

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABRIELLA BERTRAMI VIEIRA

**O CINEMA E SEUS DUPLOS: olhares sobre as formas de crer em *Santo Forte*
(1999), de Eduardo Coutinho.**

MARINGÁ

2021

GABRIELLA BERTRAMI VIEIRA

**O CINEMA E SEUS DUPLOS: olhares sobre as formas de crer em *Santo Forte*
(1999), de Eduardo Coutinho.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestrado em História, Área de Concentração: História, Cultura e Política. Linhas de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Vanda Fortuna Serafim

Coorientadora: Prof.^a Dra. Luciana F. M. Evangelista

MARINGÁ

2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

V658c

Vieira, Gabriella Bertrami

O cinema e seus duplos : olhares sobre as formas de crer em *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho / Gabriella Bertrami Vieira. -- Maringá, PR, 2021.
182 f.: il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Vanda Fortuna Serafim.

Coorientadora: Profa. Dra. Luciana de Fátima Marinho Evangelista.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

1. História. 2. Santo forte - Documentário. 3. Eduardo Coutinho. 4. Umbanda. I. Serafim, Vanda Fortuna, orient. II. Evangelista, Luciana de Fátima Marinho, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

CDD 23.ed. 200.9

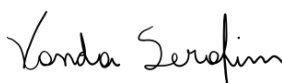
GABRIELLA BERTRAMI VIEIRA

**O CINEMA E SEUS DUPLOS: olhares sobre as formas de crer em *Santo Forte* (1999),
de Eduardo Coutinho.**

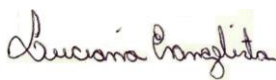
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestrado em História, Área de Concentração: História, Cultura e Política. Linhas de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

Data de Aprovação: 27/09/2021

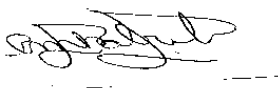
BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dra. Vanda Fortuna Serafim
Orientadora (UEM)



Prof.^a Dra. Luciana De Fátima Marinho Evangelista
Coorientadora (UEL)



Prof. Dr. Cairo Mohamad Ibrahim Katrib
Membro Convidado (UFU)



Prof. Dr. Lourival Andrade Junior
Membro Convidado (UFRN)

Aos meus pais, Elaine e Clebos.

Ao meu irmão, Pedro Américo.

Agradecimentos

Aos Deuses e Deusas, Entidades, Orixás, Santos e todas as forças sagradas que possam ter olhado por mim durante esse processo. Meu respeito e agradecimento.

Aos meus pais, Elaine e Clebos, aqueles que sempre estiveram por mim. Sem vocês com toda certeza eu não estaria aqui hoje. Mãe, sigo sua profissão com muito carinho mesmo vendo como foi e é desafiador para você. Vendo você trabalhar um, dois, três períodos em cidades e escolas diferentes durante todos esses anos. Sua dedicação e força me inspira. Pai, igualmente sua força, resiliência e paciência também me inspiram. Aprendi com você a olhar a vida com olhos felizes e esperançosos, mesmo nos momentos mais difíceis. Vocês são o colo que eu procuro quando está tudo desmoronando e para onde eu volto quando o coração aperta. E como aperta, né? Essa seção deveria no mínimo ser escrita com o nome de vocês por toda a página, e eu ainda estaria em débito. Obrigada por todo apoio, confiança e paciência. Pela compreensão nas ausências e vibração nas alegrias. Amo vocês.

Ao meu irmão, Pedro Américo. Que me ensina ser espontânea e levar a vida com mais leveza e alegria. Que me motiva a ser melhor. Que sempre estejamos juntos, meu irmão. Obrigada pela paciência quando me ausentei, sei que foi difícil para você. Saiba, porém, que te amo imensamente e sempre estarei aqui por ti.

Aos meus avós, Rita e Pedro, por todas as orações, apoio e compreensão. Agradeço também pela vida de vocês, nesse momento tão difícil de pandemia, no qual nos afastamos fisicamente.

Esse trabalho foi desenvolvido em meio à pandemia do COVID-19, um momento em que tivemos que encontrar meios de permanecer na vida daqueles que amamos, mesmo que à distância. Dessa forma, agradeço aqui todos os pesquisadores brasileiros, que persistiram em meio ao caos, às mortes e ao descaso. Me solidarizo também com as 600 mil famílias brasileiras que perderam seus amados.

Antes desse cenário, desde 2016, quando passei a frequentar o Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades, o famoso LERR, encontrei uma segunda casa dentro da UEM. Com a pandemia da Covid-19, a partir de 2020 esse convívio nos foi tirado. As viagens para congressos, o convívio fundamental da troca, do apoio, do puxão de orelha, das conversas nos banquinhos frente ao bloco de música, das cervejas n'O pastel, dos vinhos na Convê após o expediente. O fatídico dia que fomos embora e não sabíamos que demoraria tanto para voltar.

Minha gente linda do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR) e do Grupo de Pesquisa em História das Crenças e das Ideias Religiosas (HCIR), sou muito grata a todos vocês que fizeram parte dessa caminhada desde 2016. Presencial ou on-line vocês sempre me apoiaram e me incentivaram. Além disso, pacientemente me ouviram falar sem parar de Eduardo Coutinho ou fazer propaganda do cinema nacional. É um privilégio ter um grupo tão solícito, divertido e agilizado como esse. A gente faz acontecer, né? A todos e todas que conheci ao longo dos anos nesse espaço tão rico: muito obrigada! Vocês têm um lugar especial em meu coração.

À Gabriela Harumi, minha fiel escudeira escorpiana, que esteve comigo na glória e no caos, quase que diariamente. Minha amiga, obrigada por estar presente, seja pessoalmente, nos cafés, cervejas, conversas e surtos, ou on-line, nas inúmeras horas de google meet passadas juntas. Quando a solidão e o cansaço batiam você sempre estava lá por mim. Sua amizade é um presente que a História me deu. Obrigada por tudo.

Às Mari's: Mariana Valentini e Mariane Emerenciano. Quando penso em vocês me vem à tona memórias maravilhosas. Obrigada por entenderem minhas ausências. Por todos os congressos, viagens, ciladas, conversas e bebedeiras: muito obrigada! Os momentos que vocês me proporcionaram e proporcionam me dão alegria para viver. Vocês são muito especiais e inundam onde passam de leveza e felicidade.

À Vanda Serafim, minha orientadora, quem me acompanhou desde 2016, quando decidi me aventurar na pesquisa em História das Religiões. Vanda, não tenho palavras para agradecer todas as oportunidades, conversas, risadas e leituras. Me sinto muito grata e privilegiada por ter caminhado com você ao meu lado. Obrigada por sempre acreditar no meu potencial e respeitar meus momentos de luta comigo mesma. Por ler minhas frases ilegíveis, empolgar-se com novas ideias e lembrar-me que o texto precisava de minha presença.

Ao Giovanni Augusto Severino, meu companheiro nessa vida maluca. Obrigada por estar comigo, me compreender e apoiar. Por sempre me impulsionar a buscar o que eu quisesse e lembrar de que busque por mim mesma. Gi, a UEM atravessa nossa história e eu não poderia ser mais grata por isso. Vivemos o fim da graduação juntos e agora todo o processo caótico e maravilhoso do mestrado. Obrigada por estar ao meu lado e me acolher quando precisei. É um privilégio imenso ter dividido esse e tantos outros momentos com você. Obrigada por ser um grande amigo e um amor maravilhoso. Você me inspira.

À Ana Paula Silva que me aguenta desde quando perdemos nossos dentes de leite. Paula, crescemos juntas e saímos do ninho juntas. Obrigada por enfrentar os medos, problemas diários e alegrias, das menores às maiores, comigo. Por respeitar meu mau humor e

ansiedades. Por me ouvir falar sobre religiões, teoria e história horas a fio, mesmo não sendo da área. Obrigada por demonstrar genuíno interesse e me motivar a ser espontânea como você. Compartilhamos o apartamento, mas também, e principalmente, muitos momentos e processos lado a lado. Privilégio ter você em minha vida.

À Laís Guelis que chegou recentemente, no olho do furacão. Amiga, obrigada por toda escuta sensível e palavras certas. Por compartilhar comigo das angústias e alegrias da vida. Assim como as vicissitudes de escrever uma dissertação de mestrado. Sua força é tremenda, Laís! E sua amizade, muito preciosa.

Ao Lucas Ferdinandi, por todas as conversas e pirações sobre História e sobre a vida. Por me acolher em sua casa e sempre me incentivar nos momentos difíceis. Você me proporcionou mais *insights* do que imagina, Cido. À Sandy Umbezeiro, quem compartilhou muitas de minhas angústias no processo de escrita. Por todo carinho e cuidado.

Às minhas amigas da vida toda: Jackeline, Janyara e Tamires. Obrigada por se fazerem presente em minha vida desde quando a gente jogava queima no cemitério e fazia noites do pijama. Agradeço por me apoiarem e celebrarem minhas conquistas mesmo de longe. Sempre que me reuni com vocês durante esse período, minhas energias foram recarregadas. Pela preciosidade dessa amizade de riso fácil e de tanta coisa vivida e compartilhada, sou muito grata.

À Universidade Estadual de Maringá como um todo. Enquanto Instituição de Ensino, Pesquisa e Extensão, que me abriu as portas para o conhecimento e para a vida. Mas também enquanto a grande segunda casa, imensa e florida, de todo mundo que passa por lá. Também enquanto convivência política e cultural. Onde me desenvolvi enquanto pessoa e cultivei lindas memórias. Os almoços no RU, o descanso no Centro Acadêmico, as horas estudadas na BCE, as manifestações, os saudosos Saraus, as amizades, os encontros. A UEM tornou-se minha casa durante todos esses anos e sou extremamente grata por minha morada.

Aos Professores e colegas do Curso de Licenciatura em História (DHI) e do Programa de Pós-graduação em História (PPH) da Universidade Estadual de Maringá.

Aos Professores Lourival Andrade e Cairo Katrib, pelas palavras gentis e olhares que me agregaram tanto na banca de qualificação. Agradeço a disposição, atenção, sensibilidade e todo carinho. E ainda por terem aceito o convite para a defesa. São professores historiadores como vocês que me fazem acreditar no potencial da educação como libertadora. Agradeço também à professora Luciana Evangelista, que me acompanhou durante a graduação em História e coorientou este trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa concedida, que viabilizou a dedicação a esta pesquisa em tempo integral. Estamos diante de um cenário de cortes e descaso. Porém tenho esperança de que um dia a pesquisa nas Ciências Humanas seja valorizada e todos possam ter a oportunidade que tive.

Agradeço finalmente a mim mesma. Pela coragem e persistência. Por não ter desistido quando tudo ficou difícil demais. Por ter aprendido a celebrar as minhas vitórias e atribuí-las a mim mesma. Agradeço por enfrentar minhas questões e lutar comigo mesma, o eterno combate. Por trabalhar com a humildade e honestidade de quem está aprendendo. E com o respeito e compromisso de quem vai ensinar. Agradeço a mim mesma pois muitas e muitas vezes fui e sou minha única companheira. Aprendi a conviver comigo, me cuidar e fazer morada em mim mesma, pois como dizia Hilda Hilst, ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti.

A todos que, de alguma forma, presencial ou on-line, deste ou de outro plano existencial, torceram por mim. Meu muito obrigada!

“Havia, de alguma forma, eu sentia, um laço profundo entre o reino dos mortos e o reino do cinema, era o reino das sombras, aquele, meu Deus!, aquele da caverna de Platão.”
(Edgar Morin, 2014)

Resumo: *Santo Forte* é um documentário brasileiro lançado em 1999, sob a direção do cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014). A obra utilizada como fonte nessa dissertação apresenta entrevistas realizadas com moradores da comunidade Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro que tem como temática a religião. Boa parte das gravações foram realizadas no dia 5 de outubro de 1997, mesma data em que o então Papa João Paulo II realizava a Missa Campal no Aterro do Flamengo que celebrava o Segundo Encontro Mundial do Papa com as Famílias. Dessa forma, a partir da forte presença do catolicismo na sociedade brasileira, Coutinho traz às telas de que maneiras esse catolicismo incide na vida dos entrevistados. Os hibridismos culturais e religiosos (BURKE, 2003) presentes em nossa sociedade são evidenciados nas narrativas que compõem o audiovisual, a partir da presença da umbanda, do espiritismo e do neopentecostalismo. *Santo Forte* apresenta sujeitos que, em sua realidade, fora das telas, são cerceados de seus direitos fundamentais. As desigualdades sociais históricas no Brasil, heranças do pacto colonial e de nossas bases racistas, apagam, silenciam e banem tais sujeitos, colocando-os às margens e, sempre que possível, não lidando com o que se coloca como um problema social. No documentário em análise, porém, vemos um esforço de Eduardo Coutinho em pensar e lidar com essas populações. Para realizar o movimento historiográfico de olhar para o passado, destacamos os processos de legitimação social, das dinâmicas e relações construídas ao longo da história sobre o cenário religioso brasileiro, nos âmbitos do público, do privado e da sociabilidade dos civis, o que coloca em transposições esses espaços, levando em conta os limites deste trabalho. O amálgama entre as religiões presentes em *Santo Forte* é a umbanda, sendo a comunicação com as entidades e espíritos a tônica do documentário. Dessa forma, a temática de nossa pesquisa é a umbanda a partir do documentário, sobretudo a relação entre os personagens do audiovisual e as entidades do panteão umbandista. Portanto, o propósito central foi pensar de que maneira Eduardo Coutinho aborda a religião como chave de leitura para pensar o Brasil. Mais especificamente, de que maneira o diretor traz a umbanda e suas entidades como possibilidade para pensarmos a sociedade brasileira através da narrativa cinematográfica. A fim de contemplar os dois filões de análise deste trabalho, religião e cinema, metodologicamente, trabalhamos com Edgar Morin (2014), com as análises que realizam o entrecruzamento entre os filões citados. Esse elo é conceitualizado a partir do que o autor chama de duplo. De maneira geral, este seria o *alter ego*, o outro eu, a sombra ou o reflexo. Ele é evocado pela imagem cinematográfica a partir da fotogenia e da própria linguagem constitutiva do cinema. Assim, buscamos compreender os duplos religiosos e cinematográficos operacionalizados por Eduardo Coutinho na obra a partir das narrativas e imagens que a compõem. Para tanto, os aportes teóricos desta pesquisa são constituídos pelos conceitos de noosfera e *imprinting* cultural, de Edgar Morin (2011); para realizarmos as considerações sobre a operação de tradução realizada por Coutinho utilizamos Hartog (1999) a partir do conceito de *thôma*, bem como a figura do agnóstico, apresentada por Latour (2001). Elencamos ainda, a noção de encruzilhada e as reflexões decoloniais de Rufino (2019). Entendemos *Santo Forte* como uma tentativa da parte de Coutinho de entender a realidade social, cultura e religiosa do país, a partir do que chamamos de duplos religiosos e cinematográficos, sobretudo operacionalizados na relação dos personagens da obra com as entidades da Umbanda. Com isso, são abertas possibilidades para pensarmos o que está sendo silenciado, escondido, não dito, nas representações e narrativas sobre o Brasil.

Palavras-chave: Documentário; História; Eduardo Coutinho; Umbanda; Santo Forte;

Abstract: *Santo Forte* is a Brazilian documentary released in 1999, under the direction of filmmaker Eduardo Coutinho (1933-2014). The work used as a source in this dissertation presents interviews carried out with residents of the Vila Parque da Cidade community, in Rio de Janeiro, which has religion as its theme. Most of the recordings were made on October 5, 1997, the same date when the then Pope John Paul II held the Mass at the Aterro do Flamengo, which celebrated the Second World Meeting of the Pope with Families. Thus, based on the strong presence of Catholicism in Brazilian society, Coutinho brings to the screen how this Catholicism affects the lives of those interviewed. The cultural and religious hybridisms (BURKE, 2003) present in our society is evidenced in the narratives that make up the audiovisual, based on the presence of Umbanda, Spiritism, and Neo-Pentecostalism. *Santo Forte* presents subjects who, in their reality, off-screen, are restricted from their fundamental rights. Historical social inequalities in Brazil, legacies of the colonial pact, and our racist bases erase, silence, and banish these subjects, putting them to the margins and, whenever possible, not dealing with what is presented as a social problem. In the documentary under review, however, we see an effort by Eduardo Coutinho to think about and deal with these populations. To carry out the historiographical movement of looking at the past, we highlight the processes of social legitimation, the dynamics, and relationships built throughout history on the Brazilian religious scene, in the public, private and civil sociability spheres, which puts in transpositions these spaces, taking into account the limits of this work. The amalgamation between the religions present in *Santo Forte* is Umbanda, and communication with entities and spirits is the keynote of the documentary. Thus, the theme of our research is Umbanda based on the documentary, especially the relationship between audiovisual characters and the entities of the Umbanda pantheon. Therefore, the main purpose was to think about how Eduardo Coutinho approaches religion as a key to understanding Brazil. More specifically, how the director brings Umbanda and its entities as a possibility for us to think about Brazilian society through cinematographic narrative. To contemplate the two strands of analysis of this work, religion, and cinema, methodologically, we work with Edgar Morin (2014), with the analyzes that perform the intersection between the aforementioned strands. This link is conceptualized from what the author calls the double. Generally speaking, this would be the alter ego, the other-self, the shadow, or the reflection. It is evoked by the cinematographic image based on photogeny and the very constitutive language of cinema. Thus, we seek to understand the religious and cinematographic doubles operated by Eduardo Coutinho in the work from the narratives and images that compose it. Therefore, the theoretical contributions of this research are constituted by the concepts of the noosphere and cultural imprinting, by Edgar Morin (2011); to carry out the considerations about the translation operation performed by Coutinho, we used Hartog (1999) from the concept of *thôma*, as well as the figure of the agnostic, presented by Latour (2001). We also list the notion of crossroads and Rufino's decolonial reflections (2019). We understand *Santo Forte* as an attempt by Coutinho to understand the social, cultural, and religious reality of the country, based on what we call religious and cinematographic doubles, mainly operationalized in the relationship between the characters in the work and the entities of Umbanda. With that, possibilities are opened for us to think about what is being silenced, hidden, unsaid, in the representations and narratives about Brazil.

Key-words: Documentary; History; Eduardo Coutinho; Umbanda; Santo Forte;

LISTA DE SIGLAS

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular

CONCINE – Conselho Nacional de Cinema

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CPC – Centro Popular de Cultura

Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes, S.A.

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

FUNARJ – Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques

IMS – Instituto Moreira Salles

ISER – Instituto de Estudos da Religião

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

OCIC – Office Catholique du Cinéma

Petrobras – Petróleo Brasileiro S.A.

SESC – Serviço Social do Comércio

TVE – TV Educativa do Rio de Janeiro

UNE – União Nacional dos Estudantes

USP – Universidade de São Paulo

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Fragmento 1 – André e Marilene	68
Fragmento 2 – Missa campal: 5 de outubro de 1997.....	72
Fragmento 3 – Redirecionamento: a chegada na Vila Parque da Cidade.....	74
Fragmento 4 – Vera, a porta de entrada, e a chegada à casa de Braulino	76
Fragmento 5 – Braulino.....	87
Fragmento 6 – Heloísa e Adilson	92
Fragmento 7 – O canto e a devoção	102
Fragmento 8 – Vera	123
Fragmento 9 – Bíblia e Iemanjá	127
Fragmento 10 – Thereza e seus guias	128
Fragmento 11 – Carla	133
Fragmento 12 – André.....	139
Fragmento 13 – Lídia	143
Fragmento 14 – Braulino e Marlene.....	147
Fragmento 15 – Brás Carneiro e o lar.....	149
Fragmento 16 – Os bastidores	149
Fragmento 17 – Quinha	151
Fragmento 18 – O acaso	153
Fragmento 19 – O quintal.....	155
Fragmento 20 – Alex e o batismo.....	157
Fragmento 21 – Nira.....	158
Fragmento 22 – Dejair.....	158
Fragmento 23 – Taninha e a mata	160
Fragmento 24 – Os bastidores de Taninha	161
Fragmento 25 – Luzes da Vila Parque.....	166
Fragmento 26 – A entrega das fotografias.....	166
Fragmento 27 – André e Marilene: as fotografias	167
Fragmento 28 – O Natal de Dona Thereza	167
Fragmento 29 – A última cena	168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: SANTO FORTE, EDUARDO COUTINHO E O ÁRDUO EXERCÍCIO DE PENSAR O BRASIL.....	16
1.1 Breve Biografia de Eduardo Coutinho	18
1.1.1 Juventude e as primeiras experiências com o cinema	24
1.1.2 Teatro, cinema de ficção e outros trabalhos	26
1.1.3 <i>Globo Repórter</i> , entrevista e documentário.....	28
1.1.4 A depuração de um método: ética & estética	32
1.2 Crise e Retomada do Cinema Brasileiro (1990-2000).....	35
1.3 Filmografia de Eduardo Coutinho na Década de 1990.....	44
1.4 Conhecendo <i>Santo Forte</i>	56
CAPÍTULO 2: SANTO FORTE E A DÉCADA DE 1990 NO BRASIL: A denúncia da diversidade brasileira sob o disfarce do “sou católico/cristão”	67
2.1 Um Prólogo/Advertência Sobre o Pensar Religiões no Brasil	67
2.2 Configurações e Dinâmicas da Religião/do Religioso no Brasil da Década de 1990	78
2.2.1 Os dados censitários e a maioria cristã-católica	80
2.3 Cinema da Escuta e a Diversidade Religiosa Brasileira.....	87
2.4 O Mundo dos Espíritos pelas Lentes de Eduardo Coutinho e o <i>Imprinting</i> Cultural Cristão	94
2.5 Apontamentos Teórico-Metodológicos: o Duplo como Elo entre Cinema e Religião.....	107
CAPÍTULO 3: O DUPLO CINEMATOGRAFICO E RELIGIOSO EM EDUARDO COUTINHO	119
3.1 Os Personagens e seus Dilemas.....	122
3.1.1 Vera: amor e religião	122
3.1.2 Thereza e Vovó Cambinda	128
3.1.3 Carla e Maria Padilha: temor e gratidão	133
3.1.4 André: a esposa, a mãe, a avó.....	139
3.1.5 Lídia: Deus x Diabo, o combate do dualismo cristão	143
3.1.6 Braulino e o Preto-velho: “O que ele foi eu sinto que eu sou” – memórias do cativo	147
3.1.7 Quinha: católica que acredita nas “almas”	151
3.1.8 Thereza e Elizabeth: ver para crer?	153
3.1.9 Alex, Nira e Dejair: a diversidade religiosa no seio familiar brasileiro	157

3.1.10 Taninha e Seu Marabô.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS.....	170

INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca analisar historicamente o documentário *Santo Forte* (1999), do cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014). A obra foi realizada em 1997, na comunidade Vila Parque da Cidade, Zona Sul do Rio de Janeiro. No mesmo dia das primeiras gravações na favela, ocorre a Missa em celebração ao Segundo Encontro Mundial do Papa com as Famílias, realizada no Aterro do Flamengo, pelo então pontífice João Paulo II. Seus personagens são moradores desse local entrevistados pelo diretor, a quem contam suas experiências religiosas. As narrativas versam sobre diversas religiões e evidenciam os hibridismos e configurações religiosas no Brasil no final do século XX. Nossa perspectiva busca analisar a construção da obra por Eduardo Coutinho a partir do elo entre Religião, Cinema e História do Brasil.

Santo Forte apresenta sujeitos que, em sua realidade – moradores pobres de uma comunidade no Rio de Janeiro – fora das telas, são cerceados de seus direitos mais fundamentais, como moradia, saneamento básico, acesso a políticas públicas ou lazer. As desigualdades sociais históricas no Brasil, heranças do pacto colonial e de nossas bases racistas, apagam, silenciam e banem tais sujeitos, colocando-os às margens e, sempre que possível, não lidando com o que se coloca como um problema social. No documentário em análise, porém, vemos um esforço de Eduardo Coutinho em pensar e lidar com essas populações. Elas são ouvidas e apresentadas a partir da narrativa cinematográfica, que lhes dá rosto, corpo e voz. O amálgama entre as religiões presentes em *Santo Forte* é a umbanda. Dessa forma, a temática de nossa pesquisa é a umbanda a partir do documentário, sobretudo a relação entre os personagens do audiovisual e as entidades do panteão umbandista. Portanto, nosso objetivo central foi pensar de que maneira Eduardo Coutinho aborda a religião como chave de leitura para pensar o Brasil. Mais especificamente, de que maneira o diretor traz a umbanda e suas entidades como possibilidade para pensarmos a sociedade brasileira através da narrativa cinematográfica.

A obra tem 83 minutos de duração, sendo a primeira sequência de cenas de *Santo Forte*, que compreende os seis minutos iniciais, uma espécie de prólogo ou anúncio, que introduz elementos emblemáticos ou “padrões enunciativos” para a compreensão da narrativa¹. A obra foi realizada com recursos da Prefeitura da cidade do Rio de

¹ Trabalhos como os de Nathalie Almeida Hornhardt (2014), Cláudia Mesquita (2006), Giovana Scareli (2009), Consuelo Lins (2004) e Queiroz (2017) evidenciam essa impressão sobre a primeira sequência da obra.

Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, através da Lei de Incentivo à Cultura e da RioFilme², na época vinculada à Prefeitura, sob a direção de José Carlos Avellar, e também com o investimento do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). A distribuição do documentário foi dividida entre a Funarte e a Riofilme, em VHS e nos cinemas. Para além disso, o filme foi selecionado e financiado pelo *Programa Rumos – Cinema e Vídeo*, do Itaú Cultural de 1998, na categoria “produção”.

O documentário gerou várias premiações a seu diretor, depois de um hiato de 15 anos (desde *Cabra marcado para morrer* (1984)), sem lançar um longa-metragem com exibição comercial expressiva nos cinemas. Entre eles, *Santo Forte* ganhou de melhor filme, roteiro, montagem, além do Prêmio da Crítica no Festival de Brasília (1999); o Prêmio Especial do Júri no XXVII Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro (1999); a Margarida de Prata, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), (1999); o Prêmio para finalização do filme concedido pelo Office Catholique du Cinéma (OCIC) e Melhor filme brasileiro de 1999, pela Associação Paulista de Críticos de Arte e SESC (MATTOS, 2003). Além disso, é considerado um dos dez mais importantes filmes do contexto da retomada do cinema brasileiro (1994-2002).

Conheci *Santo Forte* em 2016, por indicação da orientadora deste trabalho, a Prof.^a Dra. Vanda Fortuna Serafim. À época, lembro de ter ficado emocionada com aquelas pessoas-personagens que falavam tão profunda e sinceramente sobre suas crenças. Num momento em que me encontrava deveras afastada da religiosidade, da experiência com o sagrado, me interessava entender historicamente os fenômenos do transe e da mediunidade. As discussões semanais realizadas junto ao Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR-UEM) naquele ano haviam me despertado tal curiosidade.

Assim, o universo das crenças mediúnicas e afro-brasileiras me foi inicialmente apresentado pela indicação do documentário. Sob a lente de Coutinho, surgiam diversas experiências do religioso: catolicismo, neopentecostalismo, espiritismo, umbanda, entre outras. Tornava-se possível, então, unir meus interesses pessoais sobre cinema, história do Brasil e crenças religiosas.

O primeiro passo dessa construção se deu com a Iniciação Científica. Entre 2017/2018, sob o título de *Práticas híbridas religiosas no documentário Santo Forte (1999)*, de Eduardo Coutinho, desenvolvemos o primeiro projeto. A proposta geral foi analisar os

² Empresa da Prefeitura do Rio de Janeiro vinculada à Secretaria Municipal de Cultura. Atuante nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando ao efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca. Disponível em: <http://www.riofilme.com.br/>. Acesso em: set. 2020.

hibridismos e as práticas híbridas religiosas presentes na obra documentária, à luz de autores da história das religiões e religiosidades e também da história cultural³. A temática dos trânsitos ou mobilidades das identidades religiosas modernas também se tornou relevante na medida em que é um marco nas narrativas da obra e na literatura das ciências humanas que versam sobre o crer contemporâneo.

Ainda no referido projeto, foram realizados procedimentos de caráter metodológico relevantes para a análise da fonte, como a transcrição do documentário. Esta foi muito utilizada e atualizada ao longo de toda a trajetória de pesquisa, pois estão contidos, de maneira escrita, todos os diálogos que compõem as cenas do audiovisual em questão. Para a execução do segundo projeto de iniciação científica, *Narrativas e práticas religiosas no documentário Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho*⁴, essas análises iniciais foram fundamentais. Centramos nosso objetivo na execução de um mapeamento das práticas religiosas que estão presentes em *Santo Forte*, bem como de que maneiras estas são narradas, o quanto cada prática é citada, os diferentes discursos sobre uma mesma religião e os elementos narrativos utilizados, tanto pelo diretor como também pelos personagens.

Outro procedimento importante foi a realização de um levantamento bibliográfico da fonte, intencionando apurar e sistematizar as produções científicas e as principais discussões já realizadas. O “estado da arte”, que é elencado na primeira parte deste trabalho, foi fruto dessa pesquisa, organização e posterior leitura de obras que transitam entre diversas áreas. As pesquisas sobre o cinema de Coutinho são abundantes e diversas. No caso da obra *Santo Forte*, a área da comunicação é de onde parte a grande maioria das análises. Além disso, temos trabalhos pontuais advindos da ciência da religião e da educação. Isso demonstra o carecimento de análise de um ponto de vista histórico sobre a obra, como aqui proposto.

Também nesse período foram essenciais a participação, organização e apresentação em eventos científicos da área. A experiência da pesquisa, então, se mostrou muito mais ampla do que um dia eu poderia imaginar. Os diálogos e vivências com colegas e professores e o contato mais efetivo com a docência no ensino básico público foram essenciais nesse processo de busca-construção de um conhecimento que tenha a possibilidade de interlocução entre os meios acadêmico e não acadêmico. Comecei, timidamente, a perceber a importância e as possibilidades de trabalhar com a história das religiões.

³VIEIRA, Gabriella B. *Práticas híbridas religiosas no documentário Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho*. 33 p. Maringá, 2017/2018, Programa de Iniciação Científica (PIC). Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

⁴VIEIRA, Gabriella Bertrami. *Narrativas e práticas religiosas no documentário Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho*. 46 p. Maringá, 2018/2019, Programa de Iniciação Científica (PIC). Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

Hoje, cinco anos de leituras e cerca de trinta exposições de *Santo Forte* depois, ao longo de um amadurecimento não linear, não acabado e feito a partir do movimento de repensar a própria prática e existência, em diálogo essencial com orientadora e o Grupo de Pesquisa em História das Crenças e das Ideias Religiosas (HCIR-UEM), foi delineada a pesquisa que aqui se apresenta em formato de dissertação.

A diversidade religiosa que percebemos em *Santo Forte* sempre se colocou como um desafio. Afinal, além de minhas leituras sempre transitarem muito entre cinema documentário e história, ainda havia a possibilidade de trabalharmos com várias denominações religiosas, o que pressupõe leitura e aprofundamento sobre todas elas. Essa possibilidade de analisar as várias religiões presentes em *Santo Forte* ainda nos é interessante, tanto que no segundo capítulo deste texto pensamos suas configurações no final do século XX no Brasil. O que se evidenciou, porém, na construção de nossa narrativa é que, apesar da presença, dos hibridismos e dos entrecruzamentos entre várias religiões, a umbanda é a que perpassa todas as falas dos personagens, direta ou indiretamente. Assim, consideramos objetivo fundamental compreender a construção realizada por Eduardo Coutinho sobre a umbanda e suas entidades a partir da obra.

A comunicação com as entidades e espíritos é a tônica do documentário. E se este nos traz uma sensação de proximidade e empatia com os moradores da comunidade, isso se dá em virtude da construção narrativa operacionalizada por Coutinho. Ao modo do olhar do viajante de Hartog (1999), é o diretor quem *põe a coisa diante dos olhos*. Ao modo das fotografias de Verger, que apresentam o desconhecido universo da África e Brasil à Europa; Eduardo Coutinho, de forma séria, assertiva e necessária, apresenta o “Brasil aos brasileiros”.

Santo Forte (1999) é um dos poucos documentários que chegam a ser exibidos no cinema. No Brasil, as produções nacionais em geral têm dificuldades de se manter nesse sentido. Em se tratando de documentário, gênero marginal no campo cinematográfico, ir para o circuito nacional de cinemas é um grande feito. Quando pensamos seu contexto de produção, no qual o cinema brasileiro recupera o fôlego das produções, depois de uma de suas maiores crises, a obra se destaca. É o quinto filme mais visto do período da retomada do cinema brasileiro (1994-2000) e o documentário mais premiado do ano de 1999.

Quase cem anos depois, ao modo de João do Rio, Eduardo Coutinho visita uma comunidade em uma favela do Rio de Janeiro para nos mostrar as religiões no Rio. Mas se na obra de João do Rio as crenças de matriz africana e outras formas de religiosidades se tornam objetos de curiosidade etnográfica e aponta que “as religiões afro-brasileiras estão cheias de vícios que precisam ser abolidos, mais que isto, são fomentadoras destes vícios, e agridem ao

ideal de civilização da capital da República, pois estão por toda a parte” (SERAFIM, 2014, p. 190)⁵; entendemos que na narrativa de Eduardo Coutinho há mais um exercício de compreensão do que de julgamento do outro. Se em *As religiões no Rio* a referência aos africanos e seus descendentes se dá na terceira pessoa – são “eles” em oposição extrema a “nós” (SERAFIM, 2014), em *Santo Forte* costuram-se as crenças afro-religiosas, especialmente a umbanda, por meio de suas entidades, como uma chave de compreensão do Brasil. É o duplo, religioso e cinematográfico, que evidenciamos na leitura apresentada por Coutinho como elemento comum da cultura brasileira – a comunicação com espíritos. O documentário será analisado a partir do seu esforço, em narrar essa comunicação com esse duplo.

Coutinho tensiona para compreender quais estruturas sociais são essas que permitem as diferenças de classe e raça, que criam situações existenciais cruéis, nas quais, muitas vezes, a única assistência encontrada por essas populações é ter “um santo forte”. As entidades da umbanda, também silenciadas, justamente evocam aspectos tão presentes e, ao mesmo tempo, que a sociedade brasileira rejeita, são relegadas ao silenciamento, ou ao preconceito; no documentário, contudo ganham voz, à medida que são narradas e lidas pelos personagens como uma realidade.

Dessa forma, os principais aportes teórico-metodológicos desta pesquisa são: François Hartog (1999), com os conceitos de “alteridade” e *thôma*; Bruno Latour (2002), por meio das discussões de “agnóstico” e do conceito de “crença”; dialogamos também com Edgar Morin (2011, 2014, 2005), nos utilizando das noções de *imprinting* cultural, noosfera, duplo e fotogenia; por fim, trazemos as reflexões de Luiz Rufino (2019), pensando na decolonialidade e na encruzilhada.

Por *imprinting* cultural, devemos entender o determinismo que pesa sobre o conhecimento. Ele nos impõe o que se precisa conhecer, como se deve conhecer, o que não se pode conhecer. Comanda, proíbe, traça os rumos, estabelece os limites, ergue cercas de arame farpado e conduz-nos ao ponto onde devemos ir (MORIN, 2005). O *imprinting* impede de ver as coisas diferentemente do que mostra. Mesmo quando se atenua a força do tabu, que proíbe, como nefasta e perversa, toda ideia não conforme, o *imprinting* cultural determina a desatenção seletiva, que nos faz desconsiderar tudo aquilo que não concorde com as nossas crenças, e o recalque eliminatório, que nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções, ou toda objeção vinda de fonte considerada má (MORIN, 2005). Cabe ao diretor

⁵ SERAFIM, Vanda F. Crenças e religiosidades afro-brasileiras: uma análise comparativa dos escritos de Nina Rodrigues e João do Rio. *Rev. Hist. Comp.*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 166-197, 2014.

realizar o seu cinema do afeto e da escuta, permitindo desvendar camadas mais profundas da complexidade religiosa de cada indivíduo.

A partir de François Hartog (1999, p. 101), pensamos na alteridade como a “ausência aparente de fronteira fixa”, e essas fronteiras podem ser culturais, econômicas, sociais, entre o espaço sagrado e o espaço profano, etc. É possível descobrir em *Santo Forte* “uma retórica da alteridade em ação, de capturar algumas de suas figuras e de desmontar alguns de seus procedimentos, de reunir as regras através das quais se opera a fabricação do outro” (HARTOG, 1999, p. 228)? Quando dizemos o Outro, estamos enunciando-o como diferente, e é a partir da instauração dessa diferença que se pode desenvolver uma retórica da alteridade, que constitui o operador da tradução, de levar o mundo que se conta ao mundo em que se conta, ou mais reuni-los.

Relacionamos também o conceito de *thôma* para investigar as operações de construção da obra por Coutinho. O que salta aos olhos de Eduardo Coutinho? O que a partir disso ele escolhe representar? Esse conceito, segundo Hartog (1999), pode significar maravilhas, curiosidades, algo de enorme beleza, excessiva raridade, de procedência extraordinária; *thôma*, sendo a tradução da diferença entre aquém e além, produz um efeito de realidade, como se dissesse: eu sou o real do outro. O *thôma* é um procedimento para *fazer-crer*, desenvolvido pela narrativa (HARTOG, 1999). É visível o esforço e o empenho de Coutinho em captar, traduzir essa realidade da comunicação com espíritos.

A partir dos conceitos de “noosfera” e “seres de espírito”, abordados por Edgar Morin (2011), entendemos que todos os deuses existem realmente para os seus fiéis, embora não existam fora da comunidade dos crentes. Surgidos, segundo Morin (2011), como ectoplasmas coletivos dos espíritos/cérebros humanos, os deuses tornam-se individualidades dotadas de identidade, psicologia e corporalidade própria. Têm existência viva, embora não sejam constituídos de matéria núcleo proteica. Agem, intervêm, perguntam, ouvem. Estão realmente presentes nas cerimônias religiosas, e nos ritos, como os voduns e os candomblés, eles encarnam, falam e exigem (MORIN, 2011).

Para Morin (2011), há muito da realidade do mundo imaginário/mitológico/ideológico, e este mundo é certamente um produto recursivamente necessário à produção de seu próprio produtor antro-po-social. Assim, as representações, os símbolos, os mitos e as ideias são englobados simultaneamente pelas noções de cultura e noosfera. Os “seres de espírito” foram o nosso pressuposto para pensarmos a forma como Coutinho busca retratar as entidades da umbanda no documentário. De modo algum visa explicar a visão que os adeptos da crença religiosa possuem. Mas o diretor, produtor de uma representação sobre essas entidades,

conduz, organiza, tece a sua narrativa. É o olhar de Coutinho que não buscamos desvendar, mas ousamos problematizar: Quais as suas motivações? Quais incômodos construiriam o seu maravilhamento acerca do mundo das entidades? E de que maneira as técnicas cinematográficas possibilitam retratar o mundo dos duplos?

Nesse sentido, temos os conceitos de “duplo” e “fotogenia”. Esta última é o recurso possível para a captura desse duplo tão buscado por Eduardo Coutinho, se assemelha ao *thôma*, mas já não se refere à escrita, e sim à construção de uma imagem possível no documentário.

