cores e sons da paisagem brasileira, vasculhando a enorme variedade de textos e referências sócio-culturais que compõem o imaginário brasileiro, encontrando a “brasilidade” de Deus naquilo que “o Brasil tem de melhor” – o brasileiro – ou, pelos menos o brasileiro que integra o imaginário

coletivo, este sujeito malandro, bom e cordial. *Deus é Brasileiro* traz uma série de referências de textos, frases e dizeres populares que compõem a memória coletiva do brasileiro e de muitos outros povos, o que o torna, por excelência, matéria-prima para um estudo que tem por objetivo justamente mostrar a harmonia que há entre o cinema, a memória e o imaginário.

Como a música e a poesia, o cinema transforma tudo em encanto e magia pela exaltação da beleza, tanto ao que há de mais belo quanto de mais deformado, numa espécie de conciliação do inconciliável para dizer o indizível. Ao fazer isso, o cinema consegue a magia de immortalizar o instante de pleno encanto, valendo-se da mobilidade das imagens para registra os melhores e mais felizes momentos, transformando a tela num instrumento de imaginação. É pela imaginação que o ser humano consegue dar forma as coisas mais tênues e se auto-afirmar enquanto ser no mundo. O cinema apresenta-se como possibilidade aberta de significação, já que ele só se anima ao contato, à participação de um espectador que dará margem à imaginação, movimentando as imagens e alimentando-as com suas experiências de vida, sua memória e recordação.

Em *Deus é Brasileiro*, a mobilidade das imagens simbólicas e o uso de textos que integram a memória coletiva despertam os devaneios cósmicos da imaginação, fazendo com que haja uma identificação entre o imaginário que se tem da “brasilidade” de Deus e as atitudes que reforçam este ideário. Isso porque, no cinema, a imaginação colore com sua própria luz os pensamentos e a emoção, revelando através das imagens aquilo que o espectador, sozinho, não conseguiria converter em sentido ou imagem: o cinema é, portanto, a expressão da imaginação.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *O ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A BÍBLIA Sagrada. Edição Pastoral-Catequética. 138. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números). 16. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral. 3 ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. (Org. Danièle Chauvin). Campos do imaginário. Trad. Maria Joao Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.