A fotogenia é a qualidade complexa e única da sombra, de reflexo e de duplo, que permite ao poder afetivo próprio da imagem mental se fixar na imagem resultante da produção fotográfica. Outra definição proposta: a fotogenia é o que resulta: a) da transferência para a imagem fotográfica das características próprias da imagem mental; b) da implicação das qualidades de sombra e de reflexo na própria natureza da duplicação fotográfica (MORIN, 2014, p. 52-53).

Essa premissa de entender essas entidades e suas relações conturbadas com os seus adeptos parece ser um dos grandes focos de Coutinho. Como retratá-lo no cinema? Morin (2011) usa o termo noosfera para se referir ao “mundo das coisas do espírito”, produtos culturais, linguagens, ideias e conhecimentos (MORIN, 2011). Esta emerge como uma realidade objetiva, dispondo de relativa autonomia e povoada por esses “seres de espírito”. Quais as motivações de Coutinho para captar essas entidades? O que o incomoda e constrói o seu maravilhamento acerca do mundo das entidades? E de que maneira as técnicas cinematográficas possibilitam retratar o mundo dos duplos?

O que se evidencia na obra a partir dos duplos, religiosos e cinematográficos, são também “sombras” duplos sociais do que se pretendeu recalcar da história do Brasil. O documentário, ao mesmo tempo que apresenta, também denuncia a exclusão de pretos, indígenas e mulheres do processo civilizatório no Brasil, que operou com base na expansão e na obrigatoriedade do catolicismo em sua constituição. Assim, temos Coutinho denunciando o que é sombra, ou seja, o que foi ou tentou-se fazer ser recalcado do Brasil.

Sobre a forma como a crença nos espíritos é retratada no documentário, é fundamental à nossa análise a discussão teórica presente em Bruno Latour (2002), em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, uma vez que, no documentário *Santo Forte*, Eduardo Coutinho, ao entrevistar os moradores da comunidade que se propõem a transmitir suas experiências religiosas, assume, de certa forma, a postura do “agnóstico” abordada por Latour

(2002). Para esse autor, a relação do homem moderno com a religião do outro, e como o agnóstico, se posiciona diante disso: “A crença não é um estado mental, mas um efeito das relações entre os povos” (LATOIR, 2002, p. 15).

Por fim, evocamos Rufino (2019). Como historiadores, é nossa responsabilidade ética trazer possibilidades de análise que ressaltem as narrativas que não foram contadas, que tensionam essas questões para a construção de um conhecimento que traga de fato compreensão e que aproxime, como diz Rufino (2019, p. 18), que abra

Um caminho possível é a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. [...] A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades.

É nesse sentido que se colocam as discussões desse momento. A partir do dinamismo da umbanda, percebido pelas narrativas das personagens de *Santo Forte* – e em tantos outros espaços – se instaura uma lógica de mundo que lida com o que se chama de bem e mal, com os problemas reais de seu público.

encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz tudo acerca do que existe e do que pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. É por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para uma sociedade irresponsável com que se exercita enquanto vida (RUFINO, 2019, p. 5).

A partir de Rufino (2019), pensamos a produção desses discursos, os silenciamentos e os imbróglis do colonialismo. Sua análise nos auxilia também na compreensão da construção histórica dos grupos subalternizados e silenciados na sociedade brasileira e as possibilidades a partir das quais possamos dar um passo em direção à decolonialidade.

A opção por pensar o “duplo” como um elo entre cinema e religião na obra documental de Eduardo Coutinho nos permite compreender marcas de distintos segmentos sociais no Brasil e a forma como isso produz marcas na prática religiosa. O que está por trás do se apresentar como católico ou espírita? O que precisa ser escondido? O que não deve ser mostrado? *Santo Forte* evidencia algumas tensões resultantes desses entrecruzamentos

culturais e históricos, entre catolicismo, neopentecostalismo, umbanda e espiritismo no Brasil. Mas a umbanda e suas entidades serão postas como chave de leitura da obra.

Dito isso, partindo da temática da religião e da intersecção desta com o cinema, nosso objeto de pesquisa centra-se nos duplos religioso e cinematográfico, que percebemos na narrativa produzida por Coutinho em *Santo Forte*, e de que maneira os personagens e seus duplos no auxiliam na leitura da sociedade brasileira.

A partir disso, os resultados de nossa pesquisa se organizam da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, “*Santo Forte*, Eduardo Coutinho e o árduo exercício de pensar o Brasil”, apresentamos a trajetória de vida do diretor do documentário, com base em Bourdieu (1992), a fim de ressaltar e analisar as experiências e os contatos que nos auxiliam a pensar sua construção como cineasta e intelectual. Para compor o *corpus* documental, elencamos os principais trabalhos biográficos realizados sobre Coutinho, entrevistas concedidas, textos escritos pelo diretor e demais produções encontradas.

A vida de Eduardo Coutinho e seu lugar social, partindo de Michel de Certeau (1982), são conjecturados ao contexto cinematográfico da década de 1990 no Brasil. À medida que percorremos vida e obras do diretor, que se envolve com o cinema desde muito cedo, fez-se necessário abordar o período denominado pela historiografia especializada como Retomada (1994-2000). Compreendidas as nuances históricas do período, abordamos sua filmografia da década de 1990, para compreensão da ética e estética construídas nesse momento pelo cineasta. Na última seção do capítulo, o leitor conhece *Santo Forte*. Exploramos, sobretudo, os principais estudos que compõem o Estado da Arte sobre a obra.

Embora a nossa compreensão seja de que a umbanda se coloca como elemento central do documentário, é inegável a necessidade de pensarmos o catolicismo e a relação que os moradores da localidade desenvolvem com ele, a fim de compreendermos os “duplos” que a obra pretende retratar/visibilizar. Portanto, no segundo capítulo, “*Santo Forte* e a década de 1990 no Brasil: a denúncia da diversidade brasileira sob o disfarce do ‘sou católico/cristão’”, abordamos de que maneiras Eduardo Coutinho apresenta a complexidade das religiões no Brasil. Os processos de hibridismo cultural marcam não apenas a feição biológica, mas também o imaginário, as crenças e as compreensões de mundo. Para compreender as possibilidades apresentadas no prólogo do documentário, no segundo momento deste capítulo, partimos para uma compreensão social mais ampla da pertença religiosa no Brasil, atentando especialmente aos dados censitários e questionando seus limites para uma compreensão honesta das práticas religiosas no Brasil.

Ainda nesse capítulo, destacamos a importância do cinema da escuta proposto por Eduardo Coutinho para apreender e revelar essas nuances. Para tais objetivos, trazemos a discussão teórica por meio de Edgar Morin (2011), François Hartog (1999) e Bruno Latour (2002). Optamos por compreender também o imperativo social/civilizatório que as religiões cristãs operaram sobre as práticas afrorreligiosas no decorrer do século XX, em especial o catolicismo e o neopentecostalismo, nas formas de demonização e estigmatização dessas práticas. Por fim, apresentamos a discussão metodológica sobre o “duplo” como um elo possível entre cinema e religião na obra documental de Coutinho, tendo como base Edgar Morin (2014).

No terceiro capítulo, “O duplo cinematográfico e religioso em Eduardo Coutinho”, analisamos a terceira sequência de *Santo Forte*. É nesse momento que exploramos de maneira mais profunda as relações entre personagem-entidade construídas por Coutinho através dos duplos, buscando compreender de que maneira tais relações nos auxiliam na compreensão da realidade simbólico-cultural-religiosa dessa população.

A umbanda, sobretudo a relação dos entrevistados com Pretos-velhos e Pretas-velhas e Exus e Pomba-giras, serão nosso mote central de análise. Entendemos que na tentativa de representar de maneira mais complexa essas relações, Coutinho questiona seus entrevistados sobre temáticas relacionadas à afetividade, à sexualidade e às relações sociais, econômicas e existenciais. Os dilemas que essa população enfrenta no seu cotidiano e em sua história de vida são o que o diretor busca explorar, pois é nessas questões que as entidades, os Santo Fortes, estão ali, para proteger, ajudar, intervir.

A partir disso, Coutinho nos apresenta um caminho para pensar o Brasil. Quais são os dilemas da população periférica? Como a religião atua nessa realidade? Como as pessoas reconstróem diariamente uma realidade marcada pelo silenciamento, pela marginalização e pelos processos históricos decorridos da violência colonial? Como o cinema de Coutinho nos auxilia a adentrar nessas realidades e aprender sobre elas? O que incomoda e o que traz maravilhamento? São algumas questões que norteiam o capítulo.

Concluindo, no decorrer desta pesquisa constatou-se que, por meio do que chamamos de duplos cinematográfico e religioso, Coutinho constrói, com *Santo Forte*, uma possibilidade para pensarmos o Brasil a partir da umbanda, religião que é construída como amálgama da diversidade religiosa brasileira. Essa diversidade fica ofuscada a partir do *imprinting* cultural cristão, em conformidade com a lógica colonial, que apaga e silencia saberes que destoam. Ao demonstrar a relação entre personagem-entidade, Coutinho nos apresenta o que a própria sociedade brasileira historicamente subalterniza, bane, deixa de lado.

CAPÍTULO 1: SANTO FORTE, EDUARDO COUTINHO E O ÁRDUO EXERCÍCIO DE PENSAR O BRASIL

A história do Brasil pode ser lida e escrita a partir de diversos filões de análise. O olhar que priorizamos em nosso trabalho se insere nas discussões da História Cultural, que abrange tanto a História das Religiões como também a História do Cinema nacional. Por meio do documentário *Santo Forte* (1999), uma fonte cinematográfica que tem como temática a religião, buscamos compreender de que maneiras o diretor dessa obra realiza um exercício de pensar o Brasil como chave de leitura da religião. Tal sujeito é Eduardo de Oliveira Coutinho, cineasta e intelectual brasileiro que, ao longo de sua trajetória, escolhe a narrativa cinematográfica de documentário para realizar um exercício de pensar a realidade em que estava inserido. Assim, a intersecção presente no decorrer de toda essa narrativa é entre cinema e religião, para os quais olhamos a partir da historiografia.

O cinema, como propõe Edgar Morin (2014), alimenta-se tanto de seu autor, com sua cultura e visões de mundo, como também de seus espectadores: a cada exibição, uma nova leitura é feita. Assim, a partir de seu museu imaginário (PESAVENTO, 2008), Coutinho pensa, organiza e seleciona as narrativas e os personagens de suas obras, processo necessário para chegar à representação final. Esse processo é contínuo a cada nova obra e é depurado e definido ao longo da trajetória de sua vida, que, como veremos, sempre esteve relacionada ao cinema e à arte em geral. Coloca-se como uma celeuma nas produções de Coutinho trabalhar em suas obras com o que vamos chamar de Outro, ou seja, o que é diferente do diretor socialmente. É a população subalternizada. O entendimento é o de que, partindo da compreensão e da representação desse Outro, Coutinho busca um exercício de empatia, alteridade e reflexão sobre o Brasil.

Santo Forte apresenta sujeitos que, em sua realidade – moradores pobres de uma comunidade no Rio de Janeiro – fora das telas, são cerceados de seus direitos mais fundamentais, como moradia, saneamento básico, acesso a políticas públicas ou lazer. As desigualdades sociais históricas no Brasil, heranças do pacto colonial e de nossas bases racistas, apagam, silenciam e banem tais sujeitos, colocando-os às margens e, sempre que possível, não lidando com o que se coloca como um problema social. No documentário em análise, porém, vemos um esforço de Eduardo Coutinho em pensar e lidar com essas populações. Elas são ouvidas e apresentadas por meio da narrativa cinematográfica, que lhes dá rosto, corpo e voz.

Dessa maneira, entendemos que o cineasta coloca diante de nós o que não está sendo visto, ouvido ou discutido. São as sombras da sociedade, o que se recalcou dela a partir de um projeto de civilização que não as incluiu. São, enfim, os duplos, os *alter egos*, as instâncias da vida que se quer rechaçar ou recalcar, mas que, na mesma medida, são representativos das potencialidades da potência humana, trazem sabedorias e ensinamentos. O documentário visibiliza as sabedorias ancestrais que ao longo dos séculos foram pensadas como não civilizadas, passíveis de descredibilidade, desvio e esquecimento (RUFINO, 2019).

A forma como os personagens aparecem em *Santo Forte* é significativa. São produtores da sua narrativa, ao invés de simplesmente narrados. Cada um deles é visto como potencialidade por Coutinho, à medida que são eleitos para narrar os próprios significados e, com isso, sensibilizar o espectador. A estratégia para isso é a escolha: saber escolher figuras que permitam o movimento de tradução cultural, alteridade e empatia, na intenção de discutir as desigualdades e as realidades diversas e híbridas presentes na sociedade brasileira.

Esse movimento é feito, sobretudo, a partir da devoção das pessoas e da comunicação com os deuses, espíritos e guias, fortemente associadas no documentário à umbanda. Esse fenômeno para Coutinho é tipicamente brasileiro, característico em seus trejeitos, linguagens, expressões e até mesmo no silêncio. Coutinho se afasta das narrativas de centro, hegemônicas e estabelecidas, e se aproxima das margens, dos grupos sociais menos favorecidos, dos moradores de favela, dos não brancos, não católicos, mas não com o intuito de trabalhar o exótico, e sim o singular, discordando, inclusive, do caráter de “alienação”, atribuído muitas vezes pelo conhecimento acadêmico e pelo cinema.

Coutinho tensiona para compreender quais estruturas sociais são essas que permitem as diferenças de classe e raça, que criam situações existenciais cruéis, nas quais, muitas vezes, a única assistência encontrada por essas populações é ter ‘um santo forte’. As entidades da umbanda, também silenciadas, justamente evocam aspectos tão presentes e, ao mesmo tempo, que a sociedade brasileira rejeita, são relegadas ao silenciamento ou ao preconceito; no documentário, contudo, ganham voz, à medida que são narradas e lidas pelos personagens como uma realidade.

Dito isso, partindo da temática da religião e da intersecção desta com o cinema, nosso objeto de pesquisa centra-se nos duplos: religioso e cinematográfico, que percebemos na narrativa produzida por Coutinho em *Santo Forte*. Para compreender de que maneira isso se encaminha no documentário, percorreremos alguns trajetos da história produzida sobre a vida e a filmografia do cineasta. Perpassando alguns dos caminhos e contextos que o levaram a se

interessar pela temática da religião e do documentário, associadas às marcas do olhar e do lugar social de Eduardo Coutinho: homem, cineasta branco, de classe média e não religioso.

Ao delinear as conjecturas e trajetórias do diretor de maneira mais geral, a intenção é traçar um caminho que parte das primeiras experiências com o cinema na vida de Coutinho, ressaltando estrategicamente experiências que nos auxiliam a pensar sua construção de cineasta e intelectual, até chegarmos na década de 1990, quando é realizado *Santo Forte*, apresentando tal contexto e a fonte de maneira mais detida, inserindo-a na filmografia coutiniana desse período.

Com isso, buscamos contextualizar historicamente intencionalidades, limitações, mudanças e permanências do autor da fonte analisada, delineando esses esforços de denúncia por parte do cineasta, desses duplos/sombras que ainda hoje busca-se esconder e silenciar. A chave central é o esforço de Eduardo Coutinho, ainda que dentro de suas limitações, em realizar um exercício de alteridade dessas populações tão centrais e ao mesmo tempo marginalizadas na formação do Brasil, dialogando com as suas respectivas visões de mundo e buscando representá-las de forma digna.

1.1 Breve Biografia de Eduardo Coutinho

Apesar do título, a figura e a vida de Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014), de breve ou simples, não têm nada. O título, então, diz respeito aos limites e objetivos deste trabalho, que não foca em escrever uma biografia propriamente dita de Coutinho, como já proposto por alguns autores que vamos utilizar, mas sim, uma apresentação do sujeito que cria e constrói nossa fonte, o documentário *Santo Forte*, a fim de compreendermos as trajetórias, impressões e experiências do diretor. Uma vez que as representações cinematográficas são compostas pelas visões de mundo dos grupos e sujeitos que as criam, há, então, a necessidade de investigar, a partir das vivências do diretor, quais visões são essas e de que maneira elas estão impressas em nossa fonte.

Vale ressaltar que esse trabalho historiográfico de rememoração, narrativa e análise da biografia de um sujeito é perpassado por escolhas e recortes pertinentes aos nossos objetivos, centrados em compreender a construção do sujeito Eduardo Coutinho e do desenrolar de sua linguagem cinematográfica, para então compreendermos as operações, padrões enunciativos e o olhar do documentarista em *Santo Forte*. Pierre Bourdieu (1996), quando trata da “ilusão

biográfica”, atenta às nuances, tensões e ilusões com as quais nos deparamos, como pesquisadores, ao realizar tal operação.

Bourdieu (1996) afirma que quando falamos de “história de vida” estamos pressupondo que a vida é uma história, o que implica aceitá-la, como uma espécie de caminho que deve ser percorrido, um percurso orientado e linear, que tem apenas uma possibilidade de direção, “que tem um começo, etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade, um fim da história” (BOURDIEU, 1996, p. 183). Ou seja, é considerar que toda a experiência vivida por um sujeito durante sua história poderia ser apreendida em sua totalidade e, mais ainda, narrada em sua totalidade, como se fosse algo sem contradições, mudanças e subjetividades. O que se mostra ilusório:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1996, p. 189-190).

Ao mesmo tempo que essa passagem demonstra ilusão, ela nos auxilia a pensar a partir da perspectiva de escolhas. Ora, se não podemos abarcar a vida de um sujeito em sua totalidade numa narrativa, o que nem intencionamos de qualquer modo, escolhemos aqui, então, os trajetos e as redes que parecem nos auxiliar a compreender historicamente Eduardo Coutinho a partir de nossos objetivos e das chaves cinema e religião. O que colocamos como provocação são as problemáticas da apresentação da vida desse sujeito, em forma de narrativa histórica, como uma trajetória linear, sincrônica, que tem um caminho predefinido e que acaba pressupondo um olhar retroativo, que já tem uma tese pronta, partindo do presente, e não com uma visão múltipla e complexa da existência.

Nossa narrativa, sobre a história da vida de alguém, não deveria ser como uma revelação de algo dado a priori, mas sim organizar em narrativa a construção histórica do indivíduo, que se dá a partir dos vários espaços de sociabilidade e cultura disponíveis e acessados por este, como também os outros agentes contidos nesses espaços. Perceber, ainda, o sujeito biografado por meio de suas subjetividades, hesitações, seus fracassos e visões de mundo, narrativas de si e até mesmo pelos “acasos” de suas vivências. Assim, intencionamos ponderar, com base em Bourdieu, que

produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e

direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.[...] o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Vale salientar que muito já se escreveu sobre Eduardo Coutinho, sobretudo a partir do momento em que este ganha destaque por suas obras, na segunda metade da década de 1990. São trabalhos acadêmicos e também não acadêmicos, em âmbito nacional e internacional, sobre seu método, vida e filmes. Teses, dissertações, monografias e artigos compõem a vasta bibliografia que podemos encontrar sobre o diretor e suas obras. Para nosso recorte, elencamos algumas obras mais substanciais sobre as trajetórias do diretor e que reúnem isso de maneira mais sistematizada.

De certa maneira, o que conseguimos acessar nesses trabalhos biográficos elencados realizados sobre Coutinho reafirmam a ilusão citada por Bourdieu. São narrativas que, primeiro, falam sobre alguma parte, uma esfera ou outra, da vida de Coutinho – muito ligada à sua filmografia e ao cinema já desde os primeiros anos de sua vida, no sentido de uma tese preconcebida sobre a relação entre o cinéfilo Coutinho e o diretor. O que enviesa um tanto o relato e obscurece alguns outros lados, como suas referências intelectuais, suas crenças e sua vida pessoal-familiar, que pouquíssimo aparecem nas obras e dificultam o acesso a tais instâncias.

Parte disso se deve ao fato de Eduardo Coutinho realmente relacionar-se muito cedo com a sétima arte, mas não necessariamente porque gostaria de se tornar cineasta, como veremos. Outro aspecto a ser levado em conta é o fato de Coutinho não se manifestar publicamente de maneira significativa sobre tais áreas. Porém, pode-se conjecturar certo desinteresse sobre essas temáticas, como se Coutinho fosse apenas cineasta e não também pai, marido, intelectual, leitor, espectador, enfim, sujeito complexo.

Relacionado a isso, em segundo lugar, essas pesquisas e trabalhos partem, sobretudo, das narrativas que o próprio biografado faz de si, em diferentes momentos de sua vida⁶, sem profundas análises, ou fontes exteriores, e que podem, assim, apesar de dar voz ao biografado, desconsiderar possíveis mudanças, contradições e contextos diferentes, que o próprio Coutinho vivência, justamente pela falta de contextualização de uma rede maior de sociabilidades e momentos históricos. O que podemos compreender se ponderarmos que a

⁶ O que queremos afirmar com isso é que percebemos que os trabalhos biográficos elencados se pautam, para além de documentos “oficiais”, quando necessário, majoritariamente, nas narrativas que o próprio Coutinho constrói sobre si quando escreve um texto, profere uma palestra ou dá uma entrevista.

imensa maioria dos trabalhos sobre ele estão vinculados à área da comunicação e crítica cinematográfica, e não à história.

Os trabalhos de Carlos Alberto Mattos, crítico de cinema, são as principais referências aqui utilizadas⁷, dado que, desde 2003 até a atualidade, o autor se debruça sobre vida e obras do diretor. São duas obras de fôlego lançadas: a primeira em 2003, *Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real*, apresentada no Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, e a segunda, de 2019, o livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*. Ambas as obras têm caráter biográfico e um tom bastante pessoal, pelo contato próximo de Mattos com Coutinho⁸. Em linhas gerais, Mattos divide a vida de Eduardo Coutinho, em um primeiro momento, de acordo com suas experiências mais iniciais de trabalho com cinema e, posteriormente, a partir da década de 1980, baseado no que são consideradas fases do cinema coutiniano.

Além disso, temos obras que são compilados de textos de autoria do diretor e muitas entrevistas concedidas transcritas. É o caso do livro *Eduardo Coutinho*, de Milton Ohata, lançado em 2013⁹, que reúne escritos de crítica cinematográfica, entrevistas, palestras transcritas e especialistas analisando suas obras. *O cinema segundo Eduardo Coutinho* (2003) e *Eduardo Coutinho – encontros* (2008), respectivamente dos pesquisadores Cláudio M. Valentinetti e Felipe Bragança, também compõem o rol de obras com entrevistas e palestras. Tais livros são interessantes, pois nos dão uma perspectiva do olhar de Coutinho sobre seus próprios filmes, métodos, estética, enfim, sobre a linguagem pela qual ele opta.

À medida que Coutinho vai ganhando notoriedade por seus trabalhos, vão sendo produzidos também documentários sobre o cineasta, tais como: *Cinema de reportagem: a obra de Eduardo Coutinho* (2001); *Verdade marcada para viver* (2004); *Cabra marcado para viver* (2008); *Apartamento 608: Coutinho.doc* (2009); *Coutinho repórter* (2010); *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013); *Reencontros com Eduardo Coutinho* (2016); e *Banquete Coutinho* (2019)¹⁰. Isso é interessante, pois percebemos que, dentro da cena do cinema

⁷ A comunicóloga Consuelo Lins (2004), em *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, também faz um trabalho de fôlego sobre o documentarista e nos auxilia a pensá-lo. Porém, a obra mais recente de Mattos (2019) contempla e se baseia nos resultados e apontamentos de Lins, realizando uma atualização dessa trajetória narrada.

⁸ A obra foi lançada em celebração dos cinco anos da morte do cineasta, pela editora Boitempo, em parceria com o Itaú Cultural e o Instituto Moreira Salles, e contém anexa a biofilmografia de Coutinho e uma entrevista exclusiva de seis horas.

⁹ O livro foi lançado em comemoração aos 80 anos de Eduardo Coutinho, que viria a falecer alguns meses depois. Ohata (2013) cita a bibliografia feita sobre Coutinho, elencada também neste trabalho, tanto para referência como também para revisão de algumas ideias. Por isso, também a obra é de muita importância.

¹⁰ Há ainda produções em formato de *podcast*, como o caso do produzido pelo *Nexo Jornal*, intitulado “Como começar a ver Eduardo Coutinho” (2017).

nacional e internacional, Coutinho se estabelece e se legitima. Se analisarmos as datas de início das principais produções aqui elencadas, vemos que é sobretudo a partir do início dos anos 2000 que estas são feitas. Em grande parte, entendemos que isso pode estar relacionado ao sucesso e às premiações que *Santo Forte*, lançado em 1999, obteve.

Munidas dessa discussão, vamos apresentar as trajetórias de Coutinho de uma maneira um tanto quanto cronológica, por motivos de organização do trabalho, porém sem uma mutilação disjuntiva de suas vivências, enfocando as mudanças e permanências na vida do diretor, bem como suas redes de influência e sociabilidade.

Eduardo de Oliveira Coutinho nasceu em 11 de maio de 1933 em São Paulo. Filho de Maria Carolina de Souza Queiroz e Alberto de Oliveira Coutinho, vem de uma família da classe média paulista. Viveu sua infância e adolescência na capital paulista, explorando cineclubes, museus, teatros e programas de rádio. O contato com espaços artísticos e intelectuais, de questionamento, a partir das artes, como também com os meios de comunicação já se deram nesse momento jovial na vida de Coutinho. Nesse momento, tais espaços eram extremamente inalcançáveis à maioria da população, o que demonstra o lugar privilegiado do qual o jovem Coutinho partia – porém, ainda somente como curioso e entusiasta.

Já na década de 1960, muda-se para o Rio de Janeiro, onde começa de fato suas investidas e trabalhos com o cinema. Coutinho realiza trabalhos de ficção, ligados ao Cinema Novo, teatro e de crítica cinematográfica em jornais. O Rio, no período, se constituía como o grande centro das produções cinemanovistas¹¹, nas quais Coutinho se insere marginalmente, mas que se afirmam como experiências importantes em sua trajetória, como veremos adiante.

No Rio de Janeiro se instala, constitui uma família, com Maria das Dores de Oliveira, com a qual tem dois filhos, Pedro e Daniel Coutinho, permanecendo na capital fluminense até sua morte, em 2014. A partir de diversas experiências no âmbito da televisão, do cinema de ficção e não ficção, de trabalhos como roteirista, produtor, crítico de cinema e copidesque, a partir de 1984, e ao longo de 1990, Eduardo Coutinho passa a se dedicar ao cinema documentário e se torna um dos grandes nomes do gênero no Brasil e no mundo.

¹¹ Segundo o comunicólogo Bertrand Ficamos (2018), na obra *Nova história do cinema brasileiro – volume 2*, o Cinema Novo (1960-1972), foi um movimento cinematográfico, político e de vanguarda artística associado a um grupo de jovens cineastas, ligados às ideias da esquerda no período, como Glauber Rocha, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos, e aos filmes por eles produzidos. Tinha como principal polo de produção a cidade do Rio de Janeiro e as obras se fundamentam, em linhas gerais, “em uma doutrina crítica baseada na recusa da dissociação da forma e do conteúdo, no reconhecimento da dimensão política de todo filme e no dever de participação cultural na vida política e social” (FICAMOS, 2018, n.p.).

O diretor faleceu em 2 de fevereiro de 2014, aos 80 anos. Foi morto a facadas dentro de seu apartamento na Barra da Lagoa, Zona Sul do Rio. Os golpes foram deflagrados pelo filho, Daniel Coutinho, na época aos 41 anos, durante um surto psicótico. A esposa do cineasta, Maria das Dores Coutinho, também foi esfaqueada pelo filho na ocasião, mas sobreviveu, após trancar-se no banheiro e conseguir ajuda. Daniel, que confessou o ato, na época foi preso em flagrante e responde por homicídio qualificado e tentativa de homicídio. Quando interrogado, relatou ao juiz do caso, que sofria de síndrome do pânico¹². Na sentença final, dada no ano de 2015, após ser submetido à exame de “insanidade mental”, o laudo da perícia conclui que Daniel possui “transtorno esquizotípico”¹³. Isso leva o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJ-RJ) a considerar o réu inimputável e deliberar sua internação em hospital psiquiátrico por no mínimo três anos.

Vários personagens de suas obras comparecem em seu funeral, e o diretor foi homenageado na cerimônia do Oscar do mesmo ano. A notícia de seu falecimento foi veiculada em muitos jornais por todo o país, e até mesmo a então presidenta Dilma Rousseff lamentou sua morte por declaração na rede *Twitter*¹⁴. Após sua morte, uma série de homenagens são realizadas em sua memória. Em 2014, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) criou a Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho, e também foi inaugurado no Rio de Janeiro o Cine Teatro Eduardo Coutinho, ligado ao Programa Favela Criativa, da Prefeitura do Rio, localizado na favela de Manguinhos. Tais espaços de homenagem, é válido notar, estão vinculados a lutas, denúncias e realidades que

¹²De acordo com o *site* de notícias *G1* e o *site* do *Tribunal de Justiça do Rio*, Daniel disse em depoimento que dormia com uma faca já alguns dias antes do crime. No dia do ocorrido, teria acordado em pânico e decidiu, num surto, matar os pais e depois suicidar-se. “A pessoa que entrou no quarto dos meus pais achava que era Satanás. Quando achei a sequência de números na minha cabeça, eu pensava que era o demônio. Era uma obsessão espiritual, fui induzido a matar meus pais e depois a me matar. Eu tentei me matar, mas aí não aconteceu nada. Me senti enganado pelos espíritos. Foi quando eu fui procurar ajuda para tentar salvar meus pais, disse Daniel Coutinho em audiência”. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/04/filho-e-absolvido-por-morte-de-eduardo-coutinho-e-sera-internado.html>; <https://tj-rj.jusbrasil.com.br/noticias/125579788/daniel-coutinho-depoe-e-diz-que-matou-o-pai-por-impulso>. Acesso em: nov. 2020.

¹³Segundo a psiquiatra Carol Tamminga (2018), esse tipo de transtorno “caracteriza-se por psicose, alucinações, delírios, discurso e comportamento desorganizados, embotamento afetivo (variação emocional restrita), déficits cognitivos e disfunção ocupacional e social”. Há evidências de que é causada por fatores genéticos e advindos do ambiente. Os sintomas, de modo geral, começam na adolescência ou no início da idade adulta. Um ou mais episódios de sintomas devem durar por pelo menos seis meses antes que o diagnóstico seja feito. Tamminga (2018), ressalta que o “tratamento é feito com fármacos, terapia cognitiva e reabilitação psicossocial”. É também importante sublinhar que, apesar do estigma negativo que se apresenta em sociedade sobre o transtorno, segundo a médica, a esquizofrenia tem risco relativamente pequeno para comportamento violento: “ameaças de violência e acessos de agressividade são mais comuns do que comportamentos realmente perigosos. Os pacientes com mais chances de se engajarem em violência significativa incluem aqueles com abuso de substâncias, delírios persecutórios ou alucinações de comando e também aqueles que não tomam as medicações prescritas” (TAMMINGA, 2018). Disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt-pt/profissional/transtornos-psiqui%C3%A1tricos/esquizofrenia-e-transtornos-relacionados/esquizofrenia>. Acesso em: nov. 2020.

¹⁴Disponível em: https://www.purepeople.com.br/noticia/dilma-rousseff-lamenta-morte-de-eduardo-coutinho-maior-documentarista_a15784/1. Acesso em: out. 2020.

Coutinho dedicou sua vida a compreender e representar, por meio de seus documentários: as favelas do Rio de Janeiro e as classes baixas, engajadas, em maior ou menor medida, na luta contra as desigualdades sociais brasileiras.

Seus filmes são exibidos e sua trajetória lembrada em muitos festivais de cinema, na mídia e em diversos projetos, a partir dos anos 2000, até os dias atuais¹⁵. Mais recentemente, no ano de 2019, em virtude dos 5 anos da morte do diretor, o Itaú Cultural em parceria com o Instituto Moreira Salles (IMS), realizam a exposição *Ocupação Eduardo Coutinho*, em São Paulo, que contou com exposições, palestras, cursos e retrospectivas sobre o cineasta e suas obras. Ainda, em 2020, a *Ocupação* tem itinerância para o IMS do Rio de Janeiro. Assim, consideramos essas produções como complementares para a compreensão da figura de Coutinho e a contextualização de sua trajetória, objetivo que pretendemos explorar neste momento.

1.1.1 Juventude e as primeiras experiências com o cinema

Em sua adolescência e juventude em São Paulo, Coutinho começa a participar de programas de rádio de perguntas e respostas sobre temas gerais, como também frequentar cineclubes e teatros. Ele via filmes de Hollywood, argentinos, melodramas mexicanos, chanchadas brasileiras, e, posteriormente, entra em contato com o neorealismo italiano e com o cinema francês (MATTOS, 2019). Como ressaltamos anteriormente, estes são espaços de privilégio para a época. O contato precoce com a arte e com o cinema, ainda hoje, não é a realidade de muitos jovens brasileiros. Apesar de não considerarmos linearmente que esses primeiros contatos fizeram de Eduardo Coutinho cineasta, é inegável que o contato com a arte molda e modifica a própria experiência e os horizontes de perspectivas para a vida.

Tanto que, aos 19 anos, em 1952, Coutinho ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) – segundo ele mesmo, por uma conveniência, já que “quem quisesse ter uma profissão nobre fazia Direito, Medicina ou Engenharia” (MATTOS, 2019, p. 34) – e abandona o curso no ano seguinte, para ingressar em um curso na área de cinema. É

¹⁵ Seus filmes já foram reexibidos no Festival de Brasília (2003), no Centro Cultural Banco do Brasil – SP (2003), no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York (2010) e no Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (IDFA), na Holanda, em 2010. Como também no Equador, no evento Encuentros del Otro Cine – Edoc (2012), e compondo a programação do Festival É Tudo Verdade, do mesmo ano. Foi homenageado, ainda, em uma mostra em Madri, na Espanha, pelo Museu Reina Sofía (2013), e também no Festival Pamplona (2013). A Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo também celebraram a trajetória do diretor em 2013, alguns meses antes de seu falecimento. Em 2016, ainda, o Pacific Film Archive, da Universidade de Berkeley (Califórnia, Estados Unidos), também realizou uma mostra de suas obras (MATTOS, 2003; 2019; LINS, 2004).

no Seminário de Cinema, oferecido pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1954, que o jovem Coutinho tem sua primeira formação na área, ao mesmo tempo que realizava trabalhos de revisão e copidesque para a revista *Visão*. Isso também demonstra que nesse período, possivelmente, Coutinho era leitor assíduo e escritor, à medida que são requisitos para os trabalhos citados. Além disso, tem a oportunidade de experimentar e escolher sua carreira devido a seu recorte monetário.

Alguns anos depois, então envolvido com os programas de pergunta-resposta televisionados, inspirados nos programas radiofônicos, em 1957, Coutinho participa de programas como *O céu é o limite*, da TV Tupi, e *O dobro ou nada*, da TV Record. Neste último, respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin, ganha 2 mil dólares, o que lhe permite viajar para a Europa. Assim, aos 27 anos, vai à Moscou, em uma viagem relacionada ao Partido Comunista, para o 6º Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes (MATTOS, 2019). Visita ainda, Praga e, por fim, Paris, onde passa mais tempo, até receber notícias de que um amigo o havia inscrito como candidato a uma bolsa de estudos para o curso de Direção e Montagem, no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), a mais famosa escola de cinema do período, com duração de dois anos (1958-1960).

É no IDHEC que o estudante Coutinho tem seu segundo contato com a formação em cinema. Lá, realiza seu primeiro curta-metragem, *Le téléphone*, de ficção, e a peça *Pluft, o fantasminha*, suas primeiras experiências mais efetivas no cinema e teatro¹⁶. Em 1960, recebe o diploma e retorna ao Brasil. Apesar da fama do instituto, Coutinho, em entrevistas, tece críticas ao curso, em relação ao próprio conteúdo e aos docentes, aproveitando, segundo ele, apenas o aprendizado com fotografia e as vivências fora do IDHEC, não considerando as experiências com a instituição e sua proposta de formação como algo que o definiu ou mesmo ajudou como diretor.

Nesse momento de sua vida, vemos então Eduardo Coutinho como um jovem engajado no mundo das artes e comunicações, na cena política e no mundo acadêmico. É um retrato do jovem burguês brasileiro, que tem o privilégio de estudar cinema na França. Esse momento, apesar de ser narrado sempre de maneira breve ou por vezes deixado de lado, em vários trabalhos sobre ele, é o central para pensarmos as primeiras referências, motivações, escolhas e espaços ocupados pelo futuro cineasta. É aqui que ele opta pelo cinema e que começa, a partir de então, a engajar-se cada vez mais na sétima arte.

¹⁶ Segundo Mattos (2019), o estudante Coutinho frequentava muitos teatros em Paris. Via peças de Bertolt Brecht e Sarah Bernhardt e ainda, por vezes, acompanhava os ensaios de Ingmar Bergman e Luchino Visconti.

1.1.2 Teatro, cinema de ficção e outros trabalhos

De volta ao Brasil, no ano de 1960, em São Paulo, Coutinho trabalha como assistente no Teatro Arena, na peça *Quarto de despejo*, e também participa do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde ajuda a produzir *Mutirão em novo sol*, encenada no 1º Congresso dos Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte. Com a mudança para o Rio de Janeiro, em 1961, Coutinho passa a fazer trabalhos diversos (gerente de produção, ator, roteirista) vinculados ao Cinema Novo e ao CPC da UNE. É interessante como o teatro que vai perpassando esse momento de sua vida é por meio de peças como *Quarto de despejo*, que trata do diário de uma favelada ou de temáticas políticas vinculadas à UNE. Parece-nos, com isso, que Coutinho já nutre seu interesse pelo Outro social, que vemos em seus documentários contemporâneos. Ou, de maneira mais geral, seu interesse pelas problemáticas sociais levantadas no Brasil naquele período.

Sinal disso é que, nesse contexto, a UNE lança uma caravana chamada UNE Volante, que pretendia documentar as condições da população pobre do país e incentivar a criação de outros centros de cultura (MATTOS, 2019). Coutinho acompanha a caravana e é dessa viagem que conhece, por meio de Vladimir Carvalho e dos protestos realizados, Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês João Pedro Teixeira, recém-assassinado em Sapé, na Paraíba. Depois de ouvir a história da família Teixeira, de volta ao Rio, o diretor decide fazer um filme sobre o líder camponês. Essa obra, então de ficção, iniciada em 1963, com pesquisas e reunião de recursos para a produção, resultaria, apenas vinte e um anos depois, no documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), obra considerada sua primeira grande realização como documentarista e um marco no cinema documentário brasileiro.

Esse grande intervalo é em decorrência das filmagens em Sapé, Paraíba, e no Engenho da Galileia, Pernambuco, que estavam intrinsecamente relacionadas aos movimentos sociais das Ligas Camponesas no Nordeste, terem se iniciado em 1964, mesmo período em que ocorreu o golpe militar em nosso país. Com a repressão às Ligas Camponesas pelo novo governo que se instalava, as filmagens foram interrompidas¹⁷, os equipamentos apreendidos como material subversivo e Eduardo Coutinho, que no momento estava filiado ao Partido

¹⁷ Segundo Mattos (2019), a equipe havia filmado cerca de uma hora de negativo 35mm. A maior parte, enviada algum tempo antes do golpe a um laboratório no Rio, é salva e o copião fica escondido por anos na casa de um general do exército, pai de David Neves, crítico e diretor de cinema na época.

Comunista¹⁸, chega a ser preso por algumas horas. Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês, é presa por quatro meses na Paraíba e depois refugia-se no Rio Grande do Norte.

A partir desse momento, até o início da década de 1970, Coutinho transita entre trabalhos como roteirista/corroteirista¹⁹, diretor substituto²⁰ e ator²¹ em filmes de ficção, ligados ao Cinema Novo, participando desse importante movimento cinematográfico de maneira marginal. Para Mattos (2019), sua trajetória e a relação com a ficção tiveram muita influência de Leon Hirszman²², o qual considerava uma espécie de “pai espiritual” (MATTOS, 2019, p. 57):

Por essa época, ainda iniciante aos 32 anos, Coutinho desfrutava da fama de escrever muito bem e ter senso crítico e de dramaturgia, razão pela qual seria convidado a exercer funções em vários filmes ao longo dos anos 1960 e 1970. Ele sempre admitiu que sua competência nessa área vinha não de uma prática cinematográfica, mas da convivência com o texto literário ou teatral (MATTOS, 2019, p. 57).

Tais recortes nos dão, novamente, indícios de que o sujeito aqui narrado naquele momento já se estabelecia enquanto intelectual e crítico sobre as práticas cinematográficas realizadas no Brasil. Ainda que como experiência inicial na prática, e sua inserção marginal no Cinema Novo, o cineasta parece sempre estar inserido nas principais discussões do momento.

Em meados de 1970, Coutinho viaja pela região Nordeste, em pesquisa para a Saga Filmes²³, para explorar temas sobre o cangaço, o coronelismo e a história regional. A partir

¹⁸ Essa filiação, segundo Mattos (2019), durou pouco tempo. Depois do episódio da prisão, Coutinho, que se considerava um “vacilante” na política, e intencionando ser “um livre pensador”, saiu do partido.

¹⁹ Corroteirista no longa-metragem *A falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman, adaptação da obra de Nelson Rodrigues; e colabora no roteiro de *Garota de Ipanema* (1967), também dirigido por Hirszman.

²⁰ Faz a direção do episódio *O pacto*, em substituição a Nelson Pereira dos Santos, que compõe o média-metragem *ABC do amor*, coprodução entre Argentina, Brasil e Chile. Para Mattos (2019), *O pacto* marcou o início efetivo da carreira do diretor, pouco afetado pela agenda temática do Cinema Novo. Também substitui Luiz Carlos Maciel na direção de *O homem que comprou o mundo* (1968), seu primeiro longa-metragem, uma comédia política que tematizava a Guerra Fria, o militarismo e a censura (MATTOS, 2003; 2019). Viaja para a Bulgária, onde o filme será exibido no Festival da Juventude. Visita a Tchecoslováquia, onde testemunha a invasão das tropas soviéticas e o fim da Primavera de Praga.

²¹ Participou como ator de *Os mendigos* (1963), de *O homem que comprou o mundo* (1968), dirigido por ele mesmo, atuando em uma cena como mendigo; de *Garota de Ipanema* (1967), citado acima, e em *Câncer* (1971), de Glauber Rocha. Em futuro mais distante, Coutinho teria ainda duas atuações apenas orais, como narrador de alguns trechos em *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, e no documentário *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles (MATTOS, 2019).

²² Leon Hirszman (1937-1987) foi um cineasta brasileiro, considerado um dos expoentes do Cinema Novo.

²³ Saga Filmes, é uma produtora, fundada em 1958 e adquirida em 1966 por Leon Hirszman e Marcos Farias. Em fins dos anos 1960, lançavam projetos que objetivavam realizar filmes sobre o cangaço, que fossem ao mesmo tempo críticos e populares. Isso era uma tendência da época, na qual o cinema brasileiro encontrou no sertão nordestino e na figura do cangaceiro um tema fértil a partir de 1953, realizando filmes que ficaram conhecidos como *Nordesterns*, inspiração do western (faroste) hollywoodiano.

disso, roteiriza e dirige o longa *Faustão*, longa-metragem que tematiza o cangaço. Durante as filmagens do referido filme, em Pernambuco, Coutinho conhece Maria das Dores de Oliveira, com quem se casa, e retorna ao Rio de Janeiro. O casal tem dois filhos nos anos seguintes, Pedro e Daniel Coutinho.

O diretor agora tem uma família para sustentar e dificuldades financeiras ligadas às condições de produção cinematográficas no Brasil. Com isso, passa a trabalhar como copidesque e crítico de cinema, assinando cerca de quarenta textos e algumas reportagens no *Jornal do Brasil*, onde permanece entre os anos de 1971 e 1974²⁴. Paralelo a isso, realizava alguns trabalhos extras como corroteirista em *Os condenados* (1973), *Lição de amor* (1975) e no sucesso de bilheteria *Dona Flor e seus dois maridos* (1976).

Segundo Mattos (2019), o fracasso de crítica e bilheteria dos dois primeiros longas de ficção de Coutinho (*O homem que comprou o mundo* e *Faustão*) impulsionou o distanciamento do diretor com a indústria cinematográfica, dita apenas de “entretenimento”. Apesar disso, Coutinho reconhece a contribuição da experiência com filmes de ficção para sua carreira: “Você tem duas pontas: o jornalismo de um lado e a ficção do outro: É bom passar pelas duas. [...] Dirigir atores é uma experiência que acaba te ajudando de alguma forma a não dirigir não autores” (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p. 93)

Essas experiências são relevantes à medida em que Coutinho parece estar buscando, ao mesmo tempo, conhecer mais sobre a realidade social e política do país, como também aprender sobre cinema. É na ficção que ele passa a desempenhar e conhecer na prática os vários processos e funções de uma produção cinematográfica, o que é essencial para a construção de sua própria linguagem e métodos.

1.1.3 *Globo Repórter*, entrevista e documentário

Depois de quatro anos trabalhando no *Jornal do Brasil*, em 1975 Eduardo Coutinho é chamado para a produção do *Jornal Nacional*, da TV Globo. Ao recusar o convite, uma nova proposta é feita, a de trabalhar no programa *Globo Repórter*, criado há pouco, em 1973²⁵. Na equipe, escreve textos, faz traduções e pesquisas, edita programas e também dirige. Como diz o próprio Coutinho, era um “faz-tudo” (MATTOS, 2019, p. 99).

O contexto do surgimento do *Globo Repórter* foi em meio ao regime militar, ao qual a Globo abertamente apoiava na época. Segundo Mattos (2019), em fins da década de 1960, a

²⁴Na obra *Eduardo Coutinho* (2013), organizada por Milton Ohata, esses textos estão todos compilados.

²⁵Primeiro lançado em 1971, com o nome *Globo Shell Repórter*, uma vez que recebia patrocínio da multinacional Shell. Depois, oficialmente, em 1973, intitulado *Globo Repórter*.

televisão brasileira, no geral, vivenciou o descrédito entre as elites culturais, por “voltar as costas para a realidade do país” (MATTOS, 2019, p. 97); então, como resposta a essa situação, surge o *Globo Repórter*, considerado um programa de telejornalismo aprofundado e que uniria, com o passar do tempo, os cineastas e a televisão. Claro que, como dito sobre o contexto, ser contratado da Globo no período causava certo mal-estar e preconceitos, principalmente dos intelectuais e artistas progressistas, meio que Coutinho fazia parte, de certa forma. Porém, o *Globo Repórter* se mostrava, até certo ponto, claro, como um ponto fora da curva na emissora:

Semi independente dentro da TV Globo. Fazia suas próprias pautas e coordenava suas equipes de produção. A edição final, porém, era controlada pela direção de jornalismo da emissora e submetida a um certo padrão. [...] De resto, os diretores trabalhavam com boa autonomia, considerando-se o veículo e a época. As relações com a censura eram menos tensas que a média na Globo (MATTOS, 2019, p. 98).

Dado esse quadro, Eduardo Coutinho permaneceu no programa de 1975 até 1984. Nesse período é que começam suas experiências mais efetivas com o documentário. Dirige, no total, seis deles: *Seis dias de Ouricuri* (1976)²⁶, *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *Portinari, o menino de Brodósqui* (1980), quase todos tematizando o Nordeste brasileiro. Também atua como um dos editores do programa *Domingo Gente*. Sobre essa experiência no *Globo Repórter* e tal momento de sua vida, ele diz:

vinha de uma frustrada experiência na ficção cinematográfica, primeiro na militância no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, depois na chamada indústria do cinema. Nunca tinha feito documentário. As desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores, ajudaram a detonar uma paixão imediata por coisas simples – olhar e escutar pessoas, em geral, pobres, do campo e da cidade – o Outro social e cultural. Tentar entender o país, o povo, a história, a vida e a mim mesmo, mas sempre fixado no concreto, no microcosmo (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 17).

Com isso, percebemos o interesse de Eduardo Coutinho no desconhecido, em outras realidades do país que não a sua, ou seja, no Outro, a partir de uma escuta que é desenvolvida e construída em cada obra do diretor. As viagens com o *Globo Repórter*, o contato com esse Outro social, sobretudo no Nordeste, e as experiências com o jornalismo e a entrevista, ainda

²⁶ Sobre *Seis dias em Ouricuri*, Mattos (2019) identifica alguns traços que seriam lapidados futuramente nas obras de Coutinho. Alguns exemplos são a escolha por locais e temporalidades bem definidos e os benefícios da entrevista com som direto.

que não nos exatos moldes que o cineasta almejava, foram essenciais para a construção de um método e de experiências que o transformaram como sujeito.

É no auge da ditadura, num momento em que tentava-se encobrir muitos aspectos do Brasil, que Coutinho começa a se sensibilizar efetivamente com as realidades do país.

Foi na televisão que eu pude, durante seis dos nove anos em que lá trabalhei, exercitar-me com o som direto com uma agilidade que seria impossível no cinema. É verdade que aprendi mais com o que não podia ir ao ar, com o que acontecia antes e depois das filmagens e que eu via e revia na moviola. [...] Foi lá que aprendi que as longas pausas de silêncio, cujo uso era absolutamente vetado, eram tão ou mais importantes do que as falas. [...] Nossa televisão abomina mais do que tudo mostrar as negociações que presidem a uma filmagem, as relações de confronto entre as duas instâncias instaladas nos lados opostos da câmera. Enfim, como dizem os eruditos, desvelar o trabalho da enunciação é crime de lesa-credibilidade (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 19).

Dessa forma, buscamos demonstrar que esse momento é crucial para a aproximação do diretor com o cinema documentário e seu distanciamento com a ficção. Apesar das críticas ao modelo do jornalismo televisivo, no qual para ele as pessoas são vistas como “uma espécie rara de orquídea que convém olhar com distante consideração, ou então, de muito perto, como um ingênuo repositório de folclore” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 19), é nesse contato efetivo com diversas realidades sociais e narrativas que Coutinho aprende e apura, à medida que se relaciona, seu olhar atento e paciente e que tenta, sim, olhar o outro mais de perto, porém a partir dos lugares próprios desse outro, que é sujeito.

É também paralelamente ao trabalho no *Globo Repórter* que em 1979, com o início da anistia e a reabertura política, que Coutinho entra com um pedido de financiamento na Embrafilme para retomar o antigo projeto de *Cabra marcado para morrer*, dessa vez como um documentário. É o início da retomada de projetos que de fato pensam o país, depois de anos de negação, silenciamento, esquecimento e mentira. Parece ser urgente para Coutinho operacionalizar esse projeto, como uma resposta e uma denúncia, como um rememorar e uma crítica aos anos de chumbo.

Angariados os fundos, o diretor tira férias do programa da Globo e vai ao Nordeste para investigar o paradeiro dos participantes principais de *Cabra*. A equipe localiza vários destes, inclusive Elizabeth Teixeira, com quem se reencontra. Nesse momento, entre 1981 e

1983, consegue concluir as filmagens do, agora, documentário interrompido em 1964, finalizando-o vinte anos depois.²⁷

Cabra marcado para morrer é exibido pela primeira vez na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1984. Depois de sua estreia no Brasil, o documentário é exibido em festivais no exterior, recebendo doze prêmios (Paris, Havana, Berlim, Tróia (Portugal), Salso (Itália), entre outros). O documentário também recebe críticas positivas de grandes jornais, como *The New York Times*, *Le Monde* e *El País*. Isso é um feito enorme na vida do então documentarista. É interessante que, em um contexto de recente abertura política e redemocratização, Coutinho se lança em busca do tempo que foi perdido, do que não foi narrado, e obtém êxito. A história da família Teixeira é a história de muitas famílias ligadas às lutas camponesas e aos movimentos políticos de contestação ao recém-acabado regime militar. Com ela, Coutinho sensibiliza o mundo, mostrando as faces de um Brasil que a ditadura tentou negar e apagar, buscando trazer dignidade, empatia e alteridade ao espectador.

O período que sucede a obra citada acima, até a produção de *Santo Forte* (1999), é marcado como uma quebra pela literatura especializada no autor. Mattos (2019) utiliza a expressão “longo inverno cinematográfico” para caracterizar esse momento. Isso porque entre 1985 e 1997, ao deixar o a TV Globo, como o lançamento de *Cabra* e o sucesso do filme, Coutinho dirige quatorze documentários, em média e longa-metragem, nenhum deles com exibição comercial nos cinemas, e se envolve em projetos bastante variados, os quais iremos tratar na próxima seção, que aborda a filmografia do diretor nesse período.

Apesar de ser considerado uma espécie de “hiato” em sua carreira, em comparação ao que vem futuramente, é durante esse inverno que o cineasta percorre caminhos que permitem a depuração, radicalização e construção efetiva de um método coutiniano de fazer documentários. Método esse que reúne muitas das experiências citadas acima, com o *Globo Repórter* e com *Cabra marcado para morrer*, mas que reúne outros elementos de sua trajetória entre os anos de 1984 e 1997.

Nesse período, o documentarista participa da criação do departamento de vídeo do Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), onde produz dois documentários, e também,

²⁷ Para Mattos (2019, p.116), “No *Cabra/64*, o cinema pretendia engolir a realidade. [...] Já no *Cabra/81*, é a realidade que se apresenta para engolir o cinema. Trata-se não mais de prover o povo com a reconstituição artística de suas experiências, mas de buscar no povo a emoção e as lembranças de um tempo estilhaçado. O novo propósito é recolher os fios de uma memória que se dispersou, tanto no povo quanto na cabeça do realizador”.

convidado por Claudius Ceccon, faz parte do grupo de fundadores do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), ao qual continuou vinculado pelo resto de sua vida.

Em 1997, influenciado por tais vínculos institucionais, Coutinho começa as gravações de *Santo Forte*, que é finalizado e lançado em 1999, com uma ótima recepção da crítica no país. O documentário é considerado a segunda “ressurreição” de Eduardo Coutinho, tendo a primeira em *Cabra marcado para morrer*. Quinze anos depois, o documentarista lança uma obra no circuito comercial e atinge um público de em média de 17 mil espectadores (LINS, 2004).

Depois da intensa experiência com *Santo Forte*, obra que dá uma espécie de pontapé crucial na carreira do diretor, Eduardo Coutinho dirige em média um documentário por ano, lançando *Babilônia 2000* (2000); *Edifício Master* (2002), a partir da ideia da comunicóloga Consuelo Lins; *Peões* (2004); *O fim e o princípio* (2005); *Jogo de cena* (2007); *Moscou* (2009); *Um dia na vida* (2010); *As canções* (2011); e *Últimas conversas* (2014), o qual é finalizado por Jordana Berg e João Moreira Salles, em decorrência da morte do diretor²⁸.

1.1.4 A depuração de um método: ética & estética

Da década de 1990 até 2014, Eduardo Coutinho transitou e dialogou com um cinema chamado por ele mesmo de “cinema de conversação”, inaugurado com *Santo Forte* (1999). Sobre suas escolhas metodológicas, em entrevista, ele diz:

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos de pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. O que não exclui, é claro, uma ideia central, prévia à filmagem, que preside a construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 15).²⁹

²⁸Abordaremos mais detalhadamente a filmografia de Eduardo Coutinho na seção “Filmografia”.

²⁹Texto intitulado “Olhar no documentário – carta depoimento para Paulo Paranaguá”, escrito por Eduardo Coutinho para o catálogo do Festival do Réel, 1992. Utilizamos tal texto quando publicado no livro de Bragança (2008).

O que percebemos é que a partir da década de 1990 e das suas experiências anteriores, principalmente no jornalismo televisivo, Coutinho passa por um processo de depuração de um método, com escolhas, posicionamentos e algumas certezas sobre qual tipo ou estilo de cinema gostaria de realizar. *Santo Forte* é o primeiro documentário do diretor que conta já com essa metodologia citada mais encorpada. Nos filmes seguintes, como em *Edifício Master* (2002), ele radicaliza mais ainda essa posição, e assim segue, apostando na palavra do outro e no documentário como encontro, negociação e relação, de maneira ou de outra, em todas as suas próximas obras.

Assim, quando questionado sobre sua ética e estética no cinema – e vida, instâncias muito dialógicas na trajetória de Coutinho –, o diretor afirma que:

Eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir do oral para o escrito, mas tenho que editar, a edição também é um ato de intervenção. O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 73).

A proposta de Coutinho, a partir desse olhar, é partir do micro para pensar o macro, uma vez que, para ele, no Brasil, os marcos de memória e história das pessoas advêm da vida privada. Não há como pensar e mudar nosso país sem antes olhar para ele e conhecê-lo, aceitando suas contradições e sua composição: “Mesmo sendo negativo tem de conhecer, senão como mudar? [...] Como a revolução de esquerda iria mudar o Brasil sem conhecê-lo de perto?” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 96-97).

Assim, Coutinho reafirma sua crença na compreensão do outro a partir das narrativas destes, onde estão contidas suas visões de mundo que partem de um particular, mas evocam um geral. Estar aberto ao outro, para o referido diretor, é uma subversão, que deveria ser praticada mais, seja no âmbito do cinema documentário, seja no dos discursos intelectuais: “Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 21). Nesse trecho, também podemos perceber a crítica aos intelectuais e cineastas progressistas, que para o diretor, muitas vezes, se veem acima da realidade brasileira, “fora dela”, distante, como o narrador, a comumente chamada “voz de deus” dos filmes documentários clássicos:

Faço filmes contra a arrogância intelectual de não se ver nesses personagens. É espantoso. Eles pensam: religião é alienante, mas Teologia da Libertação é

interessante, porque vai fazer revolução, portanto, vamos nos aliar a eles. Ou então a África mítica, o candomblé, mas a umbanda é suja, ninguém quer. [...] Intelectual trabalha com mitos e convence os outros a inventar mitos para dar sentido à vida. É espantosa a arrogância intelectual, a nossa arrogância, a de que dirige filmes principalmente. Você tem que criar um vazio para aprender no contato. Tem um jogo que interessa os dois lados. E vamos ver no que vai dar esse encontro (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 90).

Isso não quer dizer que o documentarista desconsidere a assimetria presente no encontro com esse Outro, pelo contrário, ele considera a diferença algo que tem de ser mais levada em conta no documentário, que quando assumida é que certa igualdade, utópica e temporária, pode se estabelecer. Aquele que filma, tem o poder, a partir da câmera, e dos processos de montagem, e no seu caso, há também a diferença social, de classe, raça e gênero, uma vez que em suas obras é o outro de si, o protagonista.

A noção de objetividade na captação da realidade, que o documentário carrega em sua nomenclatura e história, também é criticada por Eduardo Coutinho. O não aparecer da câmera, do entrevistador, das “regras do jogo”, ou seja, da ocasião da filmagem, e ainda, o uso excessivo de imagens “ilustrativas” ou explicativas, tiram o caráter de negociação e encontro, que preza em seu fazer documentário. Para ele, o interessante é pensar real e imaginário como algo complementar e constitutivo dos sujeitos.

Carlos Alberto Mattos (2019) descreve Coutinho como “o intelectual que desprezava o intelectualismo, o progressista que desdenhava os discursos ideológicos, o agnóstico que esperava proteção dos santos, o ranzinza que as pessoas adoravam” (MATTOS, 2019, p. 287). Essas características, aparentemente contraditórias, são percebidas nas obras coutinianas, que sempre evocam a contradição, que, afinal, faz parte das vivências e da história humana, e que, no fundo, falam sobre uma complexidade muitas vezes negada.

Coutinho parecia ver no cinema documentário uma necessidade, uma urgência, definindo-se como o “materialista mágico”, cheio de contradições e com o medo iminente do fracasso sempre o rondando, procurando considerar os sujeitos que compõem suas obras em suas várias facetas, e compreender o real do outro, que, para ele, tem a necessidade de ser reconhecido em sua peculiaridade, e não na generalização (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008). Isso tudo se insere num contexto maior pelo qual o cinema brasileiro passava. É a partir dele que vamos entender as mudanças, permanências e realocações da trajetória do cineasta.

1.2 Crise e Retomada do Cinema Brasileiro (1990-2000)

Podemos afirmar tranquilamente que o cinema brasileiro sempre passou por momentos difíceis, principalmente no que diz respeito à exibição dos aqui produzidos em nossos cinemas, mas também à distribuição e produção, tanto no sentido de falta de capital e investimento na área como também no âmbito de tecnologia, o que leva, conseqüentemente, a um baixo consumo. Assim, o auxílio estatal, na história do cinema do país, foi e ainda é essencial para a produção se manter. Ou seja, de certa maneira, as produções ficam um tanto quanto reféns da criação e aplicação de políticas públicas.

Nesse sentido, uma série de leis de incentivo e de regulamentações que promovem, por exemplo, cotas obrigatórias anuais para a exibição dos filmes nacionais em nossos próprios cinemas já foram criadas. Porém, ainda há problemas em relação à distribuição e à comercialização de tais obras. Exceto pelas grandes capitais, vê-se pouco em cartaz filmes aqui produzidos.

Claro que as salas de cinema não são o único meio de acesso às obras, sobretudo atualmente, com as medidas de isolamento relativas à pandemia do covid-19, a ascensão dos serviços de *streaming*, festivais de filmes *on-line* e outros meios digitais de acesso ao audiovisual. Porém, a experiência oferecida pela reprodução de um filme em uma sala de cinema ainda tem grande procura e alcance. Parece ser consenso entre os cineastas que fazer cinema no Brasil é algo marginal e não lucrativo, por conta da precarização dos meios para produção, exibição e distribuição dos filmes, que não chegam ao público. Para o cinema documentário, gênero que já é marginal quando comparado ao cinema de ficção, a situação se agrava ainda mais.

Entre finais da década de 1980 e durante a primeira metade da década de 1990, os problemas citados anteriormente, que reverberam até os dias atuais, se agravam radicalmente devido a políticas de desmonte de órgãos reguladores e investidores do cinema nacional. A bibliografia especializada no período afirma que nunca houve tamanha desvalorização de nosso cinema, levando à quase paralisação das produções no ano de 1992, com apenas dois títulos lançados no circuito comercial. É sobre esse período, pensando o contexto histórico das décadas de 1980 e 1990, que iremos nos debruçar neste momento, pensando aspectos que intensificaram a situação de crise, e também o momento conhecido como “retomada”, a partir de 1994, com novas políticas públicas e regulamentações de incentivo.

Assim, o que se convencionou chamar de “retomada”, ou “renascimento” do cinema brasileiro³⁰, corresponde ao período de produções cinematográficas realizadas entre o ano de 1994 e os anos 2000/2002. É dito que houve uma retomada nesse período pois, durante quase dez anos (1985-1994), o que temos é uma crise geral de tal produção, ou seja, toda a cena cinematográfica fica basicamente paralisada. Partiremos, então, dessa crise para compreendermos o período e, portanto, o contexto histórico em que estão inseridos a produção (1997) e o lançamento (1999) de *Santo Forte* por Eduardo Coutinho.

Além disso, por um grande período de seu desenvolvimento, entre as décadas de 1960 e 1980, as produções cinematográficas nacionais são marcadas pelas práticas repressivas e de censura da ditadura no Brasil –de maneira geral, na América Latina. Isso faz com que os projetos desse momento não tenham a liberdade de denunciar. O cinema como arte, indústria, criador de representações e asserções sobre o real, é capaz de escancarar o que se quer esconder. De modificar, reorganizar ou ressignificar imaginários, concepções e estereótipos. É exatamente isso que o regime militar no Brasil tira de nosso cinema. E é nesse contexto que Eduardo Coutinho conhece um Brasil o qual ele não pode retratar da maneira que gostaria. Esse modelo instaura um regime de país que deve ser olhado, pensado e narrado de maneira unilateral, em prol de um processo civilizador que busca higienizar, reprimir e banir os sujeitos os quais considera transgredir suas regras.

Quando isso acaba, a cena artística brasileira fervilha. O cinema, em especial, anseia pela retomada de um projeto político-estético que busca mostrar novamente e a novos moldes um Brasil multifacetado, híbrido, plural, que sempre o foi, mas que a ditadura tentou mascarar, proibir, ocultar. Nesse sentido, também consideramos o cinema de retomada como esse novo fôlego e aberturas de horizontes menos desfavoráveis para escancarmos e entendermos a situação do país.

Apesar disso, como dito acima, os cineastas brasileiros encontram novos desafios pela frente: o descaso dos novos governos com a classe artística no país. Para entendermos isso, falaremos de políticas públicas. O pesquisador Giovanni Ottone (2007) é quem nos auxilia nessa compreensão. Ottone afirma que no período ditatorial, apesar de toda censura, havia um sistema de financiamento por parte do Estado, ao qual muitos cineastas do Cinema Novo

³⁰ Os dois termos estão presentes na análise de Giovanni Ottone (2007) sobre o período. Para o autor, “trata-se de um novo início, não simplesmente de um ciclo, de uma fase intermédia entre grandes expectativas e novos sinais de crise, mas antes de tudo, na opinião de muitos críticos, trata-se de um verdadeiro renascimento, definido também como uma retomada, ao qual corresponde a um retorno em termos de atenção e reconhecimento mundial” (OTTONE, 2007, p. 271).

foram obrigados a se aliarem, até certo ponto, por falta de outro recurso e pela configuração estatal repressora da época.

A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), criada em 1969, já no período ditatorial, era a agência estatal responsável pela produção e distribuição dos filmes. Tal órgão, no período de seu maior desenvolvimento (1976-1988), chegou a produzir oitenta filmes por ano. Porém, quando o cinema nacional começa a exercitar as possibilidades e enfrentar as novas temáticas sociais, a partir da segunda metade da década de 1980, com os processos de redemocratização no país, a atenuação da censura e a retomada progressiva do debate político entre o público, vê-se que nos anos anteriores, com a influência da televisão aberta, principalmente com as telenovelas, e do cinema hollywoodiano, que chegara massivamente ao Brasil, o que acontece, no âmbito cinematográfico, é a construção de uma semi-indústria de filmes considerados populares, destinados ao grande público, sobretudo a partir das comédias (OTTONE, 2007).

Nesse sentido, tal cenário se diferencia muito de um anterior, como o do movimento do Cinema Novo, por exemplo, que nas décadas de 1960 e 1970 tinha pretensões mais envolvidas com a política e a exposição dos grandes problemas sociais do país de maneira didática. Ou seja, a ditadura, a partir da censura, operacionaliza um desmonte sistemático dos projetos políticos-estéticos que envolviam o cinema no Brasil. Não estamos julgando moralmente a relevância das comédias, porém os cineastas começam a perceber que os filmes que eles desejavam realizar talvez não teriam mais espaço no mercado nem audiência nos cinemas.

Já no governo de José Sarney (1985-1990), o primeiro pós-ditadura, temos o aumento expressivo da dívida externa brasileira, o crescimento da inflação e a promulgação de uma nova Constituição, em 1988. Cenário que influencia os anos iniciais da década de 1990 e a crise em questão, principalmente já pelas tímidas mudanças ocorridas na regulamentação sobre o cinema no país, e o baixo incentivo de financiamento estatal. A partir de 1985,

o cinema nacional, não conseguindo constituir um público fiel, nem planificar modelos para superar a dependência quase total do financiamento estatal, diante da crise financeira do próprio Estado, chegou ao final dos anos 1980, desprovido de legitimidade social e incapaz de se opor ao projeto liquidatário neoliberal (OTTONE, 2007, p. 278).

Dado esse cenário, em 1989, com as primeiras eleições propriamente democráticas em mais de 20 anos, elege-se o neoliberal Fernando Collor de Mello, o qual inicia um processo de abertura do mercado brasileiro à concorrência externa e planos com aspirações a modernizar o

país. O então presidente propôs um redimensionamento do dispositivo administrativo do Estado, sendo que nessa empreitada rebaixa o Ministério da Cultura para Secretaria e estabelece a repentina dissolução e o fechamento de vários organismos culturais, já no ano de 1990, como a própria Embrafilme – responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição –, a Fundação do Cinema Brasileiro – que cuidava dos curtas-metragens e de projetos de produção e difusão cultural –, e o Conselho Nacional de Cinema (Concine) – responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, no sentido da obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais.

Segundo Ottone (2007), essas intervenções foram, de certa forma, favorecidas e até mesmo incentivadas, por um lado pela sistemática campanha jornalística empreendida, que visava desestabilizar e desacreditar os órgãos de gestão do cinema nacional, e, por outro, a partir da própria classe média, que se identificava muito mais com o *mainstream* norte-americano do que com as produções do próprio país. Esta passou a definir e reconhecer o cinema brasileiro por apenas duas vertentes: ou “dizia-se que os realizadores só queriam saber de sexo (porno-chanchadas) ou de miséria (tema dos filmes do Cinema Novo, que não chegaram ao grande público, mas emprestaram prestígio e imagem ao país)” (CAETANO, 2007, p. 197-198).

Assim dava-se a campanha de desmonte e crise do cinema brasileiro, tendo seu auge em 1992, quando as produções financiadas pelo Estado praticamente não existiam. É nesse mesmo ano que Fernando Collor de Mello passa por um processo de *impeachment* e tem seu cargo ocupado pelo então vice-presidente da república Itamar Franco. Quando este último assumiu como chefe do Executivo do país, a partir de 1993, temos, aos poucos, novas legislações e implementação de políticas de incentivo por parte do Estado, não só no campo cinematográfico, mas da arte brasileira em geral.

Com o novo ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, o governo Itamar Franco lançou o Plano Real, que “produziu um imediato crescimento econômico, acabando com a superinflação” (OTTONE, 2007, p. 274) vivenciada nos anos Collor. Com esse respiro para a economia do país, foi criada, primeiro, a Secretaria do Audiovisual do novo Ministério da Cultura, e, logo depois, a Lei Rouanet, de 1991 (Lei 8.313), destinada ao fomento artístico em geral. Em 1993, o Estado promulgou, ainda, a Lei do Audiovisual (Lei n.8685), que estabelece um sistema de incentivos fiscais à produção e à distribuição de filmes nacionais, permitindo, na prática, um desconto fiscal de até 70% nos impostos sobre os lucros de empresas estrangeiras de distribuição cinematográficas, empresas brasileiras e até mesmo pessoas físicas que investissem na produção de filmes do país.

A partir disso, boa parte do financiamento das produções cinematográficas brasileiras vem da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet e também de empresas estatais da época, como a Petrobras, a BR Distribuidora e o Banco Nacional de Desenvolvimento Social e Econômico (BNDES) (CAETANO, 2007). O que percebemos, no entanto, é que, apesar de garantir incentivos fiscais aos interessados em investir no cinema do país, a tímida tradição de investimentos nessa área por parte do empresariado brasileiro “obrigou o Estado a continuar promovendo concursos públicos de fomento cinematográfico” (CAETANO, 2007, p. 198), tanto em âmbito federal quanto estadual e municipal.

Nesse sentido, a criação de outras duas estratégias de fomento também favoreceu a retomada da atividade cinematográfica do período. No âmbito municipal, no Rio de Janeiro, em 1992, a prefeitura criou a Riofilme, responsável pela distribuição de filmes e programas televisivos brasileiros, como também ao financiamento e coprodução de curtas e longas metragens. *Santo Forte* foi finalizado com os recursos da Lei de Incentivo à Cultura da prefeitura do Rio e coproduzido pela Riofilme. Além da produtora, temos ainda o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que “no curso de três seleções promovidas entre 1993 e 1994, contribuiu à finalização de 90 projetos” (OTTONE, 2007, p. 275).

Com a implementação de tais medidas, temos, entre os anos de 1994 e 1995, o início – lento, mas significativo – da retomada na produção dos filmes nacionais. A pesquisadora Lúcia Nagib, em seu livro *O cinema da retomada* (2002), apresenta depoimentos de 90 cineastas dos anos 1990, detida no recorte dos realizadores de longas-metragens que lançaram seus filmes entre 1994 e 1998.³¹ Para Nagib (2002), os dois primeiros anos da década de 1990 estão entre os piores da história do cinema no país. Sobre a retomada, ela atesta que:

A expressão “retomada”, que ressoa como um boom ou um “movimento” cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema brasileiro. [...] Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. [...] Há também os que não se deixam impressionar pelo fato de que a média de filmes anuais tenha saltado de quase zero no início dos anos 1990 para mais de 20 na segunda metade da década, já que o cinema brasileiro, desde o fim da Embrafilme, tornou-se mal distribuído, mal exibido e pouquíssimo visto” (NAGIB, 2002, p. 13).

³¹ Eduardo Coutinho, para nosso pesar, não está presente entre os cineastas que deram seus depoimentos, isso porque no período delimitado o diretor realizava as filmagens e a montagem de *Santo Forte*, lançado apenas em 1999.

Apesar disso, não podemos deixar de reconhecer que as mudanças no panorama político trouxeram, sim, algo de muito significativo para o panorama cultural e cinematográfico no país. Mesmo de formas precárias, com dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro, de maneira tímida, voltou a despertar a atenção do público e da imprensa, nacional e internacional (NAGIB, 2002).³² Podemos afirmar, portanto, que entre os anos 1990-1993 e os anos posteriores, há uma ruptura e o início de um novo momento para o cinema e a arte brasileira, de maneira geral, com uma dinâmica muito diferente das produções anteriores. Para Ottone (2007),

De um lado, temos o resultado de um itinerário de resistência a uma grave crise moral e a desastrosas tentativas de modernização neoliberal, mas também a procura de identidade, mas também o anseio de liberdade e de renovação expressiva, depois de 20 anos de ditadura militar e, enfim, um certo nacionalismo por reação ao colonialismo cultural norte-americano. De outro, existem as medidas legislativas, administrativas e econômicas de uma nova política de incentivo à atividade cinematográfica por parte do governo federal (OTTONE, 2007, p. 271).

Nesse novo momento de nosso cinema, temos mudanças significativas nas produções, que não constituem um grupo homogêneo, pelo contrário, são marcadas pela dificuldade de se enquadrarem em algum movimento unificado e pela heterogeneidade de abordagens e tendências. Ainda assim, alguns traços semelhantes são verificáveis. Os filmes procuram se voltar para dentro, para o Brasil como ele estava, como ele era lido. O movimento não é necessariamente novo, mas sim o olhar: há um diálogo com um passado, não mais para negá-lo, mas para compreendê-lo como produtor de nossa história.

Entre 1996 e 1998, segundo Ottone (2007), há uma tentativa de aprofundamento no olhar para o “Brasil real e uma certa redescoberta dos problemas atuais da pátria” (OTTONE, 2007, p. 276). Outro ponto também interessante para este trabalho é o movimento percebido, em que vários

³² Entre 1996-1997, segundo Caetano (2007), “a venda de ingressos firmou-se entre 7% a 10%. Pouco, mas significativo, se comparado com os 0,4% do período Collor” (CAETANO, 2007, p. 198). Sobre reconhecimento internacional, a autora afirma que podemos utilizar como termômetro o fato de que no período da retomada, por três anos, filmes brasileiros foram indicados ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, por exemplo: *O quatrilho* (1995), de Fabio Barreto; *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto; e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

diretores de origem social burguesa ou da classe média mostram um interesse antropológico, e sinceramente humano, em relação às classes e à cultura populares, com especial referência aos movimentos religiosos. Trata-se de filmes que comunicam coragem, ternura e esperança em relação ao país, mas não apresentam nenhum projeto político ou ideológico (OTTONE, 2007, p. 276-277)

Apesar de um tanto quanto questionável a afirmação de que os diretores e as produções não apresentem nenhum projeto político se considerarmos que nada é desprovido de um discurso, uma ideia, que marca um posicionamento no mundo, a tônica antropológica está presente no olhar Eduardo Coutinho, inserido nesse período. Suas propostas e interesses também podem ser conjecturadas aos interesses gerais dos cineastas da retomada, como a vida urbana, especialmente nas favelas, as trajetórias e denominações religiosas, a violência e o que se considerava o outro social e cultural (OTTONE, 2007)³³.

Outro aspecto ressaltado sobre a Retomada é a questão do baixo orçamento que os filmes começam a ter. Num primeiro momento, os cineastas não tinham pudor em fazer filmes caros, de altíssimo orçamento. Porém, com a desvalorização do Real nesse percurso, lançou-se o manifesto cinematográfico dinamarquês Dogma-95, o qual questionava esse cinema ostentativo que se fazia em países-satélites da indústria hollywoodiana, e com isso “o alarme soou no Brasil” (CAETANO, 2007, p. 205)³⁴. Passa-se a discutir a feitura de filmes de baixo orçamento, especialmente no Rio de Janeiro, e a autora ressalta que “alguns perceberam a realidade concreta e abraçaram a nova proposta: filmes baratos, com poucas locações, elencos sem grandes salários e, principalmente, antenados com a tragédia social brasileira” (CAETANO, 2007, p. 206).

Mais uma vez, parece ser o movimento que Eduardo Coutinho, dois anos depois, em 1997, começa a realizar em *Santo Forte* (1999), a partir de algumas características citadas acima, como da locação única – a comunidade Vila Parque da Cidade – e da equipe pequena para baratear o processo. Por fim, temos ainda outros dois aspectos marcantes na literatura: o

³³ Sobre exclusão social, periferias, favelas e presídios como temática: “Na segunda metade dos anos 1950 e na década de 1960 o interesse pela realidade social e econômica dos deserdados sociais era enorme. Mas, desde aquela época, nunca mais se viu tamanho interesse temático pelos excluídos quanto agora” (CAETANO, 2007, p. 204). Segundo a autora, as periferias e favelas são cenários de *Como nascem os Anjos*, *Seja o que Deus quiser!*, *Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*, *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Cronicamente inviável*, *Urbânia*, *Uma onda no ar*, *Ônibus 174*, *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *Santa Cruz* (2000), *Rua 6, sem número* e *Cama de gato*. Todos os filmes (ficção e documentários) são desse período da Retomada, compreendido pela autora entre os anos de 1994-2000.

³⁴ A autora destaca, ainda, três livros e um disco que, para ela, foram fontes inspiradoras e “espécie de manifesto” (CAETANO, 2007, p. 207) para o redirecionamento do olhar sobre a periferia pelo cinema nacional. São eles o romance *Cidade de Deus* (1997), o best-seller *Estação Carandiru* (1999) e *A negação do Brasil* (2000) e o disco *Sobrevivendo no inferno*, do grupo Racionais MC's.

crescimento da presença feminina na direção cinematográfica³⁵ e a regionalização da produção para além do eixo Rio-São Paulo, em que mais dez estados passam a produzir longas-metragens no período da Retomada.

Pensando especialmente sobre documentário, Ramos (2018) afirma que o gênero ganha uma nova dinâmica, principalmente a partir das leis de incentivo, da demanda por produções não ficcionais dos canais a cabo, então surgidos como fenômeno de massa, bem como pela facilitação das produções com novas tecnologias – principalmente a substituição da película pelo vídeo³⁶. Esse gênero começa a ganhar lugar de destaque entre as produções, feito que no início dos anos 2000 ficaria ainda mais latente. E é nesse lugar e nessa cena que os documentários de Coutinho, como *Santo Forte*, se inserem.

Entre as temáticas destacadas, a representação das práticas religiosas tem lugar especial³⁷. São muitos documentários – e também filmes de ficção – que tem como tema ou subtema as vivências e denominações religiosas diversas presentes no campo religioso brasileiro, principalmente pensando os processos de hibridizações culturais e religiosos, as religiões afro-brasileiras e o crescimento das denominações neopentecostais, o que é muito interessante para pensarmos *Santo Forte* nessa conjuntura maior de olhar para a religião de diversas formas.

Apesar da grande variedade, o documentário que é fonte de nosso trabalho é colocado num lugar de grande sensibilidade e como uma contribuição inovadora sobre a temática. Os motivos que os trabalhos especializados citam para isso são variados. São ressaltados desde a habilidade com a entrevista que Coutinho tem até as técnicas cinematográficas empregadas, as quais não ressaltam imagens de rituais religiosos ou templos, mas são realizadas dentro do espaço íntimo de cada personagem.

Apesar disso, os trabalhos parecem atribuir à obra e a seu diretor um mérito que não fica exatamente explícito. É como se, a partir da sensação gerada ao assistir à obra, realocasse

³⁵ Segundo Caetano (2007), até o referido momento apenas 31 mulheres, em toda a história do cinema brasileiro, haviam dirigido longas-metragens. Entre os anos 1990-2002, percebe-se a estreia de 43 mulheres diretoras e a realização de 63 filmes.

³⁶ Patrícia Monte-Mór (2005), antropóloga e estudiosa de cinema brasileiro, afirma que o documentário no Brasil ganhou, nos anos 1990, um novo impulso, “com a abertura de canais de televisão à cabo e alguns apoios estatais para a sua produção, além da criação de diversos festivais dedicados ao gênero: *Mostra Internacional do Filme Etnográfico* (1993, no Rio de Janeiro), *Festival É Tudo Verdade* (Rio de Janeiro e São Paulo, 1996), *Festival de Cinema Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte* (1996)” (MONTE-MÓR, 2005, p. 7). Há também, segundo a autora, uma maior aproximação entre os documentaristas e os pesquisadores, sobretudo das ciências sociais.

³⁷ Ramos (2018) cita as obras documentárias *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Fé* (1999), de Ricardo Dias; *Pombagira* (1998), curta de Maja Vargas e Patrícia Guimarães; *Oriki* (2000), curta de Jorge Alfredo; *Atlântico negro, na rota dos orixás* (1998); média de Renato Barbieri; e *Antônio de todos os santos* (1995), de Sérgio Sanz. Há ainda títulos como *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999); *Música do Brasil* (2000), *Além Mar* (1999), *Santa Cruz* (2000), *O chamado de Deus* (2000) e *Viva São João* (2002).

o que cada um percebia através do cinema sobre as crenças religiosas dos brasileiros. Falamos isso também por conta de uma sensação e de uma inquietação que também fazem parte do delinear dessa narrativa: parece que o que emerge dessa obra, considerando um espectador médio, não é exatamente explicado nos trabalhos de crítica ou análise sobre a obra, o que para nós justamente diz respeito aos duplos e seu encantamento que saltam para nossas realidades. É como se tamanha mudança ontológica entre a percepção do pobre, umbandista e morador da favela fora do cinema e no cinema de Coutinho, cheios de potencialidades e voz, que os espectadores ficassem atônitos com essa “inversão”. Na verdade, nada mais é do que creditar a essas populações seus lugares de significado.

Assim, vão se delineando, durante a retomada, novos ares para o documentário brasileiro, que tem como tendência, nesse momento, novas tecnologias e técnicas disponíveis, com equipamentos mais ágeis, leves e baratos, bem como a abertura e o diálogo com antropólogos e pesquisadores das ciências humanas em geral, para investigar com outro olhar o próprio país. É a retomada também da audácia político-estética de mostrar, pelo cinema, que a própria população por vezes diminui a realidade que não quer ver. Apesar dessa retomada e da renovação dos ânimos sobre o cinema brasileiro terem sido essenciais para a manutenção das produções brasileiras do período, os pesquisadores, em especial Lúcia Nagib (2002), trazem um contraponto, demonstrando também vicissitudes mais complexas do momento.

Por meio do resumo geral das opiniões e vivências contidas nas entrevistas concedidas por cineastas no período da retomada, temos semelhantes visões, principalmente no que se refere a críticas e propostas com relação a produção, distribuição, divulgação e exibição do cinema nacional, demonstrando, que, mesmo tendo incentivos e políticas públicas de fomento, há muito o que ser feito. Sobre quem pode se habilitar para participar dos projetos de incentivo, por exemplo, surgem críticas quanto à falta de critérios como formação e experiências na área.

Quanto às verbas, os cineastas reclamam que a decisão de financiar ou não um projeto fica à mercê de diretores de *marketing* das empresas financiadoras, que na maioria das vezes não têm formação artística e julgam as propostas por critérios comerciais. Ainda, reclamam quanto a um problema de proporção um pouco maior: a sonegação de impostos por parte de grandes empresas, que, como o fazem e não pagam os impostos, não se interessam pelas isenções fiscais oferecidas.

Ou seja, fica relegada, a maioria dos financiamentos, às empresas estatais. Há também a questão da distribuição e exibição, que é precária, relegando o cinema nacional, nas palavras de Nagib (2002), a um “gueto”. Essas críticas e o livro, de maneira geral, demonstram a ânsia

pelo projeto da criação de uma real indústria de cinema no Brasil, que inclusive poderia ser muito lucrativa para a economia geral do país, mas a qual, infelizmente, não está bem desenvolvida até os dias atuais, em que o cinema brasileiro ainda enfrenta, senão os mesmos, problemas muito parecidos no âmbito de tecnologia, investimento, distribuição e exibição comercial. O descaso político e a falta de interesse com o cinema nacional e com outras instâncias que remetem ao patrimônio artístico, cultural e histórico do país trouxeram, e ainda trazem hoje, sérios problemas.

Essa é uma questão muito profícua quando pensamos uma História Cultural do cinema brasileiro, uma vez que é a partir de determinados imaginários culturais e relações sociais e políticas que se cria uma cultura, com ações que viabilizem algo ou não no seio de nossa sociedade. É por meio dos imaginários e representações de descaso com aspectos de nossa própria cultura, que foram silenciados e apagados sistematicamente, que se criam ações e posicionamentos diante do mundo que dita o que vale a pena ou não ser financiado, valorizado e, acima de tudo, visto.

Além disso, com a cultura afro-brasileira no geral ao longo de nossa história, as representações produzidas por nosso cinema que se propõe a pensar de maneira mais sensível e denunciativa as temáticas rechaçadas também estão inseridas numa hierarquia que não valoriza o que vem de dentro. A própria Cinemateca Nacional, a quinta maior do mundo, que abrigava cerca de 250.000 rolos de filme, é alvo, atualmente, de falta de repasse de verbas do Governo Federal e pegou fogo por falta de administração adequada, assim como aconteceu com o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2018.

As temáticas presentes na filmografia de Eduardo Coutinho no período elencado estão inseridas nesse contexto maior, e suas narrativas são perpassadas por todas essas nuances destacadas, como veremos a seguir.

1.3 Filmografia de Eduardo Coutinho na Década de 1990

Com esse breve panorama de alguns movimentos que ocorreram no meio cinematográfico na década de 1990, pretendemos agora abordar mais especificamente as produções de Coutinho, sobretudo entre os anos de 1984 e 1999, quando o cineasta atuou como diretor em cerca de quatorze documentários de média e longa metragens³⁸.

³⁸*Cabra marcado para morrer* (1984); *Tietê, um rio que pede socorro* (1986); *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987); *Romeiros do Padre Cícero* (1994); *O fio da memória* (1991); *Mulheres no front* (1996); *Casa da cidadania* (1996); *O jogo da dívida* (1989); *Boca de lixo* (1992); *Volta redonda – memorial da greve* (1989); *A lei e a vida* (1992); *Santo Forte* (1999); e *Seis histórias* (1995).

Na seção anterior, contextualizamos Eduardo Coutinho nesse movimento de retomada do cinema nacional. Ao evidenciarmos que percebemos nesse momento um projeto de olhar sobre o que foi rechaçado e alvo de apagamento pelas repressões da ditadura no país, há um aprofundamento em questões que ajudam a pensar esses elementos apagados. O cineasta que estudamos parece já nutrir tal projeto com urgência em fins da década de 1980, com o *Cabra*, e ao longo dos anos 1990, com os documentários que dirigiu, como objetivamos demonstrar a seguir.

Como já dito, em 1984 o diretor finaliza e lança a obra *Cabra marcado para morrer*, iniciada em 1964 como uma ficção sobre o líder das Ligas Camponesas assassinado, João Pedro Teixeira, e interrompida pelo golpe de 31 de março de 1964, que daria início à ditadura no país. O diretor conheceu a história do líder camponês em 1962, numa de suas viagens com a UNE Volante a Sapé, na Paraíba. Segundo Mattos (2019), nesse momento acontecia um protesto contra a morte de João Pedro, assassinado a tiros por dois policiais e um vaqueiro, a mando de um latifundiário local. Coutinho registra, então, a viúva Elizabeth Teixeira e, tempos depois, decide reconstituir a história em um filme de ficção que trataria da violência dos jagunços e fazendeiros, da vida em comunidade no interior das Ligas e das condições de trabalho na região. Ou seja, já vemos a busca por memórias esquecidas as quais entendemos que seu cinema se imbui de tratar.

Apesar de a locação ser inicialmente na cidade de Sapé, as gravações vão acontecer no Engenho da Galileia, em Pernambuco, por conta de um conflito entre trabalhadores e latifundiários, que resultou em um saldo de 11 mortos. Em 26 de fevereiro de 1964, as filmagens se iniciam, mas já se via o termômetro político do país esquentando cada vez mais. O governador de Pernambuco, Miguel Arraes, fora deposto, e na noite de 31 de março de 1964, “enquanto a equipe filmava justamente a cena de uma das várias prisões de João Pedro, o golpe civil-militar abatia-se sobre a democracia brasileira” (MATTOS, 2019, p. 54). O Engenho da Galileia, local onde se formaram as primeiras Ligas, virou foco de subversão, e o filme de Coutinho também. Assim, os militares invadem o local e a equipe refugia-se na mata. Os copiões foram levados pela polícia, mas a câmera e o roteiro ficaram escondidos. Nesse episódio, Coutinho chegou a ser preso por algumas horas.

Quase 20 anos depois do ocorrido, com a ditadura chegando ao fim, Coutinho busca resgatar o material e dar continuidade à obra, naquele momento não mais como ficção, mas como documentário. Por que como documentário? Podemos nos questionar. Essa questão é muito complexa, porém nesse momento o diretor parece carecer de uma urgência que só o documentário poderia sanar: não é mais apenas sobre o líder assassinado, mas sobre a história

de um filme que não pôde ser feito pela repressão. É sobre o ato de rememoração de uma intenção de evidenciar histórias marginais de lutas até a morte, que são esquecidas e que ele ansiava denunciar, mas também pelo não poder denunciar. Pelo silêncio que se instaura à força no Brasil, agora a toda a população.

Segundo Mattos (2019), os copiões ficaram escondidos na casa do pai de um cineasta da época, que era general do Exército. Já os negativos foram retirados clandestinamente do laboratório e depositados na cinemateca do MAM com o título de “A rosa do campo”. A partir disso, “o filme seria, então, a própria aventura de seguir os rastros da história, em busca de resgatar o que a ditadura havia apagado ou sepultado” (MATTOS, 2019, p. 113). O diretor realiza, assim, algo muito próximo de uma operação historiográfica de rememoração, restituição de um passado, mas aqui em forma de narrativa fílmica.

Após todos esses anos de ditadura, na década de 1980, Elizabeth Teixeira ainda vivia na clandestinidade, no Rio Grande do Norte, sem notícias de oito de seus filhos, e as famílias do Galileia haviam se dispersado. O filme dialoga, assim, com duas temporalidades: 1962/64, quando conheceu Elizabeth e começou as gravações da obra, respectivamente; e 1981/82, com o restante das filmagens realizadas. Passado e presente, memória e esquecimento, formando essa relação fundamental.

A obra é a busca na emoção e na memória dos que participaram de tais acontecimentos, o “tempo estilhaçado” (MATTOS, 2019, p. 116), num momento em que o país gradualmente se abria novamente, com a redemocratização, e começava a olhar para suas feridas. *Cabra* rodou o mundo. Em Paris, Berlim, Portugal e Cuba foi premiado. Em 2000, no Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, foi considerado um dos 30 filmes mais significativos da história de nosso cinema.

Dessa forma, o documentário coloca o documentarista em lugar de destaque, considerado pela bibliografia um marco na história do documentário brasileiro e mundial. Apesar de sua importância, vamos nos ater ao período posterior à *Cabra*, o qual é marcado por uma postura de documentarista social (MATTOS, 2019), realizando obras de caráter mais atento aos problemas sociais, econômicos, culturais e ambientais da época, por parte de Eduardo Coutinho, e que consideramos momento essencial no amadurecimento e o estabelecimento de recortes e metodologias que aparecem de maneira mais organizada e estabelecida em *Santo Forte*.

Este, por sinal, se torna outro marco, depois de *Cabra*, na carreira de Coutinho, não só pelo sucesso da obra – sendo o primeiro longa do cineasta a ser lançado no circuito comercial de cinema num intervalo de quinze anos –, mas também pela depuração de um método e de

“dispositivos” de filmagens que estarão presentes em suas produções posteriores. Ou seja, optamos por uma delimitação que tem por interesse compreender o lugar de *Santo Forte* na trajetória do diretor, partindo das produções e do contexto que antecede a obra e que não são tão exploradas nas análises.

Esse hiato entre *Cabra* e *Santo Forte*, como a frase já diz, é considerado um hiato, um intervalo, como se Coutinho não tivesse produzido nada de tão relevante, partindo de um olhar que só considera o que é feito aqui quando isso é reconhecido lá fora, na Europa e nos Estados Unidos, mais especificamente. Ao contrário disso, pensamos que é nesse momento que o olhar do diretor se depura e ele se engaja ainda mais com a realidade social brasileira, a qual busca pensar em seus documentários. Mais ainda, não só com as temáticas, de maneira geral, mas com os sujeitos, vozes e corpos por trás dessas desigualdades e questões da nação. Quem e como vivem as pessoas que estão situadas numa realidade que a todo momento nega o seu direito de viver dignamente. Quais são os significados, representações e imaginários construídos por tais populações a partir desse cerceamento, desse banimento.

Depois de sua experiência com o *Globo Repórter* e com o contato com os métodos de entrevista, reportagem e de documentário, operacionalizados sobretudo na região Nordeste do país, Eduardo Coutinho, ao se desvincular da TV Globo, passa a fazer trabalhos variados no cinema, mas agora opta pelo documentário em detrimento da ficção. Para Mattos (2003; 2019), é nesse momento que Coutinho “cai na real” – expressão, utilizada pelo autor, que se refere tanto ao seu percurso pessoal como ao direcionamento de sua carreira. Quando nos deparamos com a obra de Mattos, houve uma surpresa com relação à expressão citada. Porém, a entendemos no sentido de que é nesse momento que Coutinho experimenta a realidade, transitando entre as fronteiras possíveis: documentarista autônomo que intenciona buscar os modos de viver das populações do país, mas também empregado, realizando trabalhos mais ligados às instituições, com propostas mais predeterminadas.

Ao mesmo tempo, por exemplo, ele realizava trabalhos para a TV Manchete, para o Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER) e para o Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP), do qual é um dos fundadores. Isso é muito interessante também, pois, nos trabalhos biográficos sobre o diretor, como o de Mattos (2019), tais vínculos e esse momento aparecem como elementos quase aleatórios na carreira de Coutinho.

Porém, entendendo-o como produto dos lugares nos quais está inserido e ao mesmo tempo produtor desses lugares, Coutinho escolhe tais grupos como espaços de inserção nos debates aos quais lhe interessa. Os formatos, propostas e roteiros podem não lhe agradar tanto, como a bibliografia ressalta, mas é por meio desses lugares que seu olhar também é

construído. Pensamos aqui especialmente o ISER, por ser na época centro de grande relevância nos estudos sobre religião no país. É a partir dessa instituição que ele conhece a Vila Parque da Cidade, favela onde *Santo Forte* é gravado, por meio de pesquisas realizadas no local por agentes do ISER. Ou seja, não nos parece aleatório que ele realize um filme sobre religião num momento em que se insere de maneira relevante em um espaço como esse.

Coutinho, inclusive, é cofundador da ISER-Vídeo, de produções independentes sobre religião, o que nos ajuda a compreender seus interesses e preocupações no momento. Nesse contexto nos quais o Brasil começa a ser repensado e reapresentado, a religião aparece, então, como uma das chaves de leituras possíveis da realidade. É nesta última instituição também que ele realiza seus primeiros trabalhos já no suporte vídeo (não mais película), como *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987) e *Volta Redonda – memorial da greve* (1989), nos quais continua inserido nas temáticas relacionadas às populações desassistidas e às lutas que questionam e reivindicam mudanças estruturais nas desigualdades de classe que marcam o país.

Para o CECIP, que tinha como foco materiais audiovisuais para fins didáticos e divulgação, dirigiu *Seis histórias* (1995), sobre direitos da criança e do adolescente, *Mulheres no front* (1996), *A casa da cidadania* (1998) e *Santo Forte* (1999). É no CECIP que o diretor viria criar seu principal núcleo de convivência e trabalho até o fim da vida. Ainda, simultaneamente a isso, Coutinho se envolve, entre 1988 e 1991, com o projeto que resultaria em *O fio da memória* (1991), longa-metragem de coprodução espanhola, que tematiza a história e a cultura afro-brasileiras no centenário da abolição. Outra produção de patrocínio internacional foi o documentário *Os romeiros do Padre Cícero* (1994), para a televisão alemã ZDF. Todas essas produções são tidas como notas de rodapé na história da filmografia de Coutinho. Porém, voltamos a afirmar que todas são indicativas de posicionamentos e assuntos considerados temáticas relevantes ao momento pelo cineasta, constatação que nos auxilia em compreendê-lo.

Assim, percebendo a quantidade e a variedade de propostas de trabalho, nesse período considerado o “inverno cinematográfico” do diretor, algo menor em sua carreira, temos, na verdade, e ao que parece, Coutinho adquirindo experiências mais expressivas no campo do documentário e experimentando “estilos” desse fazer, processo de construção também prática, de um método no qual saber o que não se quer fazer é também essencial. É como se ele estivesse numa busca sobre o que e como representar e denunciar. Mattos (2019) não nega totalmente essas experiências, mas quando afirma em que medida elas são relevantes, vemos

que são circunscritas ao mero contato pessoal, aos novos equipamentos e às equipes de gravação. Porém, entendemos que seja um pouco mais que isso.

Exemplo dessa linha de interpretação estabelecida é que notamos alguns temas e subtemas como recorrentes nas obras de Coutinho nesse recorte, que são essenciais para formar e realocar conhecimento sobre as populações às quais ele narra. A religião e as práticas religiosas, por exemplo, foram objeto de atenção crescente em suas obras, tanto em *Santa Marta – duas semanas no morro*, como também em *Os romeiros de Padre Cícero* e *O fio da memória* – sem contar, posteriormente, em *Santo Forte*. A vida na favela também se torna recorrente em *Santa Marta*, *Santo Forte* e *Babilônia 2000*. Ou seja, a intersecção entre as práticas religiosas e as populações marginalizadas já são curiosidades do diretor nesse momento.

O canto, a televisão e a aposta na oralidade também se fazem presente em muitas obras³⁹. Isso porque tais elementos estão presentes na nossa fonte de análise, e esses temas também se ligam a subtemas. Sempre quando se trata de religião, o diretor alega que surgem temáticas necessárias, como alimentação, relações familiares, sexualidade e morte. Em *Santo Forte*, tudo isso é evidenciado, de maneira ou de outra, como veremos nas próximas seções. E por isso esses dados são interessantes, se considerarmos seu vínculo ao ISER, instituição que fora e é composta por pesquisadores, e, com a curiosidade sobre a temática das experiências religiosas, temos os indícios de suas motivações e referenciais a partir dos quais olha para as religiões no Brasil e para o sujeito que crê.

Pensando nas temáticas e nas escolhas metodológicas, de todos os trabalhos realizados pelo diretor no período, nos ateremos mais em quatro principais: *Santa Marta* (1987), *O fio da memória* (1991), *Boca de lixo* (1992) e *Os romeiros do Padre Cícero* (1994), elencando, então, as relações entre tais produções e *Santo Forte*. Esse recorte é feito para pensarmos as formas de narrar o Outro nessas obras anteriores à *Santo Forte* e na fonte, aproximando e distanciando por meio das experiências adquiridas pelo diretor e dos produtos finais de seus documentários. São obras que operacionalizam narrativas e representações sobre as favelas do Rio de Janeiro, a vida no lixo, a memória e o apagamento sobre as práticas culturais afro-brasileiras e a religião. Vemos de antemão, pelas temáticas, já o interesse em narrar o que não é narrado e de maneiras que dão dignidade aos sujeitos e formas de existência. Não são sujeitos alienados, mas levados à força para tais realidades por um sistema que tem raízes nos

³⁹ O canto e a televisão, posteriormente, vão ganhar filmes “próprios”. Coutinho realiza o documentário *Um dia na vida* (2010), que é um compilado de um dia todo de gravações da programação de canais da televisão aberta. E também *As canções* (2011), documentário em que pessoas são convidadas a cantar as músicas de suas vidas e as histórias por trás delas diante da câmera.

marcadores históricos e que levam consigo essas populações, como o racismo e as desigualdades geradas pelo pacto colonial e por um processo civilizador que exclui.

A primeira obra é o média-metragem *Santa Marta – duas semanas no morro*, gravado na favela de Santa Marta⁴⁰, como o próprio título já diz, que se constitui como o primeiro trabalho do diretor em vídeo fora da televisão, o que oferecia mais liberdade para gravar as conversas sem interrupção, além de custos menores⁴¹. Nesse documentário, Coutinho voltava ao morro pela primeira vez desde *Cinco vezes favela* (1962), filme de ficção ligado ao Cinema Novo, que ele mesmo dirigiu um dos episódios. Isso é importante, pois percebemos a retomada de um interesse por tal espaço, que é explorado mais ainda em *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000). Assim, com um convite por meio de um cartaz fixado na favela, para pessoas participarem do documentário falando sobre violência e discriminação, e com o apoio da Associação de Moradores, iniciam-se as gravações por duas semanas no morro.

A obra é composta por entrevistas rápidas feitas no início do dia, com pessoas saindo para trabalhar, e ao final do dia, horário de retorno desses trabalhadores. Além disso, a equipe reúne grupos na associação de moradores para debater as temáticas prévias levantadas. Os problemas sociais são muito evidenciados nas narrativas, como relatos de violência policial e doméstica, racismo e relações de gênero vividas pelos entrevistados. É interessante notar que, além das entrevistas, vemos cenas de jogos de futebol, aniversários, bailes e brincadeiras infantis, talvez no intuito de ilustrar uma atmosfera não só violenta, mas também comum, da vida na favela.

Uma questão metodológica importante inaugurada com esse filme é o desaparecimento da narração em *off*, na qual o narrador, geralmente diretor do documentário, relata e conduz, de fora, no momento da montagem, a linha narrativa da obra. Coutinho passa a não apostar mais nesse recurso⁴², que para ele dá uma ideia equivocada de superioridade,

⁴⁰ A favela, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, começou a se formar, segundo Mattos (2003), por volta da década de 1940, e no período de gravação do documentário tinha cerca de 10 mil habitantes. Ao contrário da Vila Parque da Cidade, locação de *Santo Forte*, a presença do tráfico e da violência policial em Santa Marta é bem marcante na obra. Alguns anos após a realização do média-metragem de Coutinho, Santa Marta viria a ser conhecida também por conta do documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles; pela visita, em 1996, do cantor Michael Jackson e do cineasta Spike Lee para gravarem um videoclipe no local; e ainda, pelo livro *Abusado: o dono do morro Dona Marta*, (2003), de Caco Barcellos, sobre o líder Marcinho VP, que é entrevistado no documentário de Coutinho, porém em um período que ainda não estava abertamente envolvido com o tráfico no local. Atualmente, o Mirante Dona Marta, no alto do morro, é uma das atrações turísticas do Rio.

⁴¹ A passagem da película para o vídeo, com novas tecnologias recém-chegadas ao Brasil, no final da década de 1980, só trouxe vantagens para o método de Coutinho, o qual, com tempos mais longos de fita, poderia expandir o tempo dos diálogos em sua obra.

⁴² Com exceção do documentário *Os romeiros de Padre Cícero* (1994), como veremos adiante.

imparcialidade, objetividade e autoridade, tão caras ao gênero documentário. Essa opção inaugurada vai se estender por toda sua filmografia posterior.

Apesar do tema central ser violência e racismo, Segundo Mattos (2019), nas entrevistas em *Santa Marta*, Coutinho já tinha interesse pelo trânsito e pelas vivências religiosas dos personagens, o que fica evidente em algumas narrativas que versam sobre o tema. Assim, essa obra é interessante para pensarmos o interesse do diretor sobre as práticas religiosas, sobre a vida na favela, seus moradores e suas narrativas, já considerando um reposicionamento em direção a uma nova fase e estilo em sua carreira, na qual o diálogo “prevaleceria sobre qualquer outro sistema narrativo” (MATTOS, 2019, p. 138). A partir disso, consideramos válido trazer à tona a tentativa de compreender os problemas sociais, como a violência e o racismo, na realidade vivida pelos moradores do local como chave de leitura da religião.

Outra obra que nos dispomos a comentar brevemente é *O fio da memória*, realizada entre 1988 e 1991. Esse longa-metragem, gravado a partir do centenário da abolição da escravidão no Brasil, levou três anos para ser concluído e contava com financiamento estatal, pela Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), e internacional, de redes televisivas de França, Espanha, Inglaterra e Holanda. Apesar do capital, faltava a Eduardo Coutinho uma proposta que lhe deixasse mais à vontade, e, segundo Mattos (2019), que não partisse de uma tese sociológica previamente definida, que no caso, dava a impressão de um mosaico e de generalizações sobre a experiência da população negra e da cultura afro-brasileira no país. “Havia um tema relativamente abstrato para desenvolver – e as consequentes expectativas alheias em torno disso. O material humano deveria ajustar-se a um certo esquema prévio” (MATTOS, 2003, p. 42), o que incomodava muito o documentarista.

Como estratégia para tentar contornar isso, Coutinho opta mais pelo viés da experiência do sujeito, buscando uma articulação entre “o imaginário e a realidade do brasileiro afrodescendente, numa perspectiva de resistência pela preservação da memória” (MATTOS, 2019, p. 151). Figura importante nessa proposta é Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985), artista, que construiu a Casa da Flor⁴³, negro, semianalfabeto, filho de um ex-escravizado e de uma descendente indígena, da Região dos Lagos, no estado do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, porém, que a literatura especializada afirma a escolha por tal enfoque, Mattos (2019) traz a informação de que Coutinho teria lido *O pensamento selvagem*,

⁴³ Construída por Gabriel dos Santos e aberta à visitação pública, a Casa da Flor é considerada obra-prima da arquitetura brasileira, comparada com criações do famoso arquiteto catalão Antoni Gaudí. Foi a pesquisadora de arte Amélia Zaluar que trouxe a público a história de Gabriel, também retratada no filme, com ele ainda em vida, com base em longos anos de pesquisa e por meio dos cadernos/diários do sujeito.

de Claude Lévi-Strauss, e adotado o conceito de “bricolagem” “para explicar a construção do mito pela junção de fragmentos da cultura” (MATTOS, 2019, p. 151). Ou seja, há a impressão de que Coutinho tenta rejeitar “teses sociológicas” previamente colocadas, mas ao mesmo tempo dialoga com a antropologia de Lévi-Strauss para entender, principalmente, a narrativa de Gabriel, que será o fio condutor da obra.

Para Mattos (2019), *O fio da memória* é um documentário “vigorosamente iconográfico”, o que depois viria mudar radicalmente com o passar dos anos na filmografia do diretor. As religiões afro-brasileiras, principalmente candomblé e umbanda, são retratadas na obra, demonstrando, novamente, o interesse do diretor por esses aspectos, pelo transe, pelas imagens de santos e entidades, e também pelas pessoas que falam e cantam, mais uma vez.

O filme, porém, passou por várias críticas negativas, e entre elas se destaca a dissertação de Ana Maria Galano, intitulada *Guerra e paz em português: do colonial ao pós-colonial no cinema* (UFRJ, 2002), que alega que “o prólogo histórico do filme trata de forma generalizante a ‘identidade negra’, homogeneizado a experiência dos ex-escravos e seus descendentes” (GALANO apud MATTOS, 2019, p. 158). O filme também sofreu os impactos da crise do cinema brasileiro, no período do governo Collor, exposto anteriormente, com o não lançamento comercial nos cinemas. É considerado pela bibliografia um dos filmes menos conhecidos do cineasta. Nessa obra, Coutinho parece começar a delimitar, através da prática, o que serve e o que não serve para ele como documentarista. O incômodo e a dificuldade de trabalhar com um tema tão amplo, partindo de um geral, sem recortes muito bem definidos, trouxeram, posteriormente, a necessidade de recortar, de gravar em locações únicas, sobre temas ainda gerais e amplos, mas que partem do micro para a compreensão do macro.

Para exemplificar, boa parte do documentário é constituída de imagens heterogêneas, como ruas, favelas, igrejas, centros religiosos afro-brasileiros, salas de aula e fundações para menores abandonados, porém ligadas pela temática central do que o diretor via como espaços que poderiam refletir sobre as experiências dos negros no país. Para Mattos (2019), com essa heterogeneidade, dá-se a impressão de que Coutinho assume ser vários documentaristas, no sentido de variadas posturas – expositor tradicional e narrativas didáticas, ensaísta poético, entrevistador curioso – dentro de um mesmo filme. O fio condutor da obra seria, então, as ideias que Coutinho atrelava à cultura afro-brasileira e à história da população negra no país.

No caso, percebemos que para ele seriam elementos da cultura como o samba e a arte, a desigualdade e exclusão social, o racismo, as lutas dos movimentos negros e os hibridismos religiosos presentes nas religiões afro-brasileiras. Parece-nos também que Coutinho se depara com a dificuldade de trabalhar a temática, dada a dificuldade de finalizar a obra e a frustração

que instaura a ele. Isso pode ser conjecturado por meio de uma descoberta mais profunda da cultura afro-brasileira e dos marcadores sociais que propiciaram o apagamento e o embranquecimento desses elementos como identitários da população do país. É a partir de vários “pedaços” ou rastros que Coutinho faz uma tentativa de reatualizar e fazer jus a essas memórias. Porém, ao percebê-las mais complexas do que aparentam, e interligadas a um sistema desigual que as rechaça e desampara, ele entra em uma crise do que e como representar.

Conjecturamos que, possivelmente por conta dessa experiência e contato, o diretor escolheu alguns anos depois, em *Santo Forte*, priorizar um enfoque específico: a religião afro-brasileira, que é mais conhecida pela classe média no Rio de Janeiro do momento e vivenciada pelas populações periféricas, ou seja, a umbanda.

Posteriormente a isso, temos o documentário *Boca de lixo* (1992), filmado no aterro sanitário de Itaoca, no município fluminense de São Gonçalo, que está inserido na filmografia do diretor em um contexto mundial de preocupações com questões socioambientais⁴⁴. O documentário procurava, para Mattos (2019; 2003), “afastar o estigma que envolve os catadores [de lixo] e ao mesmo tempo inserir seu trabalho como uma estratégia de sobrevivência indispensável nas circunstâncias sociais do Brasil de hoje” (MATTOS, 2019, p. 163).

Um dos maiores desafios do documentário, segundo o autor, além das dificuldades financeiras, foi a ampla resistência inicial de boa parte da população que ali vivia em falar com o diretor e com a câmera. O autor descreve um processo, ao longo dos dias de gravação, de conquista de confiança, o qual aparece no produto final. Temos cenas de pessoas que tapam o rosto, que fogem da presença da câmera. Apesar dessa fuga inicial, ao longo das entrevistas, as elas se afirmam como trabalhadores. Assim, Coutinho exercita e explicita os processos e conflitos de estabelecer uma relação com um “outro social” e a relação de poder diante da presença da câmera e do jornalismo. Vários aspectos de *Boca de lixo*, que entendemos fazer parte do processo e da metodologia de Coutinho, estarão presentes em *Santo Forte*, como a entrega de fotografias impressas da e para a pessoa entrevistada.

A presença do aparelho televisor também é marcante, em que há a exibição de cenas das entrevistas feitas com vários moradores. Mattos (2019) alega que Coutinho “não quer

⁴⁴ Acontece em 1992, por exemplo, no Rio de Janeiro, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (Eco-92). O Cecip, órgão já mencionado, ao qual Coutinho estava vinculado no período, tem a preocupação de realizar documentários sobre a temática. Além de *Boca de lixo* (1992), há a produção de *A lei e a vida* (1992) e de *Tietê – um rio que pede socorro* (1989), ambos dirigidos por Eduardo Coutinho, e dois anos antes o bastante conhecido *Ilha das Flores* (1989), que também tematiza o “lixão”, por outros enfoques, dirigido por Jorge Furtado.

mostrar o inferno, mas revelar a humanidade de uma gente vista usualmente como mero emblema social” (MATTOS, 2019, p. 165). Ou seja, ele traz rosto, voz e corpo para essas populações, as quais no período eram noticiadas em reportagens e filmes como se não fossem resultado da negação de lugares que as contemplem dentro da sociedade. Elas estão literalmente relegadas ao lixo, são desconsideradas em toda e qualquer oportunidade, a não ser para serem representadas como “desgraçadas” e sinônimo do que se tem de pior. Coutinho busca tensionar essas representações e situações não romantizando a vida no lixo, mas entendendo e denunciando quais estruturas fizeram com que aquelas pessoas preferissem, depois de todo descaso e desrespeito, trabalhar e morar no lixo do que na cidade. Não há lugar para elas dentro das cidades, que são constantemente higienizadas e cruéis.

Temos ainda, em 1994, em comemoração aos 150 anos de nascimento de Padre Cícero, a realização do documentário *Os romeiros do Padre Cícero*, sobre as romarias realizadas para a cidade de Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, em devoção a tal figura. Ressaltamos essa produção, principalmente, por tratar de crenças, devoções e trânsitos religiosos, temáticas que parecem mais uma vez saltar aos olhos do diretor, apesar de apresentar escolhas de técnicas cinematográficas um pouco diferentes do que foi feito em *Santo Forte*, ou até mesmo em *Santa Marta e Boca de lixo*, como a presença de um narrador em *off*, o próprio Coutinho, que não aparece nas cenas, mas descreve as imagens. Ainda que em tom didático e expositivo, nesse documentário Coutinho, mais uma vez, tem experiência com a entrevista e com a temática religiosa. Assume uma postura que já se mostra de respeito e alteridade com as crenças e devoções, porém ainda se coloca como o narrador distanciado e imparcial em relação aos sujeitos e aos assuntos abordados.

A partir dos filmes elencados, intencionamos traçar experiências que fazem parte da construção da metodologia, ética e estética do diretor, ou seja, de seu olhar, que entendemos que se consolida ou se delineia em *Santo Forte*. Os documentários elencados possuem várias marcas e tentativas do diretor em direção à depuração de uma abordagem. A aposta na oralidade, nesse momento ainda ligada a imagens que acabam por ilustrar a fala, ou a realidade filmada, é um desses aspectos marcantes. É realizando esses trabalhos variados, ainda com relativa falta de liberdade estética, por estar muito ligado a instituições e propostas mais gerais, como de comemorações de eventos históricos, que Eduardo Coutinho começa a ter contato mais efetivo com o chamado “outro social” e com todas as vicissitudes desse encontro e dessas conversas, que serão explorados em toda sua filmografia posterior.

No âmbito de uma metodologia construída, temos nesses documentários a demonstração dos processos de documentação/filmagem dos filmes como maneira de

sublinhar o caráter de encontro, assimetria, poder e negociação presentes em uma obra documentária. São cenas como as da chegada da equipe, de pagamento de cachês, ruídos de diálogos, trechos de conversas realizadas por acaso ou, ainda, a explicitação dos dispositivos de filmagem utilizados já na abertura do filme. Todas essas características, que são utilizadas nesse período muito mais como experimentação e não como uma constante, a partir de *Santo Forte* passam a fazer parte, efetivamente, da metodologia coutiniana do fazer documentários⁴⁵.

Há também a construção de uma ética, principalmente sobre os limites da exposição de pessoas em situação de alguma vulnerabilidade, como em *Boca de lixo*. A partir das experiências com as classes mais baixas, Coutinho se depara com problemas éticos. Sua linha é não prejudicar por meio da exposição o sujeito que fala, em qualquer instância, e também não incitar e reproduzir, à medida do possível, estereótipos sociais construídos a partir de linguagens violentas, pelo jornalismo televisivo, por exemplo. Seu limite, ao que parece, é a integridade moral e a dignidade social do outro. Isso não quer dizer imparcialidade e muito menos igualdade entre o diretor e seus entrevistados. Há uma relação desigual entre Coutinho, branco, de classe média alta, intelectual, portador da câmera e interessado em conhecer determinada população e sua realidade – com os trabalhadores e trabalhadoras, pobres, pretos, que vivem na favela e são os que se expõem para a câmera e para o público. É um encontro delicado e delimitado por diversos marcadores sociais que não podem ser ignorados.

Tal ética também se revela, para Mattos (2019), na “recusa de tratar a entrevista apenas como uma peça na engrenagem de uma história ou de uma tese preconcebida” (MATTOS, 2019, p. 26), prezando pela autorrepresentação a partir da narrativa de cada sujeito, em sua complexidade. A progressiva abdicação de “adornos audiovisuais” (MATTOS, 2019, p. 26), no sentido do uso excessivo de imagens que não a de pessoas falando para uma câmera, também é algo a se notar. Para o diretor, esse uso exacerbado da imagem, que não passa por reflexão, apenas tenta ilustrar algo e acaba, na maioria das vezes, sendo prejudicial para a construção da narrativa documentária.

Com essa exposição, concordamos com Mattos (2019) quando este afirma que “Coutinho tornou-se o mais importante e influente documentarista brasileiro da virada do século XX para o XXI não somente pelo seu modo judicioso de proceder, mas também pelo corpo de obra que erigiu ao longo da carreira” (MATTOS, 2019, p. 26) e pela sensibilidade e autocrítica no encontro com os entrevistados. É por meio desses lugares e experiências

⁴⁵Como demonstramos na apresentação da obra, em *Santo Forte*, os minutos iniciais, por exemplo, representam esse “prólogo” ou apresentação dos dispositivos de filmagem e recortes utilizados.

históricas do intelectual e cineasta Eduardo Coutinho que vamos agora pensar como isso se traduz e se apresenta na narrativa fonte deste trabalho: conheceremos *Santo Forte*.

1.4 Conhecendo *Santo Forte*

A fonte que este trabalho busca analisar é o documentário *Santo Forte*, gravado em 1997 e lançado em 1999, sob a direção de Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014). Dessa forma, vamos apresentá-la e também algumas análises realizadas sobre a obra partindo da bibliografia especializada. A proposta, construída pelo mencionado diretor, era a de realizar um documentário composto essencialmente de entrevistas – ou conversas, como preferia chamar – com moradores da favela Vila Parque da Cidade, situada na Zona Sul do Rio de Janeiro, partindo da temática das religiões. Outra questão importante, no âmbito dos objetivos do documentário, é a intenção do diretor de verificar entre os moradores da Vila Parque a repercussão da Missa Campal em celebração ao Segundo Encontro Mundial do Papa com as Famílias, evento católico realizado pelo Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo, também no Rio de Janeiro. Para isso, o primeiro dia de gravação do documentário se dá na em 5 de outubro de 1997, simultaneamente à realização de tal evento.

Apesar dos processos de montagem, Coutinho preza pela ordem cronológica dos eventos, tendo como marco inicial o dia da Missa Campal e, como final, 24 de dezembro de 1997, noite de Natal, ou seja, em datas que marcam celebrações religiosas. Assim, a partir desses aspectos gerais, vamos expor mais detalhadamente os processos que levaram à gravação do filme, a narrativa documentária propriamente dita, bem como primeiras análises e impressões sobre a obra.

A ideia para a gravação de *Santo Forte* surge de um projeto de série, inacabado, para a então TV Educativa, intitulado *Identidades brasileiras*, que apresentaria temáticas culturais presentes em nosso país, sendo uma delas a religiosidade. Coutinho estava à frente da coordenação do projeto, porém este não se concretizou por questões administrativas da emissora. Nas pesquisas para a série, o cineasta acabara de se desvincular do Instituto de Estudos da Religião (ISER)⁴⁶ e se vincula ao Centro de Criação de Imagem Popular

⁴⁶ Entre 1985 e 1994, Coutinho é um dos criadores do departamento de vídeo do ISER, o ISER-Vídeo, que produz *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987) e *Volta Redonda – memorial da greve* (1989). O ISER é uma organização não governamental, existente até hoje, criada em 1970 por Rubem Alves, e conta com sociólogos, antropólogos e pesquisadores em geral que se debruçam sobre as temáticas relacionadas às religiões no Brasil e suas relações com o âmbito social, político e econômico. A organização já contou com pesquisadores como Peter Fry, Carlos Brandão, Emerson Giumbelli e Patrícia Birman. Informações contidas no *site* da instituição. Disponível em: <http://iser.org.br/> Acesso em: ago. 2020.

(CECIP)⁴⁷, como ressaltado anteriormente. Apesar de se desvincular do ISER, é inegável a influência desse grupo no contato de Coutinho com as religiões afro-brasileiras, em especial com a umbanda.

Beth Formaggini (2017), historiadora, diretora de cinema e produtora dos filmes do diretor por muitos anos, no artigo “Cinema de afeto”, contido no livro *Santo Forte visto por*, alega que Coutinho se preparava muito para seus filmes. Era um intelectual bem informado e sempre lia muito sobre o assunto que iria abordar, assistia a todos os filmes a respeito do tema. Sua trajetória costurada por nós até aqui já demonstra esse posicionamento do diretor quanto a isso.

A temática da religião e a curiosidade sobre as favelas do Rio de Janeiro já estavam presentes nas produções ressaltadas na seção anterior. O cineasta entrou em contato com a comunidade Vila Parque da Cidade, local de gravação de *Santo Forte*, por conta da vasta pesquisa sobre religião, fruto do trabalho acadêmico das antropólogas Patrícia Birman e Patrícia Guimarães⁴⁸, vinculadas ao ISER, e também com projeto desta última, que resultou no curta-metragem *Pombagira* (1998), de 13 minutos, que tratava de sexo, amor e religiosidade na umbanda, filmado também na Vila Parque (FORMAGGINI, 2017)⁴⁹. A autora citada, Beth Formaggini, também havia trabalhado na equipe de pesquisa do projeto para a série da TVE, e ressalta que foi a partir dessa experiência que Coutinho delimita as “prisões”, ou dispositivos⁵⁰ de filmagem, que utilizará em *Santo Forte*, apesar de já vir

⁴⁷ Segundo Carlos Alberto Mattos (2003), o CECIP, criado em 1986 e existente até hoje, empenha-se na criação de materiais educativos acessíveis a respeito dos direitos e deveres da cidadania. Desde fins da década de 1980, Coutinho fez desse Centro o seu ponto de referência em termos de trabalho e atuação social. A partir do seu vínculo com o CECIP, em fins da década de 1980, o documentarista manteve relações com a instituição até o fim de sua vida, mesmo realizando documentários desvinculados dela, uma vez que passa, com *Santo Forte*, a não se identificar com documentários ditos para fins “didáticos”, como os produzidos pelo centro.

⁴⁸ O trabalho das antropólogas resultou na dissertação de Mestrado em Antropologia Social intitulada *Ritual e estratégias de diferenciação simbólica no campo religioso: a Igreja Universal do Reino de Deus*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 1997. Segundo Giovana Scareli, doutora em educação, na tese intitulada *Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho* (2009), as antropólogas realizaram uma pesquisa de campo na comunidade, com entrevistas e filmagens. No trabalho citado, “Guimarães conviveu com um grupo de 42 pessoas, sendo 30 mulheres e 12 homens, durante nove meses ininterruptos. Com base nesta relação tão próxima, na participação do dia a dia dessas pessoas e com longas entrevistas gravadas é que pôde construir sua análise ritual da libertação como um sistema ritual de construção da pessoa” (SCARELI, 2009, p. 54).

⁴⁹ Temos ainda o artigo de Birman “Mediação feminina e identidades pentecostais”, publicado no periódico *Cardenos Pagu* (1996), citado por Scareli (2009) como mais um dos resultados da pesquisa na Vila Parque, no qual, segundo a autora, buscou compreender as “formas de contato cultivadas entre pentecostalismo e cultos de possessão, valorizando a ideia de um processo que envolve formas sucessivas de apropriação e reelaboração simbólica entre os dois sistemas religiosos em contato” (BIRMAN apud SCARELI, 2009, p. 53).

⁵⁰ “Dispositivo” é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos, ele chamou a isso “prisão”, indicando as formas de abordagem de determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro — o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (LINS, 2004, p. 102).

maturando seus métodos há mais tempo, como veremos na seção que trata de sua filmografia. Sobre a escolha da temática “religião”, Coutinho a vê como uma constante na vida dos brasileiros, e por isso consideramos que ela é uma das chaves de leitura pela qual ele busca pensar o Brasil e suas populações diversas:

Para mim, as coisas básicas de uma pessoa são: nascimento, origem, família, amor, trabalho, dinheiro, sexo, saúde, morte e religião. Porque se tem morte, tem religião. No Brasil, as pessoas se encontram com os deuses na esquina, tropeçam neles como se fosse o birosqueiro. Para a Igreja Universal, o diabo está aqui, está no ônibus. O devoto do Padre Cícero fala com a estátua e por aí afora. **Então não é um filme sobre religião, é um filme sobre a vida concreta. E a vida concreta é permeada de religião. Eu achava que isso não tinha em cinema. O que se tinha era a visão da religião como coisa alienada ou então os filmes sobre rituais. Por outro lado, aprendi sobre a trajetória religiosa das pessoas. Não tem nada a ver com o universo americano ou europeu. Ninguém entende isso fora do Brasil.** Eles vão para uma religião, voltam para a outra, é fantástico! E sempre por razões ligadas à vida prática (COUTINHO apud FORMAGGINI, 2017, p. 74-75. Grifo nosso).

Assim, o diretor vê o assunto das trajetórias religiosas e das relações das pessoas com a vida, a morte e o sagrado como uma das grandes temáticas para pensar o Brasil, percebendo nas práticas religiosas plurais e, ao mesmo tempo singulares de cada indivíduo, algo muito rico à nível individual e coletivo.

Em entrevista concedida à mestre em ciências da religião Nathalie Almeida Hornhardt (2014), na dissertação *Quando o Santo é Forte: uma discussão sobre insuficiência humana no documentário de Eduardo Coutinho*, o diretor demonstra esse posicionamento, que confirma a tese da autora e afirma a religião, a transcendência e a magia como formas de preenchimento do ser humano, como uma constante antropológica, pressuposto do qual a autora parte e que parece estar presente em *Santo Forte*. Ele diz:

É porque magia: quanto mais, melhor. Se você tiver dez sinais que dão sorte, é bom ter o dez. Toda proteção é útil. Agora vai explicar para um americano. É impossível. E esse filme Santo Forte, não só pelo fato de ser falado demais, é impossível, são muitas lendas, o cara tem que ler “Pomba-gira”, “Vovó Cambinda”. Ele não sabe o que é aquilo. É muito característico do Brasil (COUTINHO apud HORNHARDT, 2014, p. 139).

Essas afirmações elencadas são muito relevantes para construirmos nossa abordagem, que prioriza pensar que Coutinho considera a religião uma das chaves de leitura e entendimento de nosso país, mas não qualquer religião, e sim a umbanda. Em *Santo Forte*, isso não se expressa por meio do catolicismo, que é considerado ainda por muitos, pela

tradição cristã de nosso país, “a religião do brasileiro”. É a umbanda que está presente e que chegou até essa população periférica. Ele realoca o catolicismo como a religião que existe, porém que não chega até esses locais. A missa campal com o Papa está acontecendo na mesma cidade em que os entrevistados de Santo Forte e Coutinho vivem. Porém, eles só acessam essa crença através da televisão, e não por meio da prática diária, como é o caso da umbanda. As entidades, que buscamos apresentar mais à frente neste trabalho, é que são objetos de devoção. E isso não acontece por acaso, mas pela identificação dessas populações marginalizadas com tais entidades.

Ao perceber isso, parece que Coutinho busca falar dessas entidades, que lemos na obra como os duplos religiosos e cinematográficos que emergem para falar de Brasil. São duplos porque, assim como as populações que lhes prestam devoção, estas também foram historicamente marginalizadas e demonizadas, mas ainda resistem e cuidam dos seus. Tais divindades, para o diretor, são tidas como realidades à medida que seus crentes as significam dessa forma e, a partir disso, ele as traz como realidades para pensar o próprio mundo em que vivemos.

A partir da definição dessa temática e das intenções, iniciam-se as pesquisas prévias de personagens⁵¹ na comunidade Vila Parque da Cidade, por parte de uma equipe⁵² que não contava com a presença do diretor, uma vez que este só encontrava seus personagens no dia da gravação, como escolha metodológica. Esse momento anterior às filmagens, para Coutinho, funcionava como um “teste de elenco” (FORMAGGINI, 2017, p. 67). Os pesquisadores conversavam com os moradores e coletavam informações e imagens que serviriam como possibilidades para os dias de filmagem. Foram elencadas cerca de quarenta pessoas, em uma média de três semanas de trabalho. Feito isso, o material, era analisado por Coutinho, que procurava nas pessoas bons contadores de histórias, ou melhor, que “contassem ricamente” suas memórias. “Ele sofria nesse momento de escolha dos parceiros para o jogo que estava para acontecer” (FORMAGGINI, 2017, p. 68). Em *Santo Forte*, seria a primeira

⁵¹ De acordo com o comunicólogo Cláudio Bezerra (2013), a noção de “personagem”, no cinema documentário, está relacionada ao movimento de pessoas “reais” tornarem-se “personagens”, pela conjunção dos aparatos expressivos do audiovisual (imagens, movimento, planos, luz, som, montagem), com suas experiências de vida, seu modo de estar, viver, ver e narrar o mundo. Não há, porém, exatamente um antes e um depois. Na narrativa do personagem, o que se tem é a reunião dessa passagem de um estado ao outro. É reposto, assim, a partir dos personagens de um documentário, o diálogo entre ficção e não ficção. Para o autor, uma das motivações para chamar-se de “personagem” é por não ser “propriamente a pessoa que está ali, mas um recorte dela, fruto das negociações estabelecidas com o realizador e mediadas pelo aparato técnico” (BEZERRA, 2013, n.p.).

⁵² Composta por Patrícia Guimarães (antropóloga), Cristina Grumbach (produtora), Daniel Coutinho (filho do diretor) e Vera Dutra dos Santos (que também é personagem do documentário).

vez que o diretor operacionalizava esse recurso de pesquisa prévia, que veio a integrar sua metodologia de trabalho em filmes posteriores.

Esse momento é essencial, uma vez que ressalta que os personagens são escolhidos. Entendemos que essa escolha se pauta nos objetivos e nas intenções do diretor, que aqui são vistos como o exercício de pensar o Brasil para mostrar suas populações periféricas sob o recorte das crenças, que dão sentido ao mundo. Ou seja, são escolhidas figuras que no nosso entender contemplam essa investida, que denunciam aspectos que não são ditos e rechaçados sobre nossa realidade.

Por conta da escolha de encontrar-se com o personagem apenas no momento da filmagem, e da valorização do acaso, da fluidez e do frescor do primeiro encontro, em suas obras seu cinema passa a ser conhecido por muitos como “cinema de encontro”, “cinema de conversa” ou, ainda, “cinema de afeto” (FORMAGGINI, 2017, p. 60), que na hora do encontro, da conversa, havia a afecção, tanto da parte de Coutinho quanto do personagem, e *Santo Forte*, de certa forma, inaugura isso, por ser o primeiro documentário de sua filmografia em que a aposta é substancialmente na palavra do outro, sem o uso saturado de imagens, recurso muito comum no cinema, e que não agradava ao diretor.

A obra tem 83 minutos de duração, sendo a primeira sequência de cenas de *Santo Forte*, que compreende os seis minutos iniciais, uma espécie de prólogo ou anúncio, que introduz elementos emblemáticos ou “padrões enunciativos” para a compreensão da narrativa⁵³. A obra foi realizada com recursos da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, através da Lei de Incentivo à Cultura e da RioFilme⁵⁴, na época vinculada à Prefeitura do Rio de Janeiro, sob a direção de José Carlos Avellar, e ainda, com o investimento do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). A distribuição do documentário foi dividida entre a Funarte e a Riofilme, em VHS e nos cinemas. Para além disso, o filme foi selecionado e financiado pelo Programa Rumos – Cinema e Vídeo, do Itaú Cultural de 1998, na categoria “produção”.

O documentário gerou várias premiações a seu diretor, depois do hiato de 15 anos (desde *Cabra marcado para morrer* (1984)), sem lançar um longa-metragem com exibição comercial expressiva nos cinemas. Entre eles, *Santo Forte* ganhou de melhor filme, roteiro e montagem; o Prêmio da Crítica no Festival de Brasília (1999); O Prêmio Especial do Júri no

⁵³ Trabalhos como os de Nathalie Almeida Hornhardt (2014), Cláudia Mesquita (2006), Giovana Scareli (2009), Consuelo Lins (2004) e Queiroz (2017) evidenciam essa impressão sobre a primeira sequência da obra.

⁵⁴ Empresa da Prefeitura do Rio de Janeiro vinculada à Secretaria Municipal de Cultura. Atuante nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando ao efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca. Disponível em: <http://www.riofilme.com.br/> Acesso em: set. 2020.

XXVII Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro (1999); a Margarida de Prata, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em (1999); o prêmio para finalização do filme concedido pelo Office Catholique du Cinéma (OCIC); e melhor filme brasileiro de 1999, pela Associação Paulista de Críticos de Arte e SESC (MATTOS, 2003). Além disso, é considerado um dos dez mais importantes filmes do contexto da retomada do cinema brasileiro (1994-2002), como veremos mais adiante na seção sobre a temática.

Por conta da pesquisa prévia com os moradores, percebemos no documentário que Coutinho tem algumas informações sobre possíveis histórias dos entrevistados. Com isso, entendemos que o diretor assume uma postura de estimular a fala dos personagens, e não de falar pelo outro. Isso tem reações variadas por parte dos entrevistados no filme. Por exemplo, na primeira visita a Braulino, quando o diretor pede (instigando) que este fale mais sobre os pretos-velhos que manifestavam, o personagem diz que prefere não acrescentar muito e encerra o assunto. Já na segunda visita, na qual já criou uma relação com o entrevistado, volta a pedir que este fale mais sobre seus guias. Dessa vez, Braulino fala detalhadamente sobre as entidades e suas características. Isso demonstra que o documentário, para Coutinho, é uma relação, uma troca, e faz questão de deixar essas cenas no produto final, pois para ele faz parte das “regras do jogo” de todo documentário, mas que nem todo diretor deixa explícito, passando uma impressão de objetividade comumente atribuída ao gênero e de “distância” ou “neutralidade” em relação ao Outro.

Apesar disso, o diretor tem noção da assimetria contida entre ele e sua equipe e os moradores que são entrevistados. Coutinho é um cineasta, branco, de classe média-alta, que viaja até a favela buscando a compreensão da religiosidade vivida a partir das narrativas dos que lá vivem. Além de obter informações prévias sobre as histórias que gostaria de ouvir, não podemos esquecer o poder de quem porta a câmera, que vai representar, por meio de um recorte, de um olhar e de uma lógica construídos pelo diretor, esse Outro.

Mais um aspecto, relacionado ao método e a ética empregados por Coutinho, pode ser visto no movimento do diretor de incitar o entrevistado a falar mais sobre algum assunto ou termo, como se pensasse já, no momento de gravação, no espectador e nos processos de montagem. Quem assiste a *Santo Forte*, muito provavelmente, é um público de classe média, que tem o hábito e a oportunidade, primeiro, de ir ao cinema, e segundo, de consumir esse tipo específico de produção. Alguns questionamentos aí já se impõem: como Eduardo Coutinho traduz então as diferenças, semelhanças e camadas de realidade em seu cinema? Qual lógica discursiva, motivações e escolhas o diretor operacionaliza? Como podemos perceber tudo isso a partir do produto final de *Santo Forte*? Além disso, apesar de a obra ter

sido lançada no circuito comercial de filmes, há também uma precariedade de distribuição dos filmes nacionais, o que influencia quais regiões do país terão acesso ao longa-metragem.

Essa preocupação está relacionada ao movimento de tradução e construção de um olhar que está sendo operacionalizado por Coutinho por meio de seus personagens, e pode ser percebida em vários trechos da obra. Por exemplo, quando André, primeiro personagem a aparecer no filme, fala que a entidade fez uma “limpeza” nele, Coutinho pergunta: “Fez limpeza como?”. E, logo em seguida: “Isso [fazer limpeza] é o passe?”. Ou ainda, na fala de Dona Thereza, o diretor pergunta: “O que são essas pulseiras no seu braço?”. A entrevistada responde que são seus guias. Então, Coutinho pergunta: “O que são guias? Você poderia mostrar cada um deles?”.

Isso, no nosso entender, abre um espaço para que o personagem comente mais sobre a temática e ainda se sinta valorizado, notado, ao ser questionado. Além disso, é uma estratégia realizada de modo sutil, que está relacionada também à opção metodológica do diretor de não utilizar a *voz over*, mais conhecida como “a voz de deus”, recurso com o qual, um narrador, no processo de montagem, explica/contextualiza as narrativas de um filme. Ou seja, convenientemente narra pelo outro sem se expor. No cinema de Coutinho, os entrevistados, em negociação entre seus desejos e os desejos do diretor, é quem narra a si e a realidade vivida.

Apesar disso, não podemos deixar de notar que esse movimento geralmente acontece quando os personagens citam rituais ou nomenclaturas relacionados ao espiritismo e à umbanda, talvez em uma tentativa de esclarecer ao público o que está sendo dito sobre essas religiões sem utilizar o recurso da *voz over*. Qual é, então, o discurso construído sobre essas religiões mediúnicas por Coutinho através da obra? Ainda que sejam os entrevistados narrando, o que vemos são os sujeitos escolhidos pelo diretor, de acordo com seus critérios, que são embebidos por discursos, visões e leituras específicos da realidade.

Ainda sobre o método e a construção da obra, Giovana Scareli (2009), doutora em educação, alega que

Coutinho provoca os personagens para que fiquem, “voem”, assim, temos um filme que parece feito por camadas: há uma camada de filme sobre religião, mas que não explica nenhuma das religiões citadas; uma camada sobre o cotidiano das pessoas, composto por suas histórias, os objetos pessoais e domésticos que permanecem no enquadramento feito pela câmera e uma terceira camada ficcional, que pode ser “vista” por nós quando os personagens contam suas histórias e as imaginamos (SCARELI, 2009, p. 69).

A pergunta “Qual é sua religião?” também é algo que norteia as entrevistas. A maioria⁵⁵ dos entrevistados responde que é “católico apostólico romano” e logo depois adiciona “e também espírita”, “católico espírita”, ou ainda, “e também frequento a umbanda”. Assim, em *Santo Forte*, temos a presença de várias tradições religiosas, em especial⁵⁶ a umbanda, o catolicismo, o pentecostalismo e o espiritismo. Esse questionamento condutor nos parece muito ligado às pesquisas censitárias do IBGE, as quais abordaremos mais adiante neste trabalho, e às dinâmicas, trânsitos, trocas, concorrência, enfim, às relações entre as diversas religiões presentes no Brasil e as de devoção que os sujeitos estabelecem com estas.

Nesse sentido, a comunicação, a devoção e a proximidade com deuses, espíritos, orixás e, sobretudo, entidades da umbanda são traços marcantes. A comunicóloga Cláudia Mesquita, que realizou a tese de doutoramento intitulada *Deus está no particular* (2006), que também tem em seu *corpus* documental para análise *Santo Forte*, considera essa relação de proximidade com o sagrado característica da experiência religiosa dos sujeitos na contemporaneidade. Os trânsitos e pluralismos religiosos são aspectos salientes na maioria das narrativas da obra, o que revela, para a autora, características e “sintomas” do contexto, da estrutura e, para nós, dos processos históricos do campo religioso do país. Para a autora, entre os personagens da obra

Não há timidez ao assumir sua “volubilidade” em termos de opção religiosa – pelo contrário, há um certo gosto ao contar sobre o trânsito, as mudanças, o entra-e-sai pouco ortodoxo por portas de igrejas e terreiros. Essa liberdade para trocar de credo, de culto, de instituição é tratada como experiência cotidiana e válida. [...] Que pode ser interpretada como sinal dos tempos, como sintoma do contexto de diversificação religiosa e pluralismo em que Santo Forte foi feito (MESQUITA, 2006, p. 86).

Vale ressaltar também que em todo o filme não temos a presença de especialistas (pesquisadores ou lideranças religiosas) sobre as temáticas levantadas pela obra. O que se tem é a narrativa do sujeito que pratica, vivencia e então narra sua experiência religiosa particular.

Em consonância com Mesquita (2006), o antropólogo Rubem Queiroz, em artigo que compõe uma das análises mais recentes sobre a obra, *Santo Forte visto por* (2017), considera que a “tese de Coutinho” é a de que “a religião deve ser enfocada do ponto de vista da experiência vivida por cada crente” (QUEIROZ, 2017, p. 46). Porém, nos alerta que isso não

⁵⁵ Também temos entrevistados que são “evangélicos”, geralmente com alguma relação, anterior ou atual, com a Igreja Universal do Reino de Deus e também com a umbanda e o espiritismo, como é o caso de Lúcia e Vera, por exemplo.

⁵⁶ Falamos isso porque são citadas ainda outras religiões de matriz africanas, como o candomblé, e também outras denominações protestantes que não neopentecostais, como a Assembleia de Deus.

quer dizer que essas religiões que aparecem em *Santo Forte* não sejam vivenciadas na coletividade, pelo contrário, a coletividade, a comunidade, são essenciais também. Ainda assim, ao priorizar mostrar a prática a partir da narrativa da experiência religiosa, “por opção, o cinema de Coutinho – ao contrário de outros filmes sobre religião – optou por se afastar do lugar coletivo e deixá-lo na “invenção” da intimidade e da intersubjetividade” (QUEIROZ, 2017, p. 50).

Assim, consideramos que Coutinho dialoga entre público e privado, indivíduo/grupo, mostrando como as fronteiras são fluidas e a existência dos deuses se constituem como uma realidade, uma vez que quem narra vive e apreende isso com verdadeiro e concreto, e basta. A obra evidencia polifonias e, com isso, a pluralidade religiosa e cultural, nem sempre pacífica, existente em nosso país.

Consideramos, por meio de transcrições e mapeamentos da fonte, que *Santo Forte* possuiu “marcos” ou ‘divisões’ que estão relacionados principalmente à cronologia das filmagens, respeitada na montagem⁵⁷ final pelo diretor, e que representam “blocos” pelos quais o filme pode ser lido. São estes: a) As filmagens realizadas no dia 5 de outubro de 1997, que trazem uma espécie de prólogo do que encontraremos no documentário; b) As filmagens realizadas na mesma data citada, porém com enfoque especial para os entrevistados que estão assistindo à missa campal realizada pelo Papa João Paulo II; c) As filmagens realizadas em dezembro de 1997, que se constituem a parte “principal”, ou o “condensado” das entrevistas do documentário; e, por último, d) As filmagens realizadas na noite do dia 24 de dezembro, véspera de Natal, que são uma espécie de reencontro da equipe e de Coutinho com os entrevistados e de “despedida”⁵⁸.

Com base no exposto, buscamos pensar as relações dos moradores da localidade com esse catolicismo, que, por um lado, possui uma tradição tão forte no Brasil e muita adesão, principalmente no sentido da devoção aos santos, e nas relações sincréticas com outras denominações religiosas, mas que, por outro, parece ainda não chegar/dialogar tão intimamente e efetivamente às populações que estão em lugares não privilegiados nos

⁵⁷ Veronica Dias, em sua tese de doutoramento em Comunicação (USP) *A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte* (2010), analisa o material bruto da obra, anterior aos processos de montagem, e ressalta que o documentário é resultado de um processo de montagem, também negociado entre diretor e montador, e que apesar de Coutinho privilegiar a cronologia e a ética de não descontextualizar as narrativas nem de colocar relatos que podem ser prejudiciais àquelas pessoas, temos de lembrar que estão implicados nisso tudo escolhas e recortes, e que em *Santo Forte* tem-se, por exemplo, a regravação de narrativas, como a de Vera, no início da obra, ou seja, é antes de tudo uma construção.

⁵⁸ Vale ressaltar que essa separação é uma escolha metodológica específica, mas não a única. Outros autores analisam a obra por diferentes olhares e divisões. Como Scareli (2009), que se utiliza de “camadas”. Nos aproximamos um pouco mais da divisão feita por Mesquita (2006), uma vez que parece servir melhor às discussões que nos propomos a realizar.

segmentos sociais. Parece-nos que a intenção de Coutinho, ao construir esse momento em que adeptos das religiões afro-brasileiras, mesmo que digam inicialmente ser católicos ou espíritas e estando assistindo à missa do Papa, foi a de mostrar justamente os hibridismos presentes na formação religiosa brasileira, sob o olhar de quem os recria e vivencia, e que nem sempre tem a intenção de publicizar suas crenças e práticas, por considerarem-nas algo íntimo, privado.

Também perceberemos as relações complexas entre crenças e devoções que se configuram no Brasil em fins do século XX. Complexas porque as fronteiras entre os códigos culturais das denominações que aparecem na obra são fluidas. Os trânsitos e hibridismos religiosos acontecem não de maneira unilateral, mas multi. Assim como as devoções e comunicações diretas – sem o intermédio necessário das instituições religiosas – com os santos, espíritos, guias e outras divindades também são marcas no documentário.

A fonte abre-nos espaço para pensar os entrecruzamentos e as produções narrativas, derivadas de processos históricos, entre catolicismo, neopentecostalismo, umbanda e espiritismo no Brasil.⁵⁹ Dessa forma, o cenário religioso brasileiro na década de 1990 estará inserido na análise e na contextualização das narrativas da obra. Partimos de autores que nos auxiliam a pensar tais crenças narradas na produção audiovisual em seu contexto e respectivas problemáticas sócio-históricas.

Porém, convém retomar que nossa narrativa é voltada para compreender de que maneiras a umbanda é em especial narrada na obra. Quais entidades são representadas? Como os personagens se relacionam com essas entidades? De que maneiras e a partir de quais elementos cinematográficos Coutinho representa na obra a complexidade dessas divindades e crenças? Como ele utiliza isso para pensar o Brasil? E como nós podemos utilizar essa construção audiovisual para pensar nossa própria história, memória e crenças? São perguntas que norteiam o trabalho e que ao longo da narrativa tecida vão se delineando por meio dos duplos cinematográficos e religiosos. A linguagem do cinema de Coutinho e as imagens e falas apresentadas por ele da maneira com que o são fazem emergir esses duplos, que são considerados os aspectos, sujeitos e crenças que dizem sobre a nossa própria história e não são ouvidos/vistos por ela, exercício fundamental do historiador que busca, a partir dos indícios, imaginários e representações rememorar e narrar as histórias que não estão sendo contadas.

⁵⁹ Também ressaltamos que por vezes são rapidamente citadas outras religiões afro-brasileiras, como o candomblé, e também vertentes do protestantismo que são pentecostais (Assembleia de Deus) ou do protestantismo histórico (Metodista). Porém, pensando na forte presença da umbanda no Rio de Janeiro, bem como do neopentecostalismo (em especial o iurdiano), do espiritismo e do catolicismo e também no fato de que a maioria esmagadora dos relatos da fonte se refere a essas denominações, optamos por este recorte.

CAPÍTULO 2: SANTO FORTE E A DÉCADA DE 1990 NO BRASIL: A denúncia da diversidade brasileira sob o disfarce do “sou católico/cristão”

Embora a nossa compreensão seja de que a umbanda se coloca como elemento central do documentário *Santo Forte*, é inegável a necessidade de pensarmos o catolicismo e a relação que os moradores da localidade desenvolvem com ele, a fim de compreendermos os “duplos” que a obra pretende retratar/visibilizar. Dessa forma, no primeiro momento deste capítulo, discutiremos a forma como Eduardo Coutinho apresenta a complexidade das religiões no Brasil e os processos de hibridismo cultural que marcam não apenas a feição biológica, mas também o imaginário, as crenças e as compreensões de mundo. Mas esse hibridismo, apesar de permear significativamente o universo simbólico-cultural-religioso do Brasil, não é apresentado ou decifrado tão facilmente.

Nesse sentido, para compreender as possibilidades apresentadas no prólogo do documentário, no segundo momento deste capítulo, partimos para uma compreensão social mais ampla da pertença religiosa no Brasil, atentando especialmente aos dados censitários e questionando seus limites para uma compreensão honesta das práticas religiosas no Brasil. Em seguida, no terceiro momento, destacamos a importância do cinema da escuta proposto por Eduardo Coutinho para apreender e revelar essas nuances. Mas, se elas precisam ser reveladas, qual é o movimento que levou ao seu apagamento e silenciamento? A questão é ampla e pode ser tratada em esferas diversas, e para o recorte desta pesquisa demos atenção ao quarto momento, ao imperativo social/civilizatório que as religiões cristãs operam sobre as práticas afrorreligiosas no decorrer do século XX, em especial o catolicismo e o neopentecostalismo, nas formas de demonização e estigmatização dessas práticas. Por fim, trataremos a discussão metodológica sobre o “duplo” como um elo possível entre cinema e religião na obra documental de Coutinho.

2.1 Um Prólogo/Advertência Sobre o Pensar Religiões no Brasil

Iniciando pela análise da primeira sequência de *Santo Forte*, a entendemos como emblemática para a compreensão de todo o restante da narrativa e para introduzir o leitor à obra. É o prólogo ou contextualização que Coutinho faz questão de nos mostrar⁶⁰. Para pensarmos a construção da narrativa pelo cineasta e explorarmos as possibilidades de análise

⁶⁰ As outras sequências da obra serão descritas e analisadas no decorrer deste trabalho, de maneira mais detalhada, para pensarmos, então, os personagens e suas narrativas como objeto de análise.

iniciais, utilizamos de alguns fragmentos da obra (imagens e relatos) e, também de discussões e trabalhos de pesquisadores que têm como objeto de análise o documentário em questão. Buscamos, vale lembrar, compreender o sujeito produtor do documentário e o olhar construído por ele sobre religião no Brasil datado da década de 1990, por meio dos personagens que a obra traz e que constroem a lógica almejada por Coutinho.

Fragmento 1 – André e Marilene



Fonte: Santo Forte, 1999.

O quadro 1 do fragmento acima nos mostra a primeira cena do documentário, que dura em média oito segundos. O casal, abraçado à frente do que nos sugere ser sua casa, é André e Marilene. Sem introduções, depois desse plano fixo, quase como um retrato, temos a voz, seguida da imagem, de André, presente no quadro 2, que diz: *“Teve uma vez à noite que ela [Marilene] acordou, ficou me batendo assim [faz o gesto]. Aí, quando eu acordei, eu olhei pra ela e era uma das guias dela: é Pomba-gira, acho que é Maria Navalha”* (SANTO FORTE, 1999)⁶¹.

Pombagiras são espíritos de mulheres, cada uma com sua biografia mítica: histórias de sexo, dor, desventura, infidelidade, transgressão social, crime. Pombagira é um exu, um exu feminino. Na concepção umbandista, o termo exu nomeia dezenas de espíritos de homens e mulheres que em vida tiveram uma biografia socialmente marginal. O culto dessas entidades é reunido na quimbanda, uma das divisões da umbanda, hoje em dia também encontrada em muitos terreiros de candomblé. A quimbanda cuida das situações de vida que a moralidade dos caboclos e pretos-velhos, que compõem a outra divisão da umbanda, rejeita e reprime. Pombagira tem múltiplas identidades, cada uma com nome, aparência, preferências, símbolos, mito e cantigas próprios.

⁶¹ Transcrição da autora.

Entre dezenas há: Pombagira Rainha, Maria Padilha, Sete Saias, Maria Molambo, Pombagira das Almas, Dama da Noite, Sete Encruzilhadas. Apela-se especificamente às Pombagiras para a solução de problemas relacionados a fracassos e desejos da vida amorosa e da sexualidade. Pombagira junta e separa casais, protege as mulheres, propicia qualquer tipo de união amorosa ou erótica, hétero ou homossexual (PRANDI, 2008, n.p.).

Logo após essa fala, há um corte para a imagem de uma estátua vermelha de uma mulher com os seios à mostra, como vemos no quadro 3. Tal imagem representa a entidade do panteão umbandista citada pelo entrevistado: Pomba-gira Maria Navalha. Simultaneamente a isso, André continua narrando o episódio em que sua esposa incorpora a entidade, a qual o ameaça de morte. Segundo ele (quadro 4), quando deu meia-noite, Maria Navalha “vai embora” e Marilene “acorda” (SANTO FORTE, 1999) com dores no corpo. André segue a narrativa, interpretando ele mesmo em diálogo com Marilene:

[...]Aí eu falei: é você? Ela falou: Sou eu. Falei: Ó, você tem problema de negócio de espiritismo? Aí ela: É, eu tenho. É de berço. Falei: Por que você nunca me falou? Acabou de vir um guia seu aí, falou que ia me matar. Ó, você procura um centro espírita, vê esses problemas seus aí, porque isso pode acabar com a relação de nós dois. [André volta a falar diretamente para Coutinho] aí foi acontecendo muitas vezes, diariamente (SANTO FORTE, 1999)⁶².

A narrativa continua com o personagem contando outra incorporação da esposa. Dessa vez a Vovó, uma Preta-velha, também entidade da umbanda que aparece representada pela estátua de uma mulher negra, já idosa e curvada, com roupas brancas, como vemos no quadro 5. Na medida em que o personagem a cita no relato: “[...] Aí um [guia] que me ajudou, foi quando desceu a Vovó dela” (SANTO FORTE, 1999)⁶³, há um corte e temos a imagem da estátua. André, então, continua:

A vovó falou tudo o que estava acontecendo: [e aconselhou] ela tinha que ir em um centro para fazer a limpeza. Do mesmo jeito que ela entrou, ela tinha que sair e continuar fazendo as obrigações dela né. Aí, ela [a Vovó] me explicou, falou: Ó, você leva ela, porque senão ela vai morrer louca. (SANTO FORTE, 1999)⁶⁴.

Quando André fala isso, temos um novo corte e vemos a imagem de um quarto (quadro 6), com uma colcha vermelha sobre a cama, e pouca luz. A imagem permanece na

⁶² Transcrição da autora.

⁶³ Transcrição da autora.

⁶⁴ Transcrição da autora.

tela, em silêncio total, e sem a presença humana, por cerca de cinco segundos. Depois da cena silenciosa com o quarto vazio onde, por associação, nos damos conta ser o quarto do casal, local em que ocorrem os episódios que André narra, segue-se o relato, no qual o entrevistado passa a explicar, incitado por Coutinho, como seria a limpeza/passe que a entidade havia dado nele e em Marilene.

Em determinado momento, o diretor interrompe a fala de André e diz: *“Deu uma limpeza nela quer dizer o seguinte: é como se tivesse 3 pessoas. Você conversava com a entidade, que era a Vovó e falava da terceira pessoa que era ela mesma, então ela fez uma limpeza nela mesma?!”* (SANTO FORTE, 1999). André responde que sim e Coutinho completa/pergunta: *“o espírito no cavalo. É isso?”* (SANTO FORTE, 1999)⁶⁵. Com uma resposta afirmativa, o personagem passa a utilizar a terminologia sugerida pelo entrevistador: *“É. [representando a entidade] vou fazer uma limpeza no meu cavalo. Meu cavalo tá muito carregado”* (SANTO FORTE, 1999)⁶⁶. Percebe-se na narrativa de André uma mudança de tom. Se Maria Navalha causava temor, a Vovó, por sua vez, passava confiança e calma, isso porque na umbanda Pretos e Pretas-velhas

[...] representam os espíritos dos velhos africanos e dos ex-escravos que trabalharam e viveram no Brasil, constituem uma das categorias espirituais do seu panteão, com perfil e caracteres bem definidos. São identificados como espíritos que trabalham na linha da direita, ou seja, trabalham para o bem, prestam auxílio aos necessitados, praticam a caridade, através da palavra ou de serviços mágico-religioso. A eles são atribuídas as seguintes qualidades: paciência, resignação, bondade, tolerância e humildade (SANTOS, 2010, p. 127).

A narrativa de André e as imagens apresentadas nos dão algumas dicas/prévias do que iremos encontrar na obra, e também, consequentemente, neste trabalho. Primeiro, temos a questão dos enquadramentos. Os planos fixos, de *close*, que focam o rosto ou no máximo a altura da cintura, vão ser os mais comuns na obra. Coutinho escolhe sublinhar os gestos, o olhar e as expressões faciais e a câmera acompanha tais intenções. Por vezes nos aproximamos ainda mais do personagem, como quem quer ouvir mais de perto, olhar com sensibilidade.

Vemos ainda que o entrevistado está em sua casa, e narra, na intimidade do seu lar, as experiências com as entidades de sua esposa. Isso também é estratégico e faz parte do jogo de enunciações do diretor, uma vez que este percebe que a religião, apesar de ser tema que quase

⁶⁵ Transcrição da autora.

⁶⁶ Transcrição da autora.

sempre aparece na fala das pessoas no cotidiano, é algo íntimo e excepcional, e por isso um clima e ambientes confortáveis são essenciais na hora da filmagem. É notório que Coutinho não retira os entrevistados de seus espaços. Eles falam de um lugar próprio, distanciados das instituições. O que temos parece ser a escolha, por parte do participante, de onde seria este lugar de conforto, intimidade e devoção: a sala, o quarto, o quintal, a mata.

Além disso, podemos notar que André interpreta cerca de três papéis na narrativa: o dele mesmo, o da esposa e o da Pomba-gira, incorporada na esposa. E ainda faz interlocuções que trazem para o presente as memórias do acontecido, como quando recria as conversas com Maria Navalha, e logo depois se dirige ao diretor, volta ao momento da entrevista. Interessante perceber como a narrativa coloca Pomba-gira e Preta-velha em campos opostos, reforçando dualidades de bem (Vovó) e mal (Maria Navalha). Embora esse contraste apareça na fala de André, é sob as lentes de Coutinho que a narrativa é escolhida, recortada, editada e apresentada.

Para nosso intuito de compreender a construção da obra e dos personagens no que tange às experiências sociais e religiosas, não deixamos de notar outra questão que se apresenta em vários outros momentos da obra: o personagem fala em espiritismo, quando pergunta se Marilene “tem problemas”. Porém, as entidades que incorporam em sua esposa e conversam com André são tipicamente do panteão umbandista. Assim, essas relações entre espiritismo-umbanda também serão exploradas neste trabalho, apontando para os processos históricos que contribuem ou não para várias apropriações, omissões e interpretações de tais religiões.

Ainda temos os planos em que são representadas, por meio de imagens de estátuas, as entidades citadas pelo personagem (Vovó e Maria Navalha) e o plano do quarto vazio, local onde a experiência narrada por André ocorreu. Sobre estes últimos, Beth Formaggini alega que são para que nós mesmos, espectadores, possamos preencher⁶⁷. “Dependendo da nossa crença na verdade do outro, da nossa capacidade de fabulação, da nossa relação com os deuses, com os nossos mortos e nossas entidades de proteção, ou mesmo com o nada” (FORMAGGINI, 2017, p. 75). Nesse sentido, Queiroz (2017, p. 29), considera que é como se Coutinho dissesse: “da mesma forma que o crente religioso não precisa se explicar e justificar sua crença, o espectador deve seguir sua crença (interpretação) sem a sugestão da palavra do personagem o da voz over do diretor”. Ou ainda, como uma estratégia discursiva que sugere que a religião, ou melhor, a comunicação com o sagrado, a mediunidade, a devoção, ocorre

⁶⁷ Cláudia Mesquita (2006) os chama de “planos intrusos”, que destoam do minimalismo da obra.

não necessariamente a partir da instituição, do espaço público, da multidão, pode ser particular (QUEIROZ, 2017; MESQUITA, 2006).

Essas cenas dos espaços vazios são também as únicas silenciosas na obra. Não temos narração nem trilha sonora. Apenas o silêncio, que pode indicar várias coisas, inclusive uma abertura, um entre. “Se o dispositivo da entrevista cinematográfica é colocado a serviço da *mise-en-scène* do outro, ele acolhe também o seu silêncio. Vale lembrar que não só de diálogo é feito o filme” (QUEIROZ, 2017, p. 31).

As estátuas das entidades também já foram analisadas nos trabalhos citados sobre *Santo Forte*. Scareli (2009) explora mais seu potencial ilustrativo/educativo: de trazer para o espectador algo que seja mais palpável, que remonte a uma representação do “senso comum” sobre tais entidades da umbanda. Já Mesquita (2006) trabalha uma relação de projeção e identificação dos narradores com as entidades, que na maioria dos relatos são guias dos sujeitos. Aqui, pensamos tais imagens relacionadas aos duplos cinematográficos criados por Coutinho. Elas evocam o senso comum, estabelecem uma relação de identificação entre o sujeito e o guia, porém vão além: surgem como possibilidades de existência e lugar próprio para populações que fora desse contexto não têm voz. É no transe que os personagens de *Santo Forte* parecem se destacar como indivíduos. No caso de André, as entidades eram de Marilene. Ainda assim, a Vovó lhe passa ensinamentos, ajudando, guiando. Maria Navalha, porém, deseja matá-lo.

Nessa primeira narrativa, Coutinho parece nos apresentar o “o que” e o “como” de *Santo Forte*. Trata-se de um documentário que tem por essência a narrativa da experiência religiosa, a partir de um enfoque mais particular, mas que, como tudo na história, está inserido em um contexto mais geral. Os quadros que mostram André, o espaço vazio e as estátuas são a espinha dorsal da obra. Passamos, agora, para o “onde” e o “quando”.

Fragmento 2 – Missa campal: 5 de outubro de 1997



Fonte: Santo Forte, 1999.

Depois do primeiro relato aqui exposto e analisado, temos um corte e a exibição do letreiro (quadro 1) “Rio de Janeiro – 5 de outubro de 1997”. Ao fundo, há o som de pessoas entoando a frase de efeito “João Paulo II, te ama todo mundo”. É o início da sequência que mostra um trecho rápido do início da missa campal realizada pelo Papa João Paulo II no aterro do Flamengo. As imagens são do arquivo da Rede Globo, cedidas para o documentário, e adicionadas no processo de montagem, uma vez que nessa mesma data o diretor e sua equipe estão na Vila Parque da Cidade, entrevistando e averiguando a repercussão desse evento entre os moradores. A missa celebra o II Encontro Mundial do Papa com as Famílias, que tinha como tema “A família: dom e compromisso, esperança da humanidade”, e reuniu em média dois milhões de fiéis⁶⁸.

O pontífice veio pela terceira vez⁶⁹ ao Brasil no dia 2 de outubro de 1997, e permanecendo até o dia 5 do mesmo mês, data da cerimônia aqui citada. Durante sua estadia no país, que teve como objetivo primeiro a comemoração do II Encontro Mundial com as Famílias, João Paulo II permaneceu apenas na cidade do Rio de Janeiro, onde realizou uma cerimônia de chegada na base aérea do Galeão; encontrou com bispos e convidados do Congresso Teológico-Pastoral, no Centro de Congressos Riocentro; realizou uma missa com os bispos, o clero e representantes de tal congresso na Catedral de São Sebastião do Rio de Janeiro; participou da Festa-Testemunho das Famílias com o Papa, no Estádio Jornalista Mário Filho (Maracanã); da Missa Campal com as Famílias, no Aterro do Flamengo; e de uma cerimônia de despedida, mais uma vez na base aérea do Galeão. Além dos discursos proferidos nesses eventos, a autoridade redigiu uma Carta Pontifícia para os enfermos do Instituto Nacional do Câncer e outra para os detentos do presídio Frei Caneca⁷⁰.

⁶⁸ Segundo o *Vatican News*, novo sistema de informações do Vaticano iniciado em 2015 pelo Papa Francisco, os Encontros Mundiais das Famílias, como são chamados atualmente, tiveram início em 1994, quando o então Papa João Paulo II inseriu a Igreja Católica no rol de iniciativas tomadas pela Organização das Nações Unidas (ONU), que havia proclamado 1994 “O Ano Internacional da Família”. O primeiro Encontro ocorreu em Roma, de 8 a 9 de outubro do mesmo ano. João Paulo II participou do I (Roma, Itália), II (Rio de Janeiro, Brasil), III (Roma, Itália) e IV (Manila, Filipinas). Desde 1994, o Encontro ocorre a cada três anos, atualmente liderado pelo Papa Francisco. O próximo terá sede em Roma e foi adiado em um ano, para 2021, devido à pandemia do coronavírus. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/vaticano/news/2018-07/origem-caracteristicas-encontro-mundial-familias.html>. Acesso em: set. 2020.

⁶⁹ João Paulo II visitou o Brasil três vezes e foi o primeiro pontífice a fazê-lo. A primeira visita foi em 1980, recebido pelo então presidente João Figueiredo. Passou 12 dias no país e visitou 13 capitais estaduais. A segunda foi em 1991, no governo de Fernando Collor de Melo. E a terceira, em 1997, como descrito acima. Fonte: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/ficha-pais/5556-santa-se>. Acesso em: set. 2020.

⁷⁰ Informações sobre a terceira visita do pontífice ao Brasil – eventos, documentos, discursos, imagens, músicas e testemunhos de fiéis – estão disponíveis e foram consultadas no site mantido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio): <http://www.puc-rio.br/geral/papa-joao/hpport/discur.htm>. Acesso em: set. 2020. Os discursos foram retirados e estão disponíveis também no site do Vaticano: <http://www.vatican.va/content/vatican/pt.html>. Acesso em: set. 2020.

No quadro 4, do fragmento anterior, temos a imagem do então Papa acompanhada na obra da fala:

Caríssimos irmãos e irmãs. Sinto-me feliz de estar convosco pela segunda vez, nesta vossa cidade maravilhosa, para celebrar a eucaristia do Segundo Encontro Mundial com as Famílias. Confessemos e peçamos perdão por todos os pecados, sobretudo os cometidos contra o amor e a fidelidade (SANTO FORTE, 1999)⁷¹.

Ao dizer isso, as vozes da multidão que assistia à missa (quadros 5 e 6), em coro, começam a proferir a oração do Ato Penitencial⁷². É com as milhares de vozes dizendo “por minha culpa, por minha tão grande culpa”, num clima de expiação, que somos redirecionados da missa campal, no Aterro do Flamengo, para a comunidade Vila Parque da Cidade, a partir de uma sequência em *travelling*, mostrando a localidade vista de cima, em um movimento de aproximação progressiva⁷³ (quadros 1,2 e 3 a seguir).

Fragmento 3 – Redirecionamento: a chegada na Vila Parque da Cidade



Fonte: Santo Forte, 1999.

⁷¹ Transcrição da autora.

⁷² Oração católica que faz parte do momento da missa em que se admite e se pede perdão pelos pecados. Geralmente, proferem-se as palavras “Confesso a Deus todo-poderoso e a vós, irmãos e irmãs, que pequei muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões, por minha culpa, por minha tão grande culpa. E peço à Virgem Maria, aos anjos e santos e a vós, irmãos e irmãs, que rogueis por mim a Deus, nosso Senhor”. Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/regiaobelem/vigario-episcopal/artigos/ritos-iniciais-ato-penitencial>. Acesso em: set. 2020.

⁷³ Sobre o redirecionamento em *travelling* para Vila Parque, Scareli (2009) afirma que é um dos sinais de “um conflito do diretor que deixa algumas marcas no filme, pois ao mesmo tempo em que quer apostar em algo novo, mantém alguns resquícios do documentário mais clássico e algumas sequências bastante comuns no cinema e na televisão, como por exemplo, as tomadas aéreas e a aproximação com o local da filmagem” (SCARELI, 2009, p.52).

Seguidamente, temos imagens de Eduardo Coutinho (quadro 4) e sua equipe (quadros 5 e 6) com equipamentos de filmagem caminhando pela comunidade. A escolha, o recorte e o redirecionamento não parecem ser aleatórios. Partindo do espaço privado da casa de André, que narra as experiências mediúnicas de sua esposa e a necessidade de acalmar sua Pomba-gira por intermédio de uma Preta-velha, trazendo à tela o leito conjugal; o documentário centra-se, então, no espaço público, no Aterro do Flamengo, exibindo diversos pontos turísticos da cidade, onde acontece a missa campal, envolvendo multidões e reforçando a magnitude da fé católica no Brasil. O Papa, polonês, é acolhido sob gritos e frases de amor. E o momento do discurso do Papa eleito por Coutinho para constar no documentário é endereçado às famílias e remete ao pecado e à necessidade de confessá-lo, especialmente aos cometidos contra o amor e a fidelidade. Ao que a multidão reage em auto penitência: por minha culpa, minha tão grande culpa.

Esse processo é interessante para pensarmos a forma como a Igreja Católica operacionalizou seus dogmas no Brasil. Como bem observou Berkenbrock (1997), a religião se organiza no Brasil por meio da imposição. Ser português no século XVI era sinônimo de ser católico, e o regime do padroado (que vincula Estado e Igreja) queria expandir esse catolicismo para fora da América. Os indígenas foram forçados à conversão ao catolicismo. Muitos portugueses que vieram para cá eram recém-conversos, e o mesmo aconteceu com os escravizados, que eram batizados já no navio, durante o tráfico. Eram obrigados a ser cristãos, participar dos ritos e se comportarem como católicos. Mas essa conversão não significava aceitação. Os negros eram vistos como católicos de segunda categoria, não eram integrados. Muitas igrejas e capelas eram construídas com uma nave e um alpendre. Os lugares na nave eram reservados aos brancos. Os negros permaneciam no alpendre a assistiam à missa através de portas e janelas.

O recorte feito por Eduardo Coutinho parece mostrar um novo tipo de nave e alpendre que se estabelece no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, quase ao final do século XX. No centro da cidade, a missa campal com suas autoridades, à margem, do morro, das favelas, as populações pretas e pardas a assistem pela televisão. Declaram-se católicos, mas todos carregam seus guias e protetores, aos quais se referem com certo constrangimento e desconfiança. Passados cem anos da abolição e da instauração da República, cuja Constituição assegura a liberdade de culto, mas o Código Penal criminaliza as práticas afro-brasileiras, ainda não é seguro expressar fé e filiação religiosa.

E o documentário segue adentrando a comunidade. Quem os orienta é Vera, moradora do local, personagem do filme e integrante da equipe de pesquisa de entrevistados. Ouvimos sua voz enquanto assistimos a tal chegada:

A Gávea é um bairro rico. De casas maravilhosas, prédios maravilhosos. É um contraste até: uma comunidade, uma favelinha, no meio disso tudo. Ela [Vila Parque da Cidade] fica de frente para o Cristo Redentor. A gente pode ver o mar, né. A gente vê uma pontinha, ali, do Pão de Açúcar (SANTO FORTE, 1999)⁷⁴.

Imediatamente a essa fala, passamos aos quadros do fragmento 4, que mostram Vera, mulher de cabelos cacheados, na presença de Coutinho (quadro 1), da equipe (quadro 3) e, logo depois, de Braulino (quadros 4 e 5).

Fragmento 4 – Vera, a porta de entrada, e a chegada à casa de Braulino



Fonte: Santo Forte, 1999.

O diretor pergunta a ela, entusiasmado: “*Onde é que nós estamos, Vera?*” (SANTO FORTE, 1999). Então, a entrevistada passa a apresentar Vila Parque da Cidade, em suas palavras “*uma pequena comunidade que fica na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. Com cerca de mais ou menos 1500 moradores*” (SANTO FORTE, 1999). Vera relata que conhece bem o local por ter sido agente de saúde e morar ali por 35 anos. E continua: “*Eu, na verdade, fui uma porta de entrada pra esse documentário acontecer na comunidade, porque eu trouxe vocês para dentro da comunidade e mostrei para você quem era essa comunidade*” (SANTO FORTE, 1999)⁷⁵.

⁷⁴ Transcrição da autora.

⁷⁵ Transcrição da autora.

Vera se coloca como a porta de entrada da equipe na comunidade, e realmente é. A moradora, além de conhecer a população muito bem, participou das pesquisas de Patrícia Guimarães e se mostrou criteriosa e cautelosa, como ressalta Veronica Dias (2010), em vários momentos com relação à gravação de *Santo Forte*, isso porque queria que sua comunidade fosse “respeitada” em todos os aspectos. Segundo Dias (2010), esse trecho da personagem que está na obra foi regravado diversas vezes, demonstrando a preocupação de Coutinho em ter a pessoa “de dentro”, que apresente a localidade, o contexto, sem que recorra à *narração over*. Sobre essa parte, Queiroz (2017) alega que Coutinho intenciona

evitar um padrão de enunciação jornalístico, que cumpre, contudo, mais ou menos a mesma finalidade de informar o espectador sobre o contexto no qual se passa a situação filmada. Se Coutinho não tinha como intuito guiar o filme com a autoridade de seu comentário, ele tratou de provocar a personagem para atuar no filme como narradora. **Não que Vera tenha feito isso por meio de um cabresto, ao contrário, estava ciente do papel que cumpriu, e entrou no jogo do filme** (QUEIROZ, 2017, p. 25, grifo nosso).

É importante a observação de Queiroz (2017) de que Vera estava ciente do papel que cumpriu, pois aponta um duplo jogo: por um lado ela possibilita a entrada, atendendo aos interesses diretos de Coutinho e de sua equipe; e por outro lado atua, ao que Luiz Rufino (2019) entende como uma estratégia da Pedagogia das Encruzilhadas, como guerrilha epistêmica, que consiste em “seduzi-los para que adentrem o mato” (p. 10) ou, nesse caso, na comunidade.

Os espelhos do narcicismo europeu (Fanon, 2008) serão quebrados sem nenhum temor de azar, esperamos por muito tempo, agora é olho no olho. Desculpem o peso das palavras. Nós brasileiros expurgamos o espírito guerreiro dos tupinambás, habitantes de nossas terras, para nos convertermos à complacência e à resignação do ethos cristão-católico; porém vos digo que os tupinambás continuam a baixar nos nossos terreiros, saravando as nossas bandas, preparando os nossos corpos para a batalha (RUFINO, 2019, p. 10-11).

Essa conversão e complacência ao *ethos* cristão-católico é explorado no decorrer de todo o documentário. Com isso, temos novamente cenas da equipe conversando e caminhando pela comunidade, em conversas miúdas que assinalam o processo de escolher em quais localidades iriam e quem dos entrevistados nas pesquisas prévias estaria disponível na data. Braulino é citado, e logo depois temos cenas da chegada na residência do personagem (quadros 4 e 5). Ele os recebe no portão e prontamente diz “*estamos assistindo a missa sim*”

(SANTO FORTE, 1999), dando a entender que já sabia das intenções do documentário. Rapidamente, o diretor questiona a equipe sobre o acionamento de câmeras e microfones, com ansiedade: “*Ligou, ligou?*” (SANTO FORTE, 1999)⁷⁶. E com um pedido de permissão e licença ao entrevistado, para a entrada, somos conduzidos ao interior de sua casa, onde assiste à missa pelo aparelho televisor (quadro 6). O início da entrevista com Braulino inaugura a segunda sequência do documentário, composta de narrativas de personagens que estão vendo ou se relacionam com missa campal e com a figura do Papa João Paulo II, a qual vamos nos ater neste momento.

Compartilhando algumas impressões de Queiroz (2017) e Cláudia Mesquita (2006; 2008), percebemos nessa primeira sequência alguns “padrões enunciativos”, que serão retomados quando necessário no decorrer deste trabalho, resumidos em:

- 1) cada sujeito, em regra, corresponde a uma sequência do filme; 2) as falas das pessoas filmadas não são agrupadas na montagem numa unidade temática, e os personagens não se encontram no decurso do filme; 3) o filme raramente apresenta registros de manifestações institucionalizadas e coletivas da religião; 4) a situação filmada majoritária no filme é a de entrevistas intercaladas com planos aos quais Mesquita chama de “intrusos”; 5) não há narração over” (MESQUITA apud QUEIROZ, 2017, p. 22).

Além disso, esse trecho do documentário, que se inicia com a missa e termina com a chegada à casa do primeiro entrevistado, é considerado por nós e, como dito pela bibliografia, uma contextualização ou, ainda, “onde” e “quando”. Temos o espaço do Aterro do Flamengo e o redirecionamento à Vila Parque da Cidade, na mesma data, 5 de outubro de 1997. A missa traz a força do catolicismo como religião que “paira” em todos os espaços, influenciando-os. Porém, um catolicismo distante, que chega de maneira diversa na comunidade, pois, ao mesmo tempo em que invade a residência pelas televisões, não faz parte direta do seu cotidiano, se não como uma formalidade. Essas configurações de um *ethos* católico historicamente produzidas são tensionadas em *Santo Forte* num momento em que o próprio cenário religioso do Brasil se modifica, como veremos.

2.2 Configurações e Dinâmicas da Religião/do Religioso no Brasil da década de 1990

Com esse momento da reflexão, intencionamos apresentar as dinâmicas e narrativas que versam sobre o cenário religioso brasileiro da década de 1990. Construir esse quadro

⁷⁶ Transcrição da autora.

situacional, porém, nos faz também ter de apresentar os processos históricos envolvidos que resultam em tal configuração. Ou seja, discorrer sobre a formação religiosa brasileira. A partir desse panorama, podemos começar a pensar como se dá a construção do olhar de Eduardo Coutinho, inserido e, portanto, em diálogo com tal contexto para a produção de *Santo Forte*. Ou seja, de que maneira e a partir de quais dados e discursos da realidade ele constrói os sujeitos e discursos sobre as religiões narradas, compósitas do cenário religioso brasileiro, e com isso quais narrativas e lógicas estão ali apresentadas nesse esforço do diretor de compreender e mostrar tais práticas, crenças e relações.

Tal esforço, como ressaltamos anteriormente ao apresentar as trajetórias do diretor, não é novidade. Coutinho, ao longo de sua vida, busca compreender o Brasil, ou Brasis. Em um primeiro momento, com suas experiências no Cinema Novo, alinhado a projetos político-sociais como a UNE Volante, que viaja todo o país a fim de conhecê-lo e trazê-lo ao público; ou mais tarde, em plena ditadura militar, quando se envolve com os projetos de documentário no *Globo Repórter*, a partir dos quais o diretor traz à tona sobretudo a vida na região Nordeste. Ou ainda, já nas décadas de 1980 e 1990, quando busca narrar e compreender, então, o país por meio da cidade/região onde mora e de grandes temas como o racismo, as questões ambientais e a religião.

Quando atentamos ao cenário religioso da década de 1990, percebemos, assim como no documentário, uma forte presença do catolicismo, mas cuja hegemonia começa a perder espaço para o neopentecostalismo, em diálogo mais direto e atuante com o Espiritismo e a umbanda, ainda que para negá-los. Esta última, como veremos, em especial, aparece na obra como o amálgama entre as denominações citadas. Esse amálgama não acontece historicamente de maneira tranquila. Percebemos, a partir dos jogos de força e entrecruzamentos, presentes nos discursos e práticas, as religiões mediúnicas estarem sempre relegadas a um lugar de Outro, um não próprio, sem lugar e estigmatizadas sob a égide da descrença, do charlatanismo e de um mal a ser combatido. Focaremos, então, em abordar historicamente como tais religiões se relacionam na sociedade brasileira da década de 1990 – umas com as outras, com a população, com o poder público e com as narrativas acadêmicas produzidas.

Para os propósitos almejados, partiremos de alguns pontos que consideramos chave. Vimos anteriormente que a pergunta “Qual é sua religião?” é o fio condutor das entrevistas realizadas por Eduardo Coutinho em *Santo Forte*. Não tomamos isso como escolha desprovida de razões. É na década de 1990 que vemos um movimento, tímido, mas importante, da Igreja Católica voltar seu olhar às religiões afro-brasileiras e afro-americanas,

bem como a emergência das questões da dupla militância religiosa da liberdade de escolha individual e da fluidez das fronteiras religiosas. O rápido avanço neopentecostal, demonstrado nas novas estatísticas das pesquisas censitárias do IBGE, e o decréscimo católico, juntamente com as questões citadas, também são indicadores profícuos para pensarmos as dinâmicas dessa cena. Há também uma intensificação dos casos de intolerância e racismo religiosos e o questionamento sobre as vicissitudes do pluralismo e da possibilidade ou não de diálogo entre as diversas religiões presentes em nossa sociedade.

Dessa maneira, voltaremos nosso olhar, primeiramente, aos dados censitários levantados pelo IBGE e analisados por pesquisadores, que nos trazem informações e reflexões essenciais para pensarmos a autoafirmação religiosa, a dupla militância e o dinamismo percebido na década de 1990 a partir deste escopo. Suscitadas as questões mais gerais, pensamos em seguida mais especificamente as configurações, olhares e dinâmicas entre as religiões afro-brasileiras e mediúnicas com relação, primeiro, ao catolicismo e, depois, ao neopentecostalismo. Vale lembrar, que para tanto, intercalamos quando conveniente algumas narrativas e imagens de *Santo Forte* que nos permite abordar as temáticas propostas.

2.2.1 Os dados censitários e a maioria cristã-católica

É interessante notar que, na década de 1990, o Instituto de Estudos da Religião (ISER), do qual Eduardo Coutinho fazia parte na época, realizou diversas consultorias ao IBGE em relação à parte referente à religião do Censo. Ao fazer uma pesquisa chamada “Novo nascimento – os evangélicos, em casa, na igreja e na política”, o instituto buscava ampliar e complexificar as categorias tipológicas no que se referia aos evangélicos, diante da dificuldade de classificação das denominações evangélicas declaradas (CAMURÇA, 2014).

O instituto foi chamado pelo IBGE, então, para ajustar a partir das consultorias questões concernentes às pertenças religiosas. Essa temática estava aflorada tanto nas pesquisas das ciências humanas sobre religião como também interessava para o debate público (CAMURÇA, 2014). Parece-nos que há, então, a possibilidade de Coutinho ter acompanhado essas discussões do ISER e, de algum modo, influenciar o diretor na construção de *Santo Forte*. Afinal, como já mencionado, é a pergunta “Qual é sua religião?” e seus desdobramentos que vão guiar toda a obra e nos desvelar, talvez, um Brasil que as próprias categorias do IBGE não desvelam. No recenseamento, quando perguntados sobre a qual religião pertence, não se inicia daí uma conversa, em que as pessoas contarão sobre as

nuances e mudanças dessa pertença, mas sim se pressupõe o fim da conversa, uma resposta acabada.

Assim, ao evocar o questionamento inicial de Coutinho e refletirmos os dados censitários, pretendemos abordar, a partir da fonte, o panorama a ser exposto, sobretudo sobre a questão de afirmar ser ou não de determinada religião na sociedade brasileira contemporânea. Isso se coloca principalmente porque, historicamente, percebe-se que se afirmar católico ou evangélico não tem o mesmo significado que as violências históricas envolvidas em relação a se afirmar candomblecista ou umbandista, por exemplo. Além do mais, os hibridismos culturais-religiosos-simbólicos acabam escapando das respostas coletadas.

Apesar das dificuldades classificatórias, divisórias e nominais desse tipo de pesquisa, que muitas vezes não consegue abarcar satisfatoriamente a realidade dos fenômenos e seus funcionamentos específicos, os dados dos últimos Censos realizados pelo IBGE (1991, 2000 e 2010), analisados ao longo dos anos por vários pesquisadores, quando problematizados, podem nos ajudar a tatear as novas dinâmicas da sociedade em relação às religiões. Vários trabalhos apresentam discussões sobre as melhores formas as quais o Censo poderia ser realizado, considerando, principalmente, que as fronteiras são fluidas e fogem ao rigor das pesquisas censitárias. Ainda assim, podemos questionar com isso: o que nos dizem os números dessas pesquisas sobre a diversidade e a pluralidade religiosa brasileira? Em que medida esses dados condizem com a realidade?

Um ponto de partida para compreendermos os dados censitários e esse panorama são os Censos realizados em 1991 e em 2000. Pierucci (2004), que se atém especificamente a este último, demonstra certo declínio, ou incapacidade de reprodução ampliada, de algumas religiões ditas pela sociologia como “tradicionais”. Seriam elas o catolicismo, o luteranismo e a umbanda. Ou seja, o autor trabalha em termos de uma pós-tradicionalização no cenário religioso. Por parte do catolicismo, é certo que há um consenso na literatura das Ciências Humanas sobre a temática de que, entre os anos de 1990 e 2000, este se encontra em um momento acentuado de perda de fiéis, quando comparados os percentuais.

Em 1991, os que se afirmavam católicos somavam por volta de 122 milhões, ou 83,3% da população. Apesar do aumento de 3 milhões de fiéis entre 1991 e 2000, os católicos passaram a representar 73,8% da população brasileira. Em número absolutos, é interessante notar que o total de pessoas que se declaram católicas no Brasil parece estar em crescimento naquele momento. Porém, ao analisarmos os termos de proporcionalidade entre católicos e o número total da população brasileira, percebemos o decaimento. Ou seja, ainda é um número

altamente expressivo e majoritário, porém o crescimento católico não é proporcional ao aumento da população. E mais ainda, quando olhamos para a nossa fonte de pesquisa, percebemos que muitos dos que se declaram católicos também creem e praticam outras religiões ou, ainda, se afirmam como católicos por terem passado por algum rito de tal denominação, como o batismo.

O trânsito religioso também deve ser considerado, uma vez que os autores partem do princípio de que nas sociedades contemporâneas o indivíduo experimenta mais, o que deixa as pertencas religiosas mais fluidas, inconsistentes. Apesar disso, quando pensamos populações periféricas, como as de *Santo Forte*, nos parece que essa experimentação fica restrita ao que chega até eles, e não a tudo que está disponível. O próprio catolicismo, nesse sentido, parece não chegar efetivamente, como temos ressaltado. Quando olhamos para os espaços públicos, vemos o Papa e o catolicismo, mas quando voltamos o olhar para Vila Parque da Cidade são as entidades, guias e orixás que estão presentes. É a umbanda e, mais recentemente, na década de 1990, as igrejas neopentecostais, que estão acessíveis a essas populações, seja por identificação, seja por interesse em alcançar esse público, que o catolicismo, parece, não teve.

É interessante notar que o fenômeno de declínio do catolicismo já era apontado pela sociologia há mais de 50 anos na época, e que agora data mais de 70 anos. Isso porque, desde os anos 1950, a sociologia da religião brasileira e, de modo mais geral, latino-americana, às suas maneiras, recortes, pelo avesso, “foi sempre uma sociologia do catolicismo em declínio” (PIERUCCI, 2004, p. 19). Exemplo disso são as pesquisas de Candido Procópio, pelos exames dos Censos de 1940, 1950, 1960 e 1970, nas quais o catolicismo abarcava 95,2% dos fiéis em 1940 e cai para 73,8% na coleta de 2000. Nesta última, em alguns estados do Brasil, como o Rio de Janeiro, os católicos já estavam na casa dos 50%, e isso era esperado pelos pesquisadores.

Quanto às religiões mediúnicas (kardecismo, umbanda e candomblé), às pentecostais e aos sem religião, esperava-se uma escalada. Isso se pronuncia e se acelera no fim do século XX, comprovado pelos dados dos Censos de 1991 e 2000, com exceção, para o autor, da umbanda, a qual passa por um encolhimento do número de adeptos no período, segundo os dados da coleta.

Segundo Pierucci (2004), nos anos 1960, entre o meio intelectual e a classe média, era comum referir-se à umbanda como uma religião especificamente brasileira, feita para todos os brasileiros, que auxiliaria no projeto de construção de uma identidade nacional. Tanto que, no período 1974-1976, a denominação estava no ápice de seu crescimento, sobretudo nas grandes metrópoles. Já desde as décadas de 1930 e 1940, a umbanda espalhava-se, primeiro no

Sudeste, depois para todo o país, sobretudo, segundo o autor, por ser vista como uma religião “genuinamente brasileira”, que contemplava e encarnava a tradição híbrida religiosa e cultural do país.

Afirmativamente afro e marcadamente popular, ela não se fechava etnicamente em sua negritude, mas se oferecia brasileiramente a todos os brasileiros. Pensava suas raízes como plenamente brasileiras e não simplesmente africanas. E povoava o panteão de deuses africanos, os orixás, com suas “linhas” de espíritos desencarnados de personagens tipicamente brasileiros: índios, caboclos, baianos, boiadeiros etc. O africanismo brasileiro em sua forma umbandista desde sempre se apresentou e se representou como uma “mistura típica”, “bem nacional”, de ingredientes de proveniência diversa, porém ressignificados como autóctones (PIERUCCI, 2004, p. 24-25).

Por certo que a partir da presença de elementos do catolicismo, do espiritismo kardecista, das religiões afro-brasileiras e indígenas, a umbanda concentra e hibridiza tradições importantíssimas para nossa história. Porém, lembremos: toda religião se hibridiza com diversas tradições religiosas, se considerarmos que nenhuma cultura ou prática cultural é uma ilha. Assim, todas as práticas estão inseridas num mesmo sistema: a sociedade brasileira. Vão acontecer trocas, misturas, apropriações, nem sempre pacíficas e harmônicas, nem sempre de todo conscientes, entre todas as tradições (BURKE, 2003). No caso da umbanda, ao mesmo tempo que esta foi influenciada, também influencia e transita entre as outras religiões presentes na sociedade. Essa visão, é importante notar, partia muito das classes médias e intelectuais, que não aceitam socialmente todas as partes da umbanda. Os Exus e Pombas-giras, por exemplo, aos quais se recorrem intensamente, são apagados ou citados com certa desconfiança, sobretudo por apresentarem ambiguidades, por seu caráter de personagens subalternizados e silenciados no Brasil, como as prostitutas, pela subversão e, portanto, o perigo que representam.

Apesar do ânimo, segundo os dados do Censo, a umbanda teria começado a declinar numericamente já na década de 1980 e estendido esse processo para os anos subsequentes:

A perda de seguidores no conjunto dos cultos afro-brasileiros é lenta, gradual e contínua nas duas últimas décadas do século XX. Dos 0,57% de brasileiros que declaravam pertencer à umbanda ou ao candomblé em 1980, apenas 0,44% o fazem em 1991 e em 2000 ainda menos: 0,34%. A partir de 1991, quando o IBGE passou a separar umbanda de candomblé, tornou-se possível discernir qual das duas está perdendo terreno: é a umbanda, que cai de 541.518 em 1991 para 432.001 seguidores em 2000. (NEGRÃO apud PIERUCCI, 2004, p. 25)

É nesse mesmo momento, porém, que vemos, com a gravação de *Santo Forte*, que muitas pessoas que adeptas da umbanda não se autoafirmam como umbandistas, pelo menos não como a primeira, por vezes nem como segunda opção religiosa. A tradição católica, o passado de perseguições contra as religiões afro-brasileiras, os inúmeros casos de intolerância e preconceito religiosos, como também os hibridismos com outras religiões, os trânsitos que traz à tona tanto a dupla militância religiosa quanto a não filiação religiosa e ainda, o aumento expressivo de casos de intolerância e a perseguição religiosa no período são alguns indicadores do porquê dessa não afirmação. Ou seja, tais números não podem dizer exatamente ou somente que a umbanda encolheu se levarmos em conta as várias questões envoltas numa afirmação de identidade religiosa.

Por que populações que já são perseguidas, silenciadas, vistas muitas vezes como praticantes do mal⁷⁷ iriam arriscar-se ainda mais afirmando sua crença? Entendemos esse encobrimento como estratégias de sobrevivência e resultado de práticas violentas que têm como base o racismo calcado numa lógica colonial e eurocêntrica contra as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. Coutinho, ao estar inserido em tais discussões, traz à tela algo para além da confirmação das estatísticas. Ele busca tensionar essas pertenças pois no Brasil, na vida concreta, elas se entrecruzam.

Outra categoria que também é muito analisada nos censos de 1991 e 2000 e se apresenta em *Santo Forte* é o conjunto chamado de “evangélicos”, do qual fazem parte diversas igrejas cristãs, com seus funcionamentos específicos⁷⁸. O aumento desse conjunto, que não é homogêneo, se deve, sobretudo, ao dinamismo e à expansão dos segmentos pentecostais e neopentecostais. São os pentecostais que nas décadas de 1930 e 1940 se encontravam “nos rodapés das estatísticas”, que se expandiram ao ponto de tornarem-se hegemônicos dentro do meio protestante: “os pentecostais estimados em 9,5% em 1930, passaram a 77,86% em 2000” e “de cada quatro evangélicos, um era pentecostal” (CAMPOS, 2008, p. 25-26). É na década de 1990 que esse crescimento é visto de maneira extraordinária, quando chegam a dobrar de tamanho no intervalo de uma década. Nos anos 1940 eram 2,6%; no início dos anos 1990, eram 9%; e em nove anos (2000) subiram para 15,6% da população (PIERUCCI, 2004).

⁷⁷ Exemplo disso é o dado trazido por Campos (2008): quando perguntados se “a umbanda é coisa do demônio”, a resposta entre os pentecostais é afirmativa em 83% desses casos. Os católicos e protestantes históricos também não ficam muito para trás, tendo, respectivamente, 53% e 71% destes que também compartilham da afirmação.

⁷⁸ A categoria “sem religião” também vem ganhando destaque desde os três últimos censos, pois passa a apresentar mais crescimento, sobretudo, a partir da década de 1980. Pierucci (2004) chama a atenção para o estado do Rio de Janeiro, onde os “sem religião”, em 2004, eram mais de 15% e, como já ressaltamos, é onde a taxa de católicos estava no ponto mais baixo, 57,2% (PIERUCCI, 2004). Esse grupo saiu de uma marca de 1,6% em 1980 para atingir os 7,4% em 2000.

Tal crescimento não aconteceu da mesma maneira em todo o país. Segundo o IBGE, desde os anos 1980, o crescimento destes nas regiões Norte e sobretudo na Sudeste se destacam⁷⁹. Além disso, tanto no Rio quanto em São Paulo, os religiosos pentecostais se concentravam sobretudo em áreas periféricas, e o perfil socioeconômico de seus adeptos está, sobretudo, na base da pirâmide social, e é entre esse público que sua expansão continua: mais de 60% de pentecostais ganham até um salário mínimo e cerca de 40% tem apenas o ensino fundamental incompleto. Ou seja, seu público majoritário é social e economicamente vulnerável, concentrado sobretudo nas periferias urbanas, locais onde tanto a presença católica quanto das políticas públicas é rarefeita.

Trazendo um pouco mais para o tempo presente, tendo em vista que nosso último censo demográfico foi realizado em 2010 e não temos previsão exata para o próximo, Ricardo Mariano (2013) afirma que o que se teve é uma “diversificação da pertença religiosa e da religiosidade no Brasil, mas se manteve praticamente intocado seu caráter esmagadoramente cristão” (MARIANO, 2013, p. 119). Ainda, quase nove em cada dez brasileiros se definem como cristãos. Pela perspectiva estritamente demográfica, há, para o autor, relativamente pouca diversidade religiosa existente fora desse escopo. Excetuando os católicos, os evangélicos e os sem religião, todas “as outras religiões” constituem apenas 5% dos brasileiros, sendo que dessas, pelos dados, são os espíritas (que também se veem como cristãos) que compõem 40%, enquanto umbanda e candomblé estimam 0,3% quando somados.

Ainda assim, tais estatísticas precisam ser sempre muito questionadas, uma vez que as denominações afro-brasileiras têm forte presença no imaginário e nas práticas religiosas e culturais do país. O número de sua clientela também é alto, porém a demonização histórica de tais religiões por parte de diversos atores sociais e instituições, a dupla militância religiosa (que evoca uma tradição católica forte) e os trânsitos religiosos têm de ser considerados como impactos sobre sua expansão e legitimação e, conseqüentemente, sobre a identificação religiosa de seus adeptos. Apesar dos números ainda serem pequenos quando comparados ao catolicismo ou ao meio evangélico, entre 2000 e 2010, umbanda e candomblé cresceram nos índices.

Além do mais, a umbanda está no escopo cristão, isso pelo olhar de quem a pratica. Assim, não há incoerência alguma em um umbandista também se afirmar católico ou de um

⁷⁹ Na segunda região, dos 17,7 milhões de pentecostais no Brasil, 3,3 milhões estavam nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro. Nesta última “os pentecostais, que eram 6,5% da população em 1991, em 2000 já eram 11,3%. Nos demais municípios da região metropolitana, nessas mesmas datas, a percentagem era, respectivamente, 10,7% e 17,1 %” (CAMPOS, 2008, p. 28).

espírita dizer que também frequenta a Igreja Católica. Isso porque ambas as denominações citadas se utilizam muitas vezes de práticas, símbolos e ritos cristão; ou, como também, a partir de uma tradição católica, que evoca ritos como o batismo, as pessoas realmente consideram o catolicismo um compositor de suas crenças. Porém, por uma série de questões históricas, quando perguntados pelos recenseadores, as pessoas, que por vezes frequentam várias religiões e creem em todas elas, se afirmam apenas católicas. O mesmo acontece na obra documentária. A maioria esmagadora dos entrevistados se diz católica no primeiro momento e espírita quando perguntados novamente. Se pressionados um pouco mais, revelam que o espiritismo do qual falam é, na verdade, a umbanda, que fica encoberta.

Entende-se, com isso, que apenas o dado quantitativo, por mais relevante que seja – sobretudo no que diz respeito aos levantamentos demográficos que envolvem gênero, classe e faixa etária, elementos importantíssimos para os estudos sobre religião no país – não é, por si só, suficiente para captar de maneira mais satisfatória e apurada o panorama religioso do Brasil, que é marcadamente híbrido, fluido, com um enorme trânsito religioso e composto por diversas pertenças religiosas, em que também a experiência parece ter mais significado do que o vínculo institucional por si só. Como declara o próprio ISER, “as sensibilidades que advêm destas crenças e práticas, ao contrário do que se passa com a declaração nominal de adesão a uma religião, são difíceis de quantificar” (CAMURÇA, 2014, p. 16). Berkenbrock (2012) traz isso em seu texto de maneira explícita:

No recenseamento geral feito em 1980, apenas 678.000 brasileiros declaram-se membros de uma religião afro-brasileira. Não se deve, porém, deixar-se enganar pensando que este número reflita a realidade, pois o número dos que de fato frequentam as religiões afro-brasileiras é muito maior. A discriminação, até hoje ainda existente na sociedade brasileira frente às religiões de origem afro, leva, por um lado, muitos membros destas religiões a não reconhecerem publicamente sua pertença religiosa. Por outro lado, é muito alto no Brasil o número de pessoas com dupla militância religiosa, quer dizer, pessoas que frequentam ao mesmo tempo uma religião afro-brasileira e a Igreja Católica. E estas, quando perguntadas pela pertença religiosa, informam ser católicas (BERKENBROCK, 2012, p. 32-33).

O autor traz um dado interessante para fecharmos essa linha de raciocínio. Segundo ele, quando observamos, por exemplo, dados de levantamentos sobre número de locais de culto das religiões afro-brasileiras, percebemos melhor sua presença: “segundo dados de 1987, existia no Brasil cerca de 450.000 locais de culto de religiões afro-brasileiras” (BERKENBROCK, 2012, p. 33).

Na década de 1990, nos deparamos com uma “modernidade ambígua” (MONTES, 2012), na qual, ao mesmo tempo em que temos esses elementos citados acima, que podem denotar um retraimento do religioso para a esfera estritamente privada, há, por outro lado e derivante das dinâmicas dessa modernidade, um maior posicionamento das instituições religiosas e o acirramento desses posicionamentos, no sentido de disputas no interior do campo religioso e na sociedade.

O que temos parece ser, ao mesmo tempo, um pluralismo religioso de fronteiras muito fluidas, no campo das práticas e devoções, mas também um enrijecimento e polarizações por parte das instituições religiosas, que, na disputa pelo “mercado de fieis”, se utilizam do desrespeito e também de racismo religiosos, como novas-velhas estratégias.

Dessa forma, percebemos que, para além de rearranjos rituais, diante de um mundo “moderno”, das grandes cidades, dos novos meios de comunicação – que de fato são relevantes –, talvez possamos adicionar que as estratégias de reconfiguração operadas por várias denominações religiosas, como a católica, são por vezes uma questão de uma barreira existente, ainda, entre o catolicismo e o “povo”, de um modo geral mesmo. E é justamente esse dinamismo, essa eficácia e tal acesso que a umbanda parece oferecer. Trazemos agora, outras faces desses debates iniciados em *Santo Forte*.

2.3 Cinema da Escuta e a Diversidade Religiosa Brasileira

Fragmento 5 – Braulino



Fonte: Santo Forte, 1999.

No primeiro quadro do fragmento acima, temos um senhor negro, idoso, com roupas brancas, chamado Braulino. Ao fundo, temos um pequeno aparelho televisor, que transmite a missa campal realizada no Rio de Janeiro naquele dia. A primeira pergunta feita ao entrevistado é sobre o motivo de estar gravando tal evento católico. Braulino se justifica respondendo que teria a função de guardar de recordação e que seria algo de muita

importância para ele. O que já começa a demonstrar a repercussão da missa e da visita de João Paulo II ao Brasil.

Sem qualquer indagação aparente, o personagem diz: *“Eu sou católico. E a gente tem um pouquinho do espiritismo, né? e mais o catolicismo, porque eu sou batizado na igreja católica. Então não deixo de ser católico”* (SANTO FORTE, 1999)⁸⁰. Com isso, Eduardo Coutinho, que demonstra interesse sobre a temática, pergunta: *“E o seu lado espírita, como é que é? É umbanda? É espiritismo?”* (SANTO FORTE, 1999)⁸¹. Braulino, então, responde que o seu lado espírita é exatamente a umbanda.

O que temos já nessa primeira narrativa, que inclusive se repete em vários aspectos em toda a obra, é a afirmação do catolicismo como algo “oficial”, ligado à instituição religiosa e a uma tradição, seja por meio de um rito, como o batismo, o qual faz com que o personagem se sinta pertencente em algum nível à instituição, seja ainda a partir da reatualização de uma memória católica. Tal papel a missa papal parece cumprir em certa medida: ele grava a missa para se recordar em outro momento do dia em que o Papa esteve no Brasil, mais ainda, no Rio de Janeiro, tão próximo do crente, mas ao mesmo tempo ainda distante.

Para além disso, na fala de Braulino, há ainda a afirmação “um pouquinho do espiritismo”, que na verdade, como vimos, diz respeito à crença na umbanda. São estratégias narrativas – de se apresentar primeiro como católico, depois como espírita e, por fim, umbandista – que podem nos sinalizar algumas questões, que como mencionamos ao longo do texto, evocam novas perspectivas e ao mesmo tempo complementam os dados censitários trazidos.

Primeiro, trazemos a questão da tradição católica, que vem como essa religião “primeira”, na composição de crenças do entrevistado. Para a antropóloga Paula Montero (2006), na instituição da república e a separação entre Igreja e Estado no Brasil, a liberdade de culto passa a se constituir um dos direitos fundamentais. Apesar disso, o que se definia como “religioso” tinha o cristianismo de referência. Assim, as alternativas religiosas não cristãs, por meio de diversos processos, conflitos, alianças e construções, entre atores religiosos e não religiosos que buscam por legitimidade social, tiveram de se definir partindo da unidade de medida do que se considerava “religião”, no caso as práticas e os ideais cristãos. Essa estratégia era importante, uma vez que, se não fossem reconhecidas como religião, tinham suas atividades consideradas “charlatanismo”, “feitiçaria” e ameaça à saúde pública,

⁸⁰Transcrição da autora.

⁸¹Transcrição da autora.

tornando-as alvo de repressões judiciais e policiais, de acordo com o Código Penal da época (1890).

Nessa discussão, a mediunidade e as práticas curativas, quando apresentadas como práticas espíritas kardecistas, ou seja, religiosas, foram descriminalizadas. Assim, as diversas associações tratadas sobre a rubrica genérica de “espiritismo” tinham de desenvolver estratégias, ou como afirma a autora, “arranjos rituais” que funcionassem melhor na linha tênue e perigosa entre “aquilo que devia ser feito para angariar reconhecimento no âmbito local das relações sociais e aquilo que devia ser evitado para não sofrer acusações que pudessem cair na órbita do poder público” (MONTERO, 2006, p. 53).

Parecia haver, segundo Montero (2006), um “consenso silencioso” de que as práticas associadas aos negros, chamadas genericamente de “macumbas”, “magia negra” e “feitiço”, eram associadas ao ilícito por terem benefícios materiais, o que ia na contramão da noção de caridade, um dos pilares da legitimação do kardecismo no Brasil, e acabava por se configurar, na época, como uma ameaça à saúde pública e à população que seria “enganada” por dinheiro, explorada por conta de suas crenças. A autora ressalta isso se utilizando de alguns estudos importantes sobre a umbanda no Brasil, de Negrão e de Ortiz⁸²:

também organizados como associações civis para se proteger das sanções legais, os terreiros foram pouco a pouco assumindo estatuto de religiões, mas para tanto abrigaram-se sob a rubrica do espiritismo, cujas práticas eram mais facilmente aceitas como religiosas do que aquelas de origem africana, marcadas pela ideia de magia. Em seu trabalho sobre a institucionalização da umbanda em São Paulo, Negrão relata que entre 1920 e 1940 as associações umbandistas eram registradas em cartório como espíritas, pois só assim podiam exercer publicamente suas atividades sem sofrer perseguição policial. Assim, a umbanda não emerge desde o primeiro momento como uma religião sincrética que respondia a um tipo peculiar de sociedade – urbana, de classe e individualista –, como pretende a interpretação de autores como Ortiz. Negrão prefere uma análise menos culturalista e reificadora, tomando as relações conflituosas no campo umbandista – entre os centros (interessados em seu sucesso prático) e as federações (interessadas em proteger certas práticas da repressão policial e torna-las aceitáveis para a sociedade envolvente) – como fatores que promoveram as variadas formas religiosas que essas práticas acabaram por assumir. Foram, portanto, os próprios mecanismos reguladores criados pelo Estado republicano que constituíram arranjos religiosos como a umbanda (MONTERO, 2006, p. 53).

Nessa explicação, percebemos também uma segunda questão colocada, a das relações entre espiritismo e umbanda, e os sinais que podem justificar serem tratadas como sinônimos,

⁸²A autora se utiliza das obras *Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo* (1996), de Lísias Negrão; e *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira* (1991), de Renato Ortiz.

ou a umbanda como um “lado” ou vertente do espiritismo pelos entrevistados no documentário.

Em conformidade com Montero (2006), as considerações do antropólogo Emerson Giumbelli (2006; 2010)⁸³ apontam a categoria “baixo espiritismo” como uma chave de análise para percebermos de que maneiras as definições do religioso se dão no Brasil. O autor demonstra que essa expressão, categorizadora e acusatória, na primeira metade do século XX, pode ser utilizada para problematizar as definições sociais do que se considera “religião” e das características de alguns grupos religiosos. Isso quando levamos em consideração os conflitos e a atuação de diversos atores sociais (antropólogos, jornalistas, juizes, policiais, grupos espíritas), religiosos e não religiosos nesses embates.

“Baixo espiritismo”, categoria hoje em certo desuso, mas que é fundamental para a história das religiões mediúnicas no Brasil, é constituído, segundo o autor, por dois elementos básicos: o hibridismo (entre as práticas de origem africana e o espiritismo kardecista) e a existência de práticas curativas, pela mediunidade (com a adição da questão pecuniária). Essa expressão passou a ser utilizada, então, para delimitar práticas que eram legítimas e ilegítimas, a partir dos critérios de alto e baixo. Com isso, sua utilização foi muito marcada pela associação do baixo espiritismo com as práticas que possuíam elementos da cultura africana em conjunção com elementos do espiritismo kardecista. Assim, o que era relacionado aos negros e à cultura afro-brasileira era considerado “baixo”, como aconteceu com a umbanda:

é o resultado de um processo de negociação derivado da necessidade de traçar distinções que orientaram a condenação e repressão de práticas religiosas. É preciso lembrar que o “espiritismo”, a magia e seus sortilégios estão inscritos entre os “crimes contra a saúde pública” no Código Penal promulgado logo no primeiro ano do regime republicano. Diante dessa ameaça, os espíritas procuraram argumentar que sua mediunidade nada tinha de magia e era toda inspirada na caridade. As práticas que destoavam dessa definição seriam por eles chamadas de “falso espiritismo” ou “baixo espiritismo” (GIUMBELLI, 2010, p. 110).

No caso do Sudeste brasileiro, em que se situa o Rio de Janeiro, local de nossa análise, nas primeiras décadas do século XX o “campo mediúnico” tinha como referência o espiritismo, não incluídas as religiões afro-brasileiras. Ou seja, essas categorizações legitimavam uns e condenavam outros. Isso nos auxilia a compreender os processos que

⁸³ Utilizamos os textos “Presença na recusa: a África dos pioneiros umbandistas” (2010) e “O baixo espiritismo e a história dos cultos mediúnicos” (2006), do referido autor.

levaram os umbandistas, no processo de institucionalização, a manter a designação de espíritas, que participavam e promoviam o “espiritismo umbandista” ou “espiritismo de umbanda” (GIUMBELLI, 2010, p. 111). E, como consequência disso, nos auxilia a compreender a declaração de espírita, que tem um lado umbandista, por parte dos entrevistados. Ou seja, a umbanda fica encoberta sob essa égide. Ao longo dos anos, isso se modifica, mas se mantém em certo nível, como vemos na obra.

Em *Santo Forte*, tal associação é uma tônica, porém, nos Censos analisados e nas próprias discussões acadêmicas, essa questão não é considerada. As nuances históricas que formam as identidades e pertenças religiosas parecem não ser tão importantes, porém, a partir do documentário, vemos que uma sensibilidade em relação a isso poderia ser crucial, sobretudo no Rio de Janeiro, onde tanto o espiritismo kardecista quanto a umbanda são muito latentes. Esse exercício de tensionar tais pertenças demonstra um Brasil híbrido em sua cultura e religião, mas que ainda nega e silencia as práticas afrorreligiosas. O que temos é um documentário que denuncia uma diversidade religiosa, em certos aspectos, excludente. Parece-nos que a régua que mede as pertenças e as autoafirmações ainda é construída sob o modelo cristão.

Seguindo na narrativa, Coutinho prossegue querendo saber mais sobre a crença religiosa de Braulino e suas especificidades. Para isso, ele pergunta quais os santos que manifestavam, se referindo às entidades da umbanda. Evasivamente, o entrevistado diz que são os Pretos-velhos, contudo, que não quer acrescentar muito sobre o assunto. Essa situação também é, de certa forma, sintomática de processos históricos referentes às crenças afro-brasileiras e mediúnicas no Brasil assinalados até agora, a partir dos quais o entrevistado, sabendo de uma possível exposição negativa de sua imagem e de seus guias, prefere não dar detalhes. Dessa maneira, a metodologia do cinema de escuta e conversa de Eduardo Coutinho é fundamental para que essas pessoas consigam se abrir e para que a diversidade possa ser apreendida por meio dessa relação estabelecida.

Tendo um histórico de repressão policial e de ataques intolerantes, os praticantes do espiritismo, mas sobretudo da umbanda e do candomblé, por vezes, escolhem não relatar muito sobre suas crenças e práticas. Não por vergonha, pelo contrário, mas parece que, nesse primeiro contato com uma equipe de filmagem, que vem de fora, quer saber sobre essas crenças e que ao longo da história do jornalismo e do documentário brasileiro, muitas vezes, trataram o outro como objeto, sob o signo do exótico, como não pertencente à cultura brasileira, é natural que o entrevistado se sinta um tanto quanto acuado em se expressar. Como vimos na discussão anterior, não há contradição alguma na afirmação do entrevistado

se considerarmos os entrecruzamentos entre o catolicismo, o espiritismo kardecista e a umbanda. Pelo contrário, os códigos compartilhados e os processos históricos de formação e legitimação social da umbanda apontam para essa afirmação. A questão que se coloca é que Coutinho busca trazer à tona a umbanda e explorar mais profundamente as crenças e divindades nela presentes para demonstrar como estas podem ser emblemáticas para pensar o país.

Com um tom de “continua em outro momento” após Braulino se recusar a falar mais detalhadamente sobre as entidades, a cena é cortada, e o que temos agora é a imagem de Heloísa (quadro 1 – fragmento 6), que também já inicia a narrativa informando suas crenças. Balançando a cabeça afirmativamente, como alguém que havia sido questionada, ela diz: *“Eu sou espírita. Agora, na minha abertura do meu terreiro eu rezo pai-nosso e ave-maria, sabe? A gente tem a nossa oração, tudo direitinho. Mas eu sou espírita”* (SANTO FORTE, 1999)⁸⁴. Seu esposo, Adilson, tem posicionamento similar: *“Isso aí vai ser difícil de poder te explicar né?! Mas eu digo pro senhor. Porque a gente é umbandista, mas, eu digo: ‘eu sou católico’”* (SANTO FORTE, 1999)⁸⁵.

Fragmento 6 – Heloísa e Adilson



Fonte: Santo Forte, 1999.

Nas duas falas, também podemos perceber as discussões elencadas. Há certo constrangimento em dizer que se crê nas duas religiões ou que é influenciado por ambas. Quando a primeira entrevistada afirma “tudo direitinho”, é como se, de algum modo, ela estivesse afirmando que para estar em conformidade, “dentro do correto”, a presença do catolicismo, ou a referência ao catolicismo, como o que é considerado “religioso” seria necessária. Outro aspecto é a dificuldade de Adilson em se afirmar como católico e umbandista, resultado talvez de olhares preconceituosos da sociedade. Porém, reafirmamos que isso resulta de processos e reconfigurações históricas pelas quais passaram as várias denominações religiosas presentes no Brasil, a partir da instauração do regime republicano e

⁸⁴ Transcrição da autora.

⁸⁵ Transcrição da autora.

da formação de uma sociedade civil que excluía, perseguia e silenciava tais práticas e seus praticantes.

as particularidades da formação do Estado e da sociedade civil no Brasil construíram um pluralismo religioso a partir da repressão médico-legal a práticas percebidas como mágicas, ameaçadoras da moralidade pública. Dessa forma, o modo como hoje se apresentam as “alternativas” religiosas resulta em grande parte de um processo de codificação de práticas no qual médiuns e pais e mãe-de-santo, levaram em conta os constrangimentos de um quadro jurídico-legal em transformação, os consensos historicamente construídos sobre o que oferece perigo e o que pode ser aceito como prática religiosa, os repertórios de práticas pessoas construídos ao longo de suas trajetórias de vida e as expectativas do público e dos concorrentes. Configuram-se assim, “estilos” de culto derivados de determinadas combinações dos códigos culturais disponíveis (MONTERO, 2006, p. 56).

Na medida em que se colocar e se legitimar como “religião” foi a única forma de institucionalização para religiões não cristãs, que tinham formas particulares de associação entre cura e transe, o que se produz disso são formas rituais, que no âmbito da prática têm fronteiras muito fluidas entre si. E quando pensamos o ponto de vista daquele que crê (autorrepresentação e produção de práticas), como é o caso aqui, o que temos é uma perda de força analítica de modelos construídos historicamente a partir das ciências humanas no geral, que distinguem e veem como contraditórias certas práticas e ritos de religiões que dialogam entre si. Coutinho parece escancarar isso.

Para Montero (2006), o que podemos perceber no Brasil é a “coexistência de múltiplas práticas combinatórias que partilham o mesmo código, mas se situam em posições estruturais diversas nessa relação entre Estado, sociedade civil e mundo da vida” (MONTERO, 2006, p. 58). Não pela ideia de um *continuum* cultural, já defendido pela literatura sociológica das religiões, mas sim a partir de diversas combinações entre os códigos afro, espíritas, cristão – e aqui acrescentamos os indígenas –, que têm diversas inserções no espaço público, no imaginário e no cotidiano. Não é simplesmente a ideia de que na contemporaneidade os trânsitos acontecem de maneira mais intensa ou a tese de que a religião virou estritamente assunto subjetivo, mas sim a ideia de as dinâmicas expostas decorrerem da própria história da formação religiosa brasileira e como essas configurações se desenvolvem na sociedade ao longo do tempo, propiciando até os dias de hoje tais dinâmicas excludentes, que não abarcam sua realidade plural, híbrida e ambígua.

Considerando o que foi apresentado até agora e que nosso recorte focaliza nas religiões mediúnicas, em especial a umbanda, abordaremos então de que maneira os diversos

atores sociais, o catolicismo e algumas igrejas pentecostais, como também o próprio Estado, no Brasil, olham e agem sobre e para tais religiões historicamente, sobretudo na década de 1990. Isso é necessário para compreender como os processos históricos vão delineando, em um Estado laico, diferentes lugares sociais para as diferentes religiões presentes no país.

Em *Santo Forte*, Coutinho apresenta uma narrativa que tenta, salvo suas limitações, trazer um olhar mais sensível e aberto para a umbanda, e isso decorre de um processo de silenciamento que é percebido. Ora, conjecturamos que, como um cineasta de classe média que vive no Rio de Janeiro, local onde a adesão à umbanda é grande, entendemos que Coutinho entra em contato com a religião e a percebe como uma face do Brasil que é ocultada. Para compreender o movimento, apresentamos, então, de que maneira esse recalçamento ocorre, partindo dos discursos hegemônicos produzidos que moldam o olhar sobre as práticas afrorreligiosas e por onde o olhar produzido por Coutinho transita em meio a tais narrativas.

2.4 O Mundo dos Espíritos pelas Lentes de Eduardo Coutinho e o *Imprinting Cultural* Cristão

Por *imprinting* cultural, devemos entender o determinismo que pesa sobre o conhecimento. Ele nos impõe o que se precisa conhecer, como se deve conhecer, o que não se pode conhecer. Comanda, proíbe, traça os rumos, estabelece os limites, ergue cercas de arame farpado e nos conduz ao ponto onde devemos ir (MORIN, 2005). E não bastaria limitar-nos a essas determinações que pesam do exterior sobre o conhecimento. É necessário considerar também os determinismos intrínsecos ao conhecimento, que são muito mais implacáveis.

Ao determinismo organizador dos paradigmas e modelos explicativos associa-se o determinismo organizado dos sistemas de convicção e de crença que, quando reinam em uma sociedade, impõem a todos a força imperativa do sagrado, a força normalizadora do dogma, a força proibitiva do tabu. As doutrinas e ideologias dominantes dispõem também da força imperativa/coercitiva que leva a evidência aos convictos e o temor inibitório aos outros (MORIN, 2005, p.29).

O cristianismo assume na sociedade brasileira, dado seu histórico de violências com as populações africanas e indígenas, o poder imperativo/proibitivo conjunto dos paradigmas, crenças oficiais, doutrinas reinantes e verdades estabelecidas e sugere os estereótipos cognitivos, preconceitos, crenças estúpidas não contestadas, absurdos triunfantes e rejeições de evidências em nome da evidência, fazendo reinar, sob todos os céus, os conformismos

cognitivos e intelectuais (MORIN, 2005). É isso que vemos ocorrendo em *Santo Forte*, em uma primeira aproximação entre Coutinho e os personagens. O *imprinting* impede de ver as coisas diferentemente do que mostra. Mesmo quando se atenua a força do tabu, que proíbe como nefasta e perversa toda ideia não conforme, o *imprinting* cultural determina a desatenção seletiva, que nos faz desconsiderar tudo aquilo que não concorde com as nossas crenças, e o recalque eliminatório, que nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções ou toda objeção vinda de fonte considerada má (MORIN, 2005). Cabe ao diretor, então, realizar o seu cinema do afeto e da escuta permitindo desvendar camadas mais profundas da complexidade religiosa de cada indivíduo. Mas é preciso questionar por que o cristianismo se coloca como esse imperativo e silenciador das demais crenças.

É notável a representação-realidade dos espíritos e da mediunidade no documentário *Santo Forte* abordadas pelas lentes de Eduardo Coutinho. Essas noções são construídas de modo a retratar as diferentes relações entre humanos e divindades. Como bem observou Edgar Morin (2011), nós possuímos deuses que possuem, e embora sua existência dependa da nossa, eles nos são soberanos. Instaura-se, assim, uma relação simbiótica mútua e, por vezes, desiguais entre deuses e humanos (MORIN, 2011). É esse processo relacional entre entidades e humanos que Coutinho visa captar e retratar em sua obra. A escolha das personagens não é aleatória. Todas têm suas guias, suas entidades, e desenvolvem relações assimétricas com elas, com sentimentos distintos de devoção e gratidão, mas também de medo e desconfiança.

Diferentemente da mitologia cristã, representada na missa campal ao fundo, a dualidade das entidades da umbanda é complementar, e não opositora. Essa premissa de entender essas entidades e suas relações conturbadas com os seus adeptos parece ser um dos grandes focos de Coutinho. Como retratá-lo no cinema? Morin (2011) usa o termo noosfera para se referir ao “mundo das coisas do espírito”, produtos culturais, linguagens, ideias e conhecimentos (MORIN, 2011). Esta emerge como uma realidade objetiva, dispondo de relativa autonomia e povoada por esses “seres de espírito”. Quais as motivações de Coutinho para captar essas entidades? O que o incomoda e constrói o seu maravilhamento acerca do mundo das entidades? E de que maneira as técnicas cinematográficas possibilitam retratar o mundo dos duplos?

O que se evidencia na obra a partir dos duplos, religiosos e cinematográficos, são também “sombras” duplos sociais do que se pretendeu recalcar da história do Brasil. O documentário, ao mesmo tempo em que apresenta, também denuncia a exclusão de pretos, indígenas e mulheres do processo civilizatório no Brasil, que operou com base na expansão e

na obrigatoriedade do catolicismo em sua constituição. Assim, temos Coutinho denunciando o que é sombra, ou seja, o que foi ou tentou-se fazer ser recalcado do Brasil.

No documentário em questão, as pessoas falam por si. Porém, já no momento da gravação, é Coutinho quem tem a pergunta (condução) e a câmera na mão. E ainda, posteriormente, é ele quem recorta, edita, sobrepõe, foca, enfim, monta a narrativa final, que é entregue a nós, espectadores, a qual pode nos passar uma impressão de ser um recorte quase ou inteiramente fiel da realidade. Ou seja, acaba que seus personagens falam por si e também por ele e para ele. Tudo o que está na obra passa pelo crivo e pela leitura de Coutinho, que além de diretor é personagem. É uma operação de tradução e reapresentação do Outro, a partir do olhar e do contato efetivo de Coutinho com seus personagens. Uma reapresentação, inclusive dele mesmo, que também se vê e se ouve na tela.

José Jorge de Moraes Zacharias, na obra *Ori axé, a dimensão arquetípica dos orixás* (1998), traz uma análise do universo dos orixás a partir da psicologia junguiana, atentando para um olhar despatologizante e não reducionista como forma de realizar uma reflexão e uma instrumentalização mais ampla, especialmente para os profissionais da psicologia, no que diz respeito à compreensão de elementos simbólicos e mitológicos dos cultos dos orixás, muito presentes em nossa cultura e ricos em significados. Sua busca está em apresentar “os aspectos míticos e simbólicos que os Orixás representam na psique coletiva brasileira” (ZACHARIAS, 1998, p. 13). É como Latour (2002), quando trata da etnopsiquiatria: esses saberes e experiências do paciente são por vezes ignorados ou tratados de maneira estritamente patológicas, tirados de seu contexto cultural, o que colabora para que não haja sua cura. Para o autor, a “essência mítica dos Orixás, perpassa práticas distintas” (ZACHARIAS, 1998, p. 10), que estão fortemente entrelaçadas em nossa cultura. No início da obra, ele relata uma experiência pessoal, que condiz com algumas experiências trazidas em *Santo Forte*, e sua análise nos ajuda a compreender alguns processos.

Zacharias (1998) relata que é oriundo de uma criação católica romana, e, em determinado momento de sua pré-adolescência, entra em contato, primeiro, com o candomblé, depois com o kardecismo e com a umbanda. Em determinado momento, porém, sua família passa a frequentar igrejas protestantes. Com isso, há, para o autor, um processo pessoal de repressão das vivências religiosas afro-brasileiras e mediúnicas. Todas as divindades então conhecidas, os ritos e símbolos, ficaram sob a égide do mal, do que era demoníaco: “Banidos da consciência, foram habitar o mundo das sombras, causando medos vagos e a alienação de uma parte da minha história pessoal” (ZACHARIAS, 1998, p. 11). As sombras que Zacharias (1998) traz para sua análise podem ser comparadas também aos duplos sociais que estamos

pensando aqui. A intenção é trazer algumas reflexões do autor sobre a temática, porém mais voltadas a pensar as entidades da umbanda e o transe mediúnico, elencando essas sombras sociais, o Outro e esses duplos.

Ao tratar desses tópicos, Zacharias (1998) toma como ponto fundamental a formação de preconceitos sobre as religiões afro-brasileiras por parte tanto das instituições religiosas cristãs, sobretudo as católicas, mas mais recentemente a cristã, e o preconceito da ciência. Para o autor, “tanto os elementos de socialização, quanto a estruturação da psique, que são processos interligados, formam um jogo de luz e sombra de terminantes do que é aceitável ou não” (ZACHARIAS, 1998, p. 55-56). Isso porque, para o autor, o transe no Brasil vai ser historicamente tratado por essas instâncias de quatro maneiras: ou é expressão do diabo, ou fenômeno paranormal (hipnótico), ou como fraude, charlatanismo, e ainda, uma patologia psicológica (loucura). Ou seja, as narrativas que se constroem sobre o fenômeno não o compreendem de maneira complexa ou minimamente respeitosa. Pelo contrário, são essas mesmas narrativas, a partir de contextos e interações sociais diversas, que contribuem para a formação de preconceitos e racismo religioso.

As interpretações que colocam o transe como possessão demoníaca são reforçadas, principalmente, a partir da década de 1990, por parte do cristianismo pentecostal e neopentecostal, por meio das práticas de testemunhos de conversão e das sessões públicas de exorcismos. Por parte do catolicismo, isso acontece com mais força, segundo o autor, nos ramos carismáticos. No caso do neopentecostalismo, esses deuses outros, sobretudo os Orixás e as entidades, seriam falsos deuses ou demônios. Isso é interessante, pois Zacharias (1998) nota que todos os deuses que o cristianismo vai relegando ao lugar de demônios, na verdade, “são representativos de potencialidades da alma humana e de instâncias da vida, como a matéria, o feminino, a sexualidade e o mal” (ZACHARIAS, 1998, p. 59) que se tenta rechaçar, mas que voltam, com toda força, pois fazem parte de tudo que é humano.

A abordagem da parapsicologia sobre o fenômeno, segundo o autor, também tem um olhar preconceituoso, na medida em que busca apenas explicar e descrever o funcionamento dos fenômenos, e não seus significados, funções coletivas e pessoais, enquanto as ciências humanas caminham a passos lentos para trazer uma reflexão mais verossímil e digna ao fenômeno, como tentamos aqui.

Com isso, Zacharias (1998) se utiliza de Jung para pensar as religiões como psicoterapias, formas de cuidar e curar os sofrimentos da alma, mais ou menos como os *trans-pavores* de Latour (2002):

Essas divindades existem; elas são objetos de um discurso positivo sem nenhum mistério; elas não são substâncias, mas *modus operandi*; pode-se constatar sua passagem entre os negros como entre os brancos, em condições tão artificiais quanto quisermos, contanto que tudo gire em torno do gesto que cura (LATOURET, 2002, p. 93).

Aqui, nos ateremos ao que o autor propõe ser “*persona-sombra*” (ZACHARIAS, 1998, p. 66), ou seja, a estrutura da personalidade na psicologia analítica que nos ajuda a entender as entidades da umbanda e o transe mediúnico relacionados aos personagens de *Santo Forte*. A *persona* seria “a máscara utilizada pelos atores” (ZACHARIAS, 1998, p. 75), como algo que envolve o ego. Ela comporta, de maneira resumida, o que é socialmente esperado do sujeito em questão, ao longo de sua vida, a partir das interações diversas com o mundo. Nesse processo, ideias, comportamentos e sentimentos podem se definir como “indesejáveis” ao seu contexto social e cultural e, por isso, passam a fazer parte da alçada da sombra (ZACHARIAS, 1998). Esta, por sua vez, também chamada de inconsciente pessoal, é a região do esquecimento, porém de muita atividade psíquica, o lugar para onde se repelem elementos incompatíveis ou dolorosos ao ego ou, ainda, os aspectos de nossa personalidade que aprendemos, ao longo da vida, “serem de expressão socialmente inaceitáveis são aí reprimidos e mantidos sob controle, graças a mecanismos de defesa do Ego. Caracteriza-se, assim, a Sombra como negativa e antissocial aos olhos do Ego” (ZACHARIAS, 1998, p. 68).

Dito tudo isso, pensando as entidades da umbanda que mais aparecem em *Santo Forte* (Pretos-velhos, Pretas-velhas, Exus e Pombas-giras) e a formação social brasileira, podemos operacionalizar o conceito de sombra como aquilo que apresenta elementos que são rejeitados social e culturalmente em determinado contexto e por determinados grupos. Ou mesmo como polos daquilo que se teme (Exus) e que se aceita (Pretos-velhos). O autor alega que é notável de observação que “as entidades presentes na umbanda, se por um lado são configurações míticas de elementos da psique inconsciente, por outro lado personificam aspectos excluídos e desintegrados da coletividade social e cultural que se insere” (ZACHARIAS, 1998, p.45).

Essa exclusão é assegurada inicialmente pelo catolicismo. No decorrer do século XX, o espiritismo e a umbanda eram vistos pelos católicos como a grande “presença do mal” que rondava a modernidade e objetivava cada vez mais a descristianização da sociedade (ISAIA, 2001). Assim, a partir da dicotomização que colocava as religiões mediúnicas como “seduções modernistas” e o catolicismo enquanto “verdade”, esse inimigo, que eram as crenças mediúnicas e a mediunidade, começava a ser neutralizado, desmoralizado e apagado.

Para a construção e a justificativa dos discursos, além de argumentos religiosos e mitológicos, a hierarquia católica, ao longo de toda a primeira metade do século XX e com base em vários autores (Negromonte, Zioni, Frei Boaventura Kloppenburg), se apropria também do discurso médico-psiquiátrico, utilizando as categorias de histeria e hipnotismo para explicar os fenômenos mediúnicos. Ou seja, com a retificação por parte do saber médico-psiquiátrico, a mediunidade era vista e narrada como patologia, que apresentava riscos à saúde pública. Com isso, a profilaxia seria o catolicismo (ISAIA, 2001). Por meio de Isaia (2001), percebemos algumas estratégias e categorizações acerca das religiões mediúnicas, operacionalizadas por parte de atores (sobretudo ligados ao catolicismo e ao discurso médico-psiquiátrico) que possuem legitimação social e o utilizam para construir um olhar sobre essas crenças, colocando-as para a sociedade, historicamente, nesse lugar de outro, que é narrado por um outro que está inserido em um jogo de forças, no qual não interessa narrá-las a partir de si mesmas.

É evidente a memória de uma tradição religiosa católica no Brasil, ainda que, em muitos casos, seja apenas oficial e distante. Para a socióloga das religiões, Danièle Hervieu-Léger (2005), todas as religiões mobilizam a memória coletiva, que por sua vez tem em essência um caráter normativo, circunscrito estruturalmente em determinado grupo religioso, que liga os fiéis aos produtores, organizados e autorizados, dessa “memória verdadeira”. Transmitida de várias maneiras, essa memória autorizada e legitimada é utilizada e autolegitimada no grupo, com dinâmicas específicas de cada denominação religiosa. Isso nos dá a ideia do que a autora chama de “memória social total”, mobilizada e normatizada por instituições religiosas. Porém, com a modernidade⁸⁶ e a afirmação do sujeito autônomo, os processos de diferenciação das instituições, a aceleração das mudanças, a secularização, entre outros fatores históricos, essa memória total entra em crise. Assim, a autora estuda o que chama de uma “decomposição da memória coletiva” (HERVIEU-LÉGER, 2005, p. 89), que leva as instituições religiosas a adotarem estratégias para lidar com as mudanças e reorientações contemporâneas.

Não se trata de uma desvalorização das heranças culturais, mas sim de uma problemática em torno de uma oposição entre a “memória verdadeira”, que a instituição oferecia e legitimava, e a memória, também verdadeira, dos fiéis, num âmbito mais subjetivo, de acordo com suas experiências e trajetórias na crença (HERVIEU-LÉGER, 2005). Com isso, uma reorientação em relação à tradição se explicita e dela decorrem disputas pelo

⁸⁶ Modernidade, para a autora, é considerada a partir de fins do século XIX, desdobrando-se historicamente ao longo de todo o século XX.

“monopólio do significado”. No caso específico do catolicismo romano, para a autora, houve uma reação em massa por parte da instituição pela tentativa de engajamento e normatização (em nível menor) das referências e de reconstrução do “efeito de descendência”, que anteriormente estava mais “naturalmente” garantido na mudança de gerações. Dizemos em massa porque esses empreendimentos não são direcionados apenas aos fiéis católicos, mas a toda humanidade. Para Hervieu-Léger (2005), outro ponto que se coloca como problema da modernidade para as confissões religiosas é

o dever de levar em conta, no mesmo nível, tanto as perspectivas dos fiéis que preferem mais a mensagem que a instituição, como também aqueles que privilegiam a pertença a uma comunidade em vez de um conjunto de valores. A melhor maneira de amenizar o risco consiste em deixar, na medida do possível, “flutuar os sinais” e deixar que funcione o mais livremente possível o jogo das transações entre as diferentes tendências em tensão umas com as outras (HERVIEU-LÉGER, 2005, p. 94).

As viagens realizadas por João Paulo II pelo mundo, conhecido por isso como “papa peregrino”, se colocam como uma dessas estratégias da instituição católica. Ou seja, na década de 1990, como assinalado acima, o catolicismo, no auge de seu declínio no Brasil, reconhece as religiões afro-brasileiras, mas parece motivado por uma intenção mercadológica, de disputa por adeptos, de necessidade. Ao realizar tais viagens, o pontífice, mais explicitamente, reconhece as diversidades locais que perpassam o catolicismo – ou ao menos tenta passar essa mensagem. No caso específico da década de 1990, no recorte da América Latina, temos Santo Domingo (novembro de 1992), com a celebração da “grande festa católica e latino-americana” que marcou o Quinto Centenário da Evangelização do Continente. Nesta, há uma invocação das origens católicas, partindo de seleções produzidas historicamente por essa memória autorizada da instituição, com o intuito de mobilizar os fiéis.

A figura do Papa, nesse sentido, é fundamental, por ser o líder máximo da instituição, e é em torno dele que essas estratégias de mobilização de memória (e história) se concretizam, em maior ou menor escalas, com significações diferenciadas, de acordo com cada localidade e contexto histórico. As grandes concentrações de fiéis, o carisma do Papa e a escolha de lugares que são “sítios de memória” católica em cada localidade – como o Rio de Janeiro, que está aos braços do Cristo Redentor – para a realização dos eventos intensifica a atualização da experiência católica e auxilia na modificação, ao menos em algum nível, do que o próprio indivíduo, que experencia ou que assiste pela televisão, considera “ser católico”, como vemos

em *Santo Forte*. Assim, as viagens papais, empreendidas por João Paulo II, se colocam como estratégias de reaproximação, ressignificação e atualização de uma memória católica.

Reconhecendo in loco a realidade das culturas católicas locais, contra as quais há um forte embate da visão unificadora romana, o chefe da Igreja Católica legítima, até certo ponto, a pluralidade cultural do catolicismo. Mas faz isso mais para usar essa pluralidade como defesa contra a pulverização que é certamente mais ameaçadora para a instituição. No entanto, para que essa visão unificadora de segundo grau tenha alcance de sucesso, é preciso que a “cultura católica local” não seja uma casca oca, que não tenha sido esvaziada interiormente pelos processos de fragmentação da crença e recomposição sincrética. Em outras palavras, é preciso que ela continue a ser uma realidade relativamente coerente, que partilhe, mesmo que de forma difusa, uma certa consciência de si mesmo como um “povo católico” firme” (HERVIEU-LÉGER, 2005, p. 95).

Na fonte, isso aparece logo após as cenas da missa realizada no Aterro do Flamengo, que é vista pelos moradores da Vila Parque da Cidade pela televisão. Coutinho pergunta ao casal Heloísa e Adilson, apresentados anteriormente, sobre a importância do Papa e sua visita, e ela diz: *“Muita coisa né, é uma benção aqui né, no Brasil, pra gente. O povo não critica o papa que veio aqui? Um homem que não faz mal a ninguém, veio aqui pra dar a benção pra todo mundo”* (SANTO FORTE, 1999)⁸⁷. Essa fala é interessante, pois demonstra que a viagem de João Paulo II tem, sim, significado para os fiéis, porém demonstra também certo distanciamento em relação às pessoas que, apesar de morarem no Rio de Janeiro, e bem próximo ao local da Missa Campal, assistem-na pela televisão. O acesso às grandes celebrações que o catolicismo romano investe nesse momento parece tão próximo, mas ainda tão distante, ao menos em se tratando de Brasil.

Outro momento em que o foco do documentário é na devoção ao assistir à missa é o evidenciado nos fragmentos a seguir. Nos primeiros três quadros, temos uma cena rápida, que destoa um tanto do restante da narrativa, pois temos uma família (quadro 3) assistindo à missa e cantando. Estes não são apresentados e não têm a legenda com seus respectivos nomes. Sua experiência religiosa e narrativa se dá por meio do canto. Estão assistindo à parte da missa campal em que Roberto Carlos canta a música “Nossa Senhora”⁸⁸, ele mesmo o compositor. Assim, eles acompanham o canto católico de sua residência. O canto sempre tem lugar nos

⁸⁷ Transcrição da autora.

⁸⁸ Nessa cena, os personagens cantam o trecho do refrão da canção, que diz: “Nossa Senhora, me dê a mão Cuida do meu coração/Da minha vida, do meu destino/Do meu caminho/Cuida de mim”.

documentários de Coutinho, e isso também se inaugura em *Santo Forte*, a partir dessa cena e de outras próximas.⁸⁹

Fragmento 7 – O canto e a devoção



Fonte: Santo Forte, 1999.

Em seguida, temos outra cena, que se inicia com a personagem Vanilda, exposta no quadro 4, cantando. Ela acompanha a música “Jesus Cristo”, de composição de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, que está sendo performada por este último na celebração católica. Com as mãos estendidas, ela também canta o refrão da canção: “*Jesus Cristo/Jesus Cristo/Eu estou aqui*” (SANTO FORTE, 1999). Ao contrário da família não identificada na cena anterior, Vanilda é apresentada e relata sua experiência com o catolicismo e com a missa realizada pelo Papa. O diálogo gira em torno de uma promessa a Deus que a personagem realizou algum tempo antes, ali em sua casa, assistindo à missa:

Coutinho: você é católica mesmo ou não?

Vanilda: Sou. Católica apostólica romana.

Coutinho: promessa, você faz ou não?

Vanilda: faço, eu fiz uma e eu tenho certeza que ele vai escutar o meu pedido.

Coutinho: Pra que que você fez a promessa?

Vanilda: Pra ter um filho. Eu sou louca por uma criança. Meu sonho é ter um filho [diz emocionada].

Coutinho: E pra quem que você pediu isso?

Vanilda: Pedi a Deus.

Coutinho: Não foi para um santo não?

Vanilda: Não. Eu prefiro ir direto a ele. Ele vai me escutar.

Coutinho: E [vo]cê pediu na Igreja ou na tua casa mesmo?

Vanilda: Não. Pedi aqui, rezando a missa.

Coutinho: Hoje?

Vanilda: É (SANTO FORTE, 1999)⁹⁰.

⁸⁹ Em 2011, isso vai se radicalizar quando o documentarista faz o filme intitulado *As canções* (2011), que tem como proposta gravar pessoas cantando as músicas que marcaram suas vidas.

Nessa rápida sequência, temos latentes as formas de devoção e a experiência religiosa dos praticantes ao assistir à missa com o Papa pela televisão. Temos o canto e as promessas como marcos disso. Um dos pontos interessantes nesse curto trecho é a fala de Vanilda e as perguntas que Coutinho direciona a ela. O diretor pergunta se ela é “católica mesmo”, e na medida em que se afirma assim, ele interroga sobre promessas. Vanilda diz que está pedindo diretamente a Deus, sem a intercessão dos santos, para ter um filho, como percebemos no trecho acima.

Na hora da missa, mesmo pela TV e pela “distância”, esses agentes conseguem experienciar a religião e têm um envolvimento muito grande com a cerimônia e com a liderança religiosa. É como se o filme, por meio de Coutinho e suas escolhas, afirmasse: sim, o Brasil tem uma forte tradição católica e o catolicismo faz parte da vida concreta de muita gente. Porém, entre os entrevistados escolhidos, é a umbanda que possui esse lugar, o qual a ela é negado. A família se reúne no cômodo apertado para celebrar o II Encontro Mundial das Famílias com o Papa, e está envolvida, pelo canto, com essa experiência. O que parece se apresentar são as diferentes formas de experiência, pela TV, pelo canto, pela promessa, pela admiração que o evento católico pode oferecer. São as fronteiras tênues entre a tentativa de aproximação e seus limites que o catolicismo no Brasil tentava empreender.

Esse repensar da Igreja Católica é também uma resposta necessária a outros movimentos cristãos que passam a ocupar o espaço religioso, como os grupos neopentecostais. Principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990, com a expansão das desses grupos, temos, mais uma vez, a produção de discursos cristãos que colocam as religiões mediúnicas nesse lugar de outro e de mal a ser extinto, parte por conta do compartilhamento e das inversões de códigos e de disputa por público de fiéis entre a umbanda e o neopentecostalismo.

Na obra *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*, Vagner Gonçalves da Silva (2015) apresenta elementos que evidenciam isso. Por meio de ataques, ou seja, de investidas públicas de determinado grupo religioso contra outro, tomados como práticas de intolerância e preconceito religioso, Silva (2015) elenca notícias de imprensa e casos estudados pela literatura acadêmica, de 1980 em diante, que tratam de diferentes formas de intolerâncias e construções de narrativas reafirmadoras das religiões afro-brasileiras como o “inimigo” a ser combatido e destruído. São elencados:

⁹⁰ Transcrição da autora.

I) Ataques feitos no âmbito dos cultos das igrejas neopentecostais e em seus meios de divulgação e proselitismo; II) agressões físicas in loco contra terreiros e seus membros; III) ataques às cerimônias religiosas afro-brasileiras realizadas em locais públicos ou aos símbolos dessas religiões existentes em tais espaços; IV) ataques a outros símbolos da herança africana no Brasil que tenham alguma relação com as religiões afro-brasileiras; V) ataques decorrentes das alianças entre igrejas e políticos evangélicos (SILVA, 2015, p.10).

Com isso, percebemos os diversos âmbitos (simbólicos, públicos, políticos, sociais, rituais e culturais) em que se desenvolvem as práticas de negação e discriminação contra as religiões afro-brasileiras. Além disso, concorrendo por um público de adeptos, em geral, de mesma origem socioeconômica, os neopentecostais se apropriam e invertem os códigos advindos das religiões afro-brasileiras – linguagem, entidades, símbolos e rituais – como estratégia para, ao mesmo tempo, dialogarem com seu público de fiéis e deslegitimar as práticas (SILVA, 2015). As entidades da umbanda “baixam” na Universal, como cita o relato de Vera, mas são tidas, lidas e narradas como “o mal que está na vida da pessoa”, como o diabo. É comum o movimento de saída da umbanda para igrejas neopentecostais, como a IURD.

As estratégias podem ser distintas com relação ao catolicismo – principalmente porque os neopentecostais, ao se utilizarem de elementos apropriados e invertidos da umbanda, não negam a realidade das entidades –, porém o resultado ainda assim é da construção de um discurso de tirar o lugar das religiões mediúnicas. A mediunidade, o transe, seus rituais e as entidades são vistos por meio desses discursos legitimadores, que vêm de outro lugar (cristão) e que se colocam no lugar do próprio. Os Exus e as Pombas-giras, sobretudo, são lidos como o Diabo, e nos rituais realizados pelas igrejas neopentecostais são mais uma vez exorcizados e banidos. As igrejas neopentecostais parecem lidar com o mal, criando-o, recalçando-o e banindo-o.

Entre as razões para os atos intolerantes, Ricardo Mariano (2015) elenca o papel central do diabo na teologia cristã pentecostal, que leva a uma separação de bem e mal rigorosa. Para tal teologia, o que acontece no mundo espiritual também acontece no plano material, ou seja, nosso mundo está repleto de forças divinas e malignas, portanto o combate em prol do bem e de Deus, por parte dos cristãos, deve ser ativo, uma vez que os demônios vão se multiplicando em sua busca de desvirtuar e desviar os seres humanos de seus caminhos. Assim, todos que se afligem de algum mal precisam de cura e libertação cristãs. Isso significa, na prática, em “desfazer a macumba, a magia negra, a bruxaria, o feitiço: eis o

cotidiano das atividades mágico-religiosas da Igreja universal” (MARIANO, 2015, p. 138): fazer contra feitiços. E tais demônios, segundo essa noção, têm seus locais preferidos de atuação: outras denominações religiosas, sobretudo as mediúnicas. Edir Macedo, fundador da IURD, afirma que “no Brasil, os demônios se apossam dos seres humanos, sobretudo, através do espiritismo” (MARIANO, 2015, p.133), que no caso se refere também à umbanda e ao candomblé.

Com isso, é gerada uma sistemática demonização dos grupos religiosos afro-brasileiros, com os quais disputam fiéis. Isso começa a se acentuar, como ressaltamos, a partir de meados da década de 1990. Mariano (2015) deixa isso claro quando contrasta as atitudes de outras igrejas pentecostais na segunda metade do século XX.

Por mais que demonizassem as religiões afro-brasileiras e espíritas, as lideranças dessas igrejas pentecostais não as atacavam direta, pública, sistemática e até fisicamente como veio a ocorrer a partir dos anos de 1980. Seu papel nesse sentido, constitui, sobretudo, em pavimentar o terreno para a posterior radicalização empreendida pela Universal do Reino de Deus, que não só tornou a demonização aos cultos afro-brasileiros um de seus principais pilares doutrinários como partiu para o confronto direto contra eles, elevando a hostilidade a esses grupos religiosos a um patamar inédito na história do pentecostalismo brasileiro (MARIANO, 2015, p. 135).

Os ataques neopentecostais podem, então, ser considerados disseminadores de ódio e, portanto, de intolerância? Para líderes e adeptos dos cultos afro-brasileiros, não há dúvida de que a resposta é positiva, uma vez que identificam essas ações como agressoras, discriminatórias e intolerantes. Em suas denúncias, porém, segundo Mariano (2015), por vezes ainda enfrentam resistência por parte dos poderes públicos em tipificá-los como crimes contra o sentimento religioso. Ainda de acordo com Mariano (2015), o Código Penal brasileiro trata o “crime contra o sentimento religioso” de maneira especificada, tipificando rigorosamente o que pode ser enquadrado como tal:

O Código Penal brasileiro, no Título V, Cap. I, define como “crimes contra o sentimento religioso” o ultraje a culto e impedimento ou perturbação de ato a ele relativo. O artigo 208 do Código dispõe: “Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso” (OLIVEIRA apud MARIANO, 2015, p. 123).

Apoiados nesse código, as lideranças afro-brasileiras defendem que os atos cometidos contra eles seriam enquadrados como tais crimes. Porém, é reclamado que, por meio da

interpretação das leis pelo Judiciário, este considera os ataques apenas uma questão de concorrência entre as alternativas religiosas presentes no mercado.

Em certo sentido, a tolerância atenuou, sim, as perseguições religiosas e fez com que o Estado criasse leis para assegurar de maneira mais adequada a liberdade de crença. Em muitos casos, reconhece-se por meio de tal conceito o direito de convivência do diferente. Porém, em outro, o debate parece se estagnar se só utilizarmos tal noção, sem reflexão. Quando afirmamos, por exemplo, em conversas cotidianas que “toleramos” alguém ou algo. Não necessariamente isso significa respeito e equidade, muitas vezes o tom é muito mais de “tolero porque preciso tolerar”. Não se estabelece, parece-nos, o reconhecimento e o respeito do outro, no sentido de que há um ar de superioridade que vem com a noção. Isso não traz, ao nosso ver, um movimento, de fato, de diálogo inter-religioso e coloca a questão como um “não dito”, como se ela se resolvesse por inteiro apenas pela criação do termo “tolerância”. Nesse sentido, a narrativa de Coutinho em *Santo Forte* (1999) tensiona esses lugares onde a umbanda é colocada. “De modo geral, os cultos afro-brasileiros são tolerados em todos os quadrantes do país. Mas ser tolerado não basta para esses religiosos, que, mais que tolerados, querem ser positivamente reconhecidos e respeitados por suas crenças e práticas religiosas” (MARIANO, 2015, p. 125).

Relacionado a isso, chamamos mais uma vez a atenção para o fato de os personagens de *Santo Forte* se declararem, em sua maioria, católicos, como essa religião “primeira”, num lugar próprio dela, e depois como espíritas ou “umbandistas espíritas”, designando a umbanda como uma vertente do espiritismo. Evidenciamos, com isso, para além dos hibridismos, os processos histórico-sociais envoltos nessa narrativa, a partir de uma trajetória de desqualificação e repressão das práticas afro-brasileiras e mediúnicas, bem como, ao mesmo tempo, de tentativas de legitimação e de ocupação de um espaço. A umbanda é esse local de resistência e de movência dos saberes e dinâmicas do mundo, por meio dos trabalhos de suas entidades aos fiéis. Historicamente, os discursos médico-psiquiátricos e cristãos colocam as práticas e os praticantes das religiões mediúnicas sob o enfoque do demoníaco ou da histeria e da loucura, e as consequências disso podem ser vistas em alguns enunciados na obra.

Porém, em *Santo Forte*, entendemos que Eduardo Coutinho tenta instaurar esse lugar de um próprio, sempre negado às religiões mediúnicas e à mediunidade. O intelectual, dessa forma, se insere nas discussões que pensam a mediunidade e os fenômenos mediúnicos por meio da experiência religiosa. Na obra, narradas pelas vivências dos moradores, essas crenças trazem beleza e encantamento. Essas narrativas passam pelos critérios e intenções do diretor e são atravessadas pelas telas, da televisão ou do cinema, e assim Coutinho leva, com o

documentário, um pouco desse próprio, narrado e vivido, nas casas dos moradores de Vila Parque para as outras casas: para nossas casas.

O diretor se coloca num lugar inverso a muitos discursos intelectuais e cinematográficos sobre as religiões afro-brasileiras e sobre a mediunidade. Eduardo Coutinho sente e ouve. Apesar de toda a mobilidade, dos hibridismos, da adequação e da acomodação (BURKE, 2003), a comunicação com as entidades continua; mesmo depois de exorcizadas, abandonadas, medicalizadas, elas continuam, como duplos ancestrais ou como sombras. Permanecem ao lado do corpo, o qual nutre e é nutrido. O que se tentou recalcar e banir permanece e nos vem à tela. E é nesse sentido que os duplos religiosos e cinematográficos são aqui nosso arcabouço de compreensão. As religiões afro-brasileiras que foram apagadas e demonizadas pelos discursos apresentados são dadas a ver por Coutinho a partir dos duplos, que escancaram esse silenciamento de faces da sociedade com as quais não se lida no Brasil, mas que ao mesmo tempo são partes integrantes dessa realidade. A noção de duplo, que abarca a teoria e a metodologia desse trabalho, e como isso se constrói na narrativa por Coutinho será apresentada a seguir.

2.5 Apontamentos Teórico-Metodológicos: o Duplo como Elo entre Cinema e Religião

Sendo *Santo Forte* fonte audiovisual, é preciso destacar que as discussões metodológicas sobre o cinema e, mais especificamente, do cinema documental como fonte histórica são amplas e bastante variadas. O historiador Marcos Napolitano (2005) introduz sua discussão sobre fontes audiovisuais e seu uso na História, com o enunciado de que cada vez mais “tudo é dado a ver e a ouvir” (NAPOLITANO, 2005, p. 236), sejam fatos considerados importantes, sejam meramente triviais, indivíduos públicos e influentes ou anônimos, tratando de seu cotidiano. Ou seja, temos, através dos meios de comunicação, a crescente e intensa retratação dos fatos e, conseqüentemente, a tentativa de captar e transmitir uma realidade – mesmo sabendo que esse “retratar a realidade” nunca se dá de maneira absoluta, mas sim como uma construção, como narrativas. Tal fato chama a atenção dos historiadores, os quais passam, cada vez mais, a tratar desses fenômenos, principalmente pela utilização do audiovisual como fonte de pesquisa histórica. Isso se aplica a este trabalho, que tem como fonte de análise o documentário *Santo Forte*, intencionando, a partir dela, a compreensão dos elementos que a compõem, de seu contexto sociocultural de produção, trazer para o campo da História Cultural e das Religiões contribuições e reflexões para os discursos produzidos sobre/no campo religioso brasileiro do fim do século XX.

Diante de uma fonte audiovisual, um ponto em concordância entre as variadas propostas de abordagem é o de que sua análise é tarefa desafiadora, carregada de impasses, questionamentos, tensões e paradoxos. Esse estatuto paradoxal que permeia fontes de natureza audiovisual é marcado por uma tensão central, que Napolitano (2005) destaca de maneira detalhada: tensão, subjetividade e objetividade. Há, segundo o autor, tradições que tratam de maneira extremada essas fontes, ou como testemunho direto, que tem a capacidade de captar a totalidade da realidade – no caso da vertente objetiva – ou como dotada de uma “subjetividade impenetrável do documento artístico-cultural” (NAPOLITANO, 2005, p. 239) – no caso da subjetiva.

Napolitano (2005) destaca que, no caso do documentário, especificamente, temos de atentar à impressão de realidade que este carrega. Isso porque a própria ideia de obra documentária nos remete, muitas vezes, a pensá-la como um documento dotado de um saber “verdadeiro” ou que apreende a “totalidade da realidade”. Diante disso, neste trabalho, de acordo com as propostas de Napolitano (2005), consideramos utilizar uma abordagem que visa compreender a fonte em seu contexto e interpretá-la a partir do pressuposto de que ela é dotada de intencionalidades – do diretor, do tema proposto, dos discursos do período, da equipe de edição e montagem, dos financiadores, entre outros – e que é construída a partir de escolhas, de estruturas de linguagem e funcionamento, além de mecanismos e códigos internos próprios.

Nessa mesma linha de raciocínio, Edgar Morin (2014) trata o cinema como fenômeno multidimensional e, portanto, complexo. Encara-o, então, antes de qualquer coisa, como problema “antropológico” ligado a algo fundamental e arcaico no espírito humano. Diante disso, o autor faz alguns apontamentos metodológicos que nos parecem interessantes, uma vez que sua obra foi construída, segundo ele mesmo, amparada na “recusa ao pensamento disjuntivo, e constitui um combate contra o pensamento redutor” (MORIN, 2014, p. 16). Afirmar isso significa, então, que o autor nos propõe uma possibilidade de abordagem mais ampla, que visa estimular e trazer à superfície análises que revelem o caráter complexo dos fenômenos. Isto posto, no que concerne a esse chamado pensamento disjuntivo, Morin (2014) explica que este se constitui como o nó da dificuldade, já que pensamos, desde a era cartesiana pelo paradigma da redução, da quebra da complexidade dos fenômenos.

O que nos falta, então, é um paradigma que nos permita conceber a unidade complexa e a complementaridade daquilo que é igualmente heterogêneo ou antagonista. [...] no que concerne ao cinema, o próprio modo de pensar reinante oculta a unidade complexa e a complementaridade do real e do

imaginário, cada uma das noções excluindo necessariamente a outra. Dessa forma, esse modo de pensar quebra, sob a forma de alternativas disjuntivas, aquilo que é a própria originalidade do cinema: o fato de ser ao mesmo tempo arte e indústria, ao mesmo tempo fenômeno social e fenômeno estético, fenômeno que remete ao mesmo tempo à modernidade do nosso tempo e ao arcaísmo dos nossos espíritos (MORIN, 2014, p. 14-15).

Isso nos permite, então, direcionar a análise para a complexidade do cinema, sua íntima relação com o homem, com o imaginário e com o real, bem como a relação arte-indústria, não somente como antagônicas, mas também complementares e articuladas. Morin (2014) não se pauta numa relação de exclusão entre o cinema ser ou indústria ou arte, mas sim o que causa espanto e, portanto, nos interessa é que indústria e arte estão “conjugadas” numa relação mais ampla. Ou seja, o cinema está inserido no paradoxo

de que a produção (industrial, capitalista, estatal) tem necessidade ao mesmo tempo de excluir a criação (que é desvio, marginalidade, anomia, despadronização), mas também de incluí-la (porque ela é invenção, inovação, originalidade e toda obra precisa de um mínimo de singularidade), e tudo se faz de forma humana, aleatória, estatística e cultural no jogo criação/produção (MORIN, 2014, p. 16).

A problemática colocada por ele é: de que maneira podemos compreender esse fenômeno, a partir de sua complexidade, recusando a ideia de disjunção, a articulação e os caminhos o quais são traçados entre “o sistema aberto, que é o cinema, e o sistema cultural, social, ele próprio dimensional?” (MORIN, 2014, p. 17). O autor alega que esse tipo de articulação só se faz possível de instrumentalizar no momento em que há a integração da

produção e da produtividade do imaginário na realidade social; quando se percebe que a realidade antropológica é feita de transmutações, circulações, misturas entre o real e o imaginário; e, acrescentemos: o real apenas emerge para a realidade quando é entremeado pelo imaginário, que o solidifica, dá-lhe consistência e espessura, em outras palavras, vem reificá-lo (MORIN, 2014, p. 17).

Ou seja, pensamos as produções cinematográficas como produto/produtor de uma realidade. Estas não têm um sentido universal, estável e imóvel, são investidas de significações diversas, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre os pressupostos estabelecidos que lhes dão sua estrutura e os do público que delas se apropriam. Assim, quando temos uma narrativa cinematográfica como fonte de análise para a História, há a necessidade de atentarmos às propostas metodológicas que proporcionem mais esclarecimento aos fenômenos históricos circunscritos na

produção/produtora, às maneiras de construção da narrativa cinematográfica e suas especificidades.

Em virtude disso, coloca-se como imperativo a esta pesquisa compreender a forma como a crença é apresentada na narrativa documental de Eduardo Coutinho, *Santo Forte* (1999). As explanações até aqui têm demonstrado a preocupação de Coutinho em apresentar o Brasil e compreendê-lo não apenas naquilo que parece se sobressair, mas em suas camadas camufladas, inacessíveis a quem transita apenas pelo centro social e urbano. Esses elementos não são insignificantes, são definidores do universo simbólico-cultural-religioso brasileiro e ao mesmo tempo estranhos à imagem que se constrói de Brasil: Eduardo Coutinho, autor, constrói uma alteridade por meio de um elo entre cinema e religião, aqui compreendido com “duplo”. Seu objeto de interesse é a realidade da comunicação com espíritos, prática ao mesmo tempo tão presente e tão subjugada no cotidiano brasileiro.

Partindo das discussões que realizamos no âmbito do estudo das crenças e das ideias religiosas, é fundamental a esta abordagem a discussão “Inventariar a fé? Apontamentos teóricos acerca da ‘materialidade’ e ‘imaterialidade’ nas crenças afro-brasileiras” de Vanda Fortuna Serafim (2017). Nesse artigo, a autora se debruça sobre a obra de Pierre Verger, por meio de suas fotografias, buscando perceber a luz de François Hartog (1999), a retórica da alteridade e o procedimento de tradução operados por Verger ao tratar do transe mediúnico em sua obra. Considerando o público das exposições das fotos realizadas no Brasil e na África,

Nas fotografias apresentadas, existe o fotógrafo francês, de um lado da lente, e os adeptos das crenças afro-brasileiras, do outro lado. A diferença se torna interessante quando ambos entram num mesmo sistema permitindo um sistema de enunciação, que “a partir da relação fundamental que a diferença significativa instaura entre dois conjuntos, pode-se desenvolver uma retórica da alteridade própria das narrativas que falam, sobretudo do outro, especificamente as narrativas de viagem, em amplo sentido” (SERAFIM, 2017, p. 107).

Serafim (2017) chama a atenção para o caráter ambivalente das imagens por estas serem e não serem a coisa representada: são homens ou deuses? Nesse sentido, a atuação do fotógrafo em pesquisar, informar e traduzir é fundamental para transpor o duplo movimento da foto como imagem e a do fotografado também como imagem. No caso da fotografia de Pierre Verger, há um terceiro movimento, também ambivalente e quiçá paradoxal na imagem, o da divindade, que está sem estar na imagem, na fotografia. Ele cria uma “ficção que faz com que o destinatário veja como se estivesse lá, mas dando a ver uma outra coisa. Verger dessa

maneira, cria uma visão analógica do que vê ao que não se vê, do conhecido ao desconhecido” (SERAFIM, 2017, p. 112).

Essa discussão é importante para a problemática desta dissertação, uma vez que nos centramos em perceber as narrativas de alteridade presente em *Santo Forte*, tendo como enfoque a questão da mediunidade. Outra publicação que ancora a reflexão aqui realizada é o artigo “Transe, êxtase e possessão: reflexões conceituais sobre o estudo das crenças afro-brasileiras”, em que Vanda Serafim (2018) discute algumas representações sociais dos termos “transe”, “êxtase” e “possessão”, seus usos, apropriações e relações com distintas visões de mundo. E pontua, em seguida, as operacionalizações conceituais do termo no campo da História das Religiões, voltada principalmente ao estudo das crenças afro-brasileiras.

Pensando a história do Brasil, conforme alerta Montero (2006) ainda que no período colonial a Igreja Católica tolerasse os cânticos e as danças dos negros africanos em alguns momentos, os transe eram percebidos como formas de possessão demoníaca e associados à bruxaria conforme o modelo europeu, e condenada pela Inquisição. Assim, no contexto cientificista da primeira metade do século XX era mais fácil aceitar como legítima a “mediunidade”, pensada como resultante de processos biopsicológicos universais estudados pelas ciências da mente; já que “possessão”, vinculada ao repertório cristão, opusera as heresias diabólicas ao êxtase místico. Assim, a matriz cristã contribuiu para a condenação moral desse tipo deformado e invertido de transe, concebido como uma ruptura patológica da individualidade humana. É significativa a observação de Ioan Lewis (1977) de que são poucos os trabalhos que, ao tratar da tomada do homem pela divindade, param para considerar como a produção do êxtase religioso pode se relacionar com as circunstâncias sociais que as produzem; mas ao contrário como é o caso da psiquiatria, suas abordagens são geralmente distorcidas por suposições etnocêntricas sobre a superioridade da sua própria religião (SERAFIM, 2018, p. 16-17).

Pensando exatamente na afirmação de Lewis (1977) de que poucos trabalhos buscaram considerar como a produção do transe ou êxtase religioso poderia se relacionar com as circunstâncias sociais que as produzem é que optamos por tratar a questão da mediunidade, aqui inicialmente entendida como comunicação com os espíritos, e como ela foi apresentada como chave de leitura do Brasil, em *Santo Forte*. A diversidade religiosa que percebemos no documentário se coloca como um desafio. À marcante presença de variadas denominações religiosas, aos modos pelos quais essas crenças são vivenciadas pelos personagens e à presença dos hibridismos e entrecruzamentos entre várias religiões, sobressai o fato de a umbanda ser a religião que perpassa, de alguma maneira, todas as falas dos personagens.

Mas, para além da diversidade religiosa contida na obra⁹¹, existe um ponto essencial para a análise que se pretende nesta dissertação: a construção intelectual realizada por Eduardo Coutinho acerca das crenças mediúnicas e a comunicação com espíritos. Se o documentário nos traz uma sensação de proximidade e empatia com os moradores da comunidade, isso se dá em virtude da construção narrativa operacionalizada por Coutinho. Ao modo do olhar do viajante de Hartog (1999), é o diretor quem *põe a coisa diante dos olhos*. Ao modo das fotografias de Verger, que apresentam o desconhecido universo da África e do Brasil à Europa, Eduardo Coutinho, de forma séria, assertiva e necessária, apresenta o Brasil aos brasileiros.

Santo Forte (1999) é um dos poucos documentários que chegam a ser exibidos no cinema. No Brasil, as produções nacionais em geral têm dificuldades de se manter nesse sentido. Já o documentário, gênero marginal no campo cinematográfico, inserido nessa estrutura precária, ir para o circuito nacional de cinemas é um grande feito. Quando pensamos seu contexto de produção, no qual o cinema brasileiro recupera o fôlego das produções depois de uma de suas maiores crises, o documentário se destaca. É o quinto filme mais visto do período da retomada do cinema brasileiro (1994-2000) e o documentário mais premiado do ano de 1999. Quase cem anos depois, ao modo de João do Rio, Eduardo Coutinho visita uma comunidade em uma favela do Rio de Janeiro para nos mostrar as religiões no Rio. Mas, se na obra de João do Rio as crenças de matriz africanas e outras formas de religiosidades se tornam objetos de curiosidade etnográfica e apontam que “as religiões afro-brasileiras estão cheias de vícios que precisam ser abolidos, mais que isto, são fomentadoras destes vícios, e agridem ao ideal de civilização da capital da República, pois estão por toda a parte” (SERAFIM, 2014, p. 190)⁹², entendemos que na narrativa de Coutinho há mais um exercício de compreensão do que de julgamento do outro.

Se em *As religiões no Rio* a referência aos africanos e seus descendentes se dá na terceira pessoa – são “eles” (os “pretos ululantes”, “negros degenerados”) em oposição a “nós” (que têm avós “portugueses de boa fibra”) (SERAFIM, 2014) –, em *Santo Forte* costuram-se as crenças afro-religiosas, especialmente a umbanda, por meio de suas entidades, como uma chave de compreensão do Brasil. É o duplo, religioso e cinematográfico, que

⁹¹ E profundamente analisada em outros trabalhos, como *Deus está no particular: representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos* (2006), de Cláudia Mesquita; *Quando o santo é forte: uma discussão sobre a insuficiência humana no documentário de Eduardo Coutinho* (2014), de Nathália Almeida Hornhardt; e *Barravento, Orí e Santo Forte: representações das religiões afro-brasileiras no cinema*, de Conceição de Maria Ferreira da Silva (2010).

⁹² SERAFIM, Vanda F. Crenças e religiosidades afro-brasileiras: uma análise comparativa dos escritos de Nina Rodrigues e João do Rio. *Rev. Hist. Comp.*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 166-197, 2014.

evidenciamos na leitura apresentada por Coutinho como elemento comum da cultura brasileira – a comunicação com espíritos. O documentário será analisado a partir do seu esforço em narrar essa comunicação com esse duplo.

Nesse sentido, são aportes teóricos essenciais a esta pesquisa os seguintes autores e conceitos: Hartog (alteridade), Morin (duplo, fotogenia e noosfera) e Latour (crença e agnóstico).

Iniciando pela alteridade, para realizarmos esse exercício, alguns questionamentos são lançados: onde se passa a cesura entre o mesmo e o outro? Essas fronteiras são fixas? O mundo dos deuses é sensível às fronteiras geográficas humanas (HARTOG, 1999)? Como pensamos essas relações historicamente? Como não pensar em uma postura de alteridade em um país tão diverso como o Brasil? Como se faz história sem esse exercício? Como *Santo Forte* transforma as maneiras de representar a favela, a religiosidade brasileira ou o pobre na década de 1990? O que a postura de Coutinho traz de reflexão para a nossa experiência cotidiana? Essas inquietações, obviamente, não vão ser inteiramente respondidas aqui, mas são pontos que tecem uma rede maior que possibilita pensarmos e desconstruirmos outros elementos, práticas e discursos das nossas realidades.

Para Hartog (1999), a alteridade é a “ausência aparente de fronteira fixa” (HARTOG, 1999, p. 101), sendo que essas fronteiras podem ser as culturais, econômicas, sociais e entre o espaço sagrado e o profano. É possível descobrir em *Santo Forte* “uma retórica da alteridade em ação, de capturar algumas de suas figuras e de desmontar alguns de seus procedimentos, de reunir as regras através das quais se opera a fabricação do outro” (HARTOG, 1999, p. 228)? Quando dizemos o outro, estamos enunciando-o como diferente, e é a partir da instauração dessa diferença que se pode desenvolver uma retórica da alteridade, que constitui o operador da tradução de levar o mundo que se conta ao mundo em que se conta, ou mais reuni-los. Para Coutinho, essa diferença parece ser clara. Ele atesta isso ao falar sobre os diálogos com suas personagens: “Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder” (COUTINHO, 2013, p. 22).

Quais seriam os *thôma* que saltam aos olhos de Eduardo Coutinho? Esse conceito, utilizado por Heródoto, mas também por outros autores da Antiguidade, segundo Hartog (1999), pode significar maravilhas, curiosidades, algo de enorme beleza, excessiva raridade, de procedência extraordinária; pode ser também a singularidade de que não se consegue entender a razão, a exceção; e ainda pode ser associado àquilo que não se mede, que não se apreende totalmente, como a comunicação com espíritos, por exemplo (HARTOG, 1999).

Thôma, sendo a tradução da diferença entre aquém e além, produz um efeito de realidade, como se dissesse: eu sou o real do outro – à medida que sua presença na narrativa produz um efeito sério e cria um efeito de realidade, o *thôma* é bem um procedimento para *fazer-crer*, desenvolvido pela narrativa (HARTOG, 1999). É visível o esforço e o empenho de Coutinho em captar e traduzir essa realidade da comunicação com espíritos.

A forma como a crença nos espíritos é retratada no documentário é fundamental para nossa análise, tomando como base a discussão teórica presente em Bruno Latour (2002), em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, uma vez que em *Santo Forte*, Coutinho, ao entrevistar os moradores da comunidade que se propõem a transmitir suas experiências religiosas, assume, de certa forma, a postura do “agnóstico” abordada por Latour (2002). Atentemos à definição do autor:

O visitante sabe, o visitado acredita ou, ao contrário, o visitante sabia, o visitado faz compreender que ele acreditava saber. Apliquemos este princípio ao caso dos modernos. Por todos os lugares onde lançam a âncora, estabelecem fetiches, isto é, os modernos veem, em todos os povos que encontram, adoradores de objetos que não são nada. Como têm que explicar a si próprios a bizarria desta adoração, onde nada de objetivo pode ser percebido, eles supõem, entre os selvagens, um estado mental que remeteria ao que é interno e não ao que é externo. À medida em que a frente de colonização avançava, o mundo se povoava de crentes. É moderno aquele que acredita que os outros acreditam. O agnóstico, ao contrário, não se pergunta se é preciso acreditar ou não, mas por que os modernos têm tanta necessidade da crença para entrar em contato com os outros (LATOUR, 2002, p. 15).

É notório que Eduardo Coutinho não faz insinuações pejorativas ou julgamentos, mas sim procura compreender a visão de mundo, a inserção da religião no seu cotidiano e o comportamento do entrevistado. A partir dessa reflexão, Latour (2002) aborda a relação do homem moderno com a religião do outro, e como o agnóstico se posiciona diante disso. Para este último, “A crença não é um estado mental, mas um efeito das relações entre os povos” (LATOUR, 2002, p. 15). Pensá-la dessa maneira implica reconhecer que

Uma vez que as divindades estejam instaladas na existência, podemos registrar no caderno de encargos que se pode descreve-las com uma linguagem exata e precisa, sem utilizar nenhuma das cenografias do exotismo e, sem ter necessidade de acreditar que elas vieram de um outro mundo, diferente do nosso suposto, par contraste, plano, baixo, pleno, causal e razoável (LATOUR, 2002, p. 89).

Refletindo sobre os estudos antropológicos e de etnopsiquiatria, a opção de Latour (2002) para pensar as entidades afro-brasileiras parece convergir com o que é operacionalizado em *Santo Forte*.

Diante da realidade das entidades abordadas no documentário, compreendendo o olhar instaurado por Coutinho, uma vez que é ele quem opta por pensar a comunicação com espíritos como um efeito da relação entre os povos que constituem o Brasil, optamos por trabalhar com Edgar Morin e o conceito de “noosfera”. Este relata que em Fortaleza, a convite de um amigo, foi a um terreiro e experimentou a existência dos orixás. Ao ver um homem em transe, relata: “compreendi que os orixás, como espíritos e deuses, tinham uma existência real, que tinham o poder sobre-humano de encarnarem em nós com a plenitude de seu ser, com a sua vontade e nos possuírem literalmente” (MORIN, 2011, p. 147).

Todos os deuses existem realmente para os seus fiéis, embora não fora da comunidade dos crentes. Surgidos como ectoplasmas coletivos dos espíritos/cérebros humanos, os deuses tornam-se individualidades dotadas de identidade, psicologia e corporalidade próprias. Tem existência viva, embora não sejam constituídos de matéria núcleo proteica. Agem, intervêm, perguntam, ouvem. Estão realmente presentes nas cerimônias religiosas e nos ritos como os vodus e os candomblés e encarnam, falam e exigem (MORIN, 2011).

Para que os deuses reinem, é preciso ter sacrifícios. Embora a existência deles dependa da nossa, eles nos são soberanos. Pedimos ajuda e lhes oferecemos o que temos. Mas os deuses estão reciprocamente a nosso serviço. Se pedirmos ajuda de forma adequada, eles nos atendem. Os nossos deuses não estão à disposição de estranhos, dos infiéis: eles são nossos. Possuímos os deuses e eles nos possuem. Há, portanto, com efeito, uma relação de simbiose, de parasitismo mútuo, de exploração mútua, na maior parte dos casos (desigual), entre deuses e humanos (MORIN, 2011).

Sob o ângulo da psicologia humana, são as projeções dos nossos desejos e temores que transcendentalizam os deuses. Mas, sob o ângulo noológico, são os deuses que se autotranscendentalizam, a partir da formidável energia psíquica, e que vão buscar o que querem nos nossos desejos e temores. Certamente não são imortais – se os humanos morrerem, os deuses também morrem. Toda a linguística, toda a lógica e toda a matemática consideram seus objetos sistemas dotados de realidade objetiva e mesmo de autonomia relativa em relação aos espíritos que a utilizam. Os números são reais, embora não existam na natureza como tais. O seu tipo de realidade transcende (MORIN, 2011).

Quanto às coisas do espírito, nos interrogamos sobre a sua realidade, nem física nem material, mas que nem por isso faz parte da subjetividade pura; podem ser de outra natureza

de realidade, substituem o real, tem um ser próprio, uma existência. Popper dividiu o universo humano em três mundos: das coisas materiais exteriores, das experiências vividas e das coisas do espírito, produtos culturais, linguagens, noções, teorias, incluindo os conhecimentos objetivos. Trata-se de uma noosfera, que ele chama de o *mundo três*, produto do espírito humano e que adquire existência própria (MORIN, 2011).

Popper também concluiu em que se funda a realidade própria da noosfera: embora produzidas e dependentes, as coisas do espírito adquirem realidade e autonomia objetivas. Wojciechowski observa que as ideias são menos biodegradáveis que os homens. As ideias são dotadas de vida própria porque, como o vírus, dispõem num meio (cultural/cerebral) favorável da capacidade de autonutrição e autorreprodução (MORIN, 2011).

Para Morin (2011), há muito da realidade do mundo imaginário/mitológico/ideológico, e este mundo é certamente um produto recursivamente necessário à produção de seu próprio produtor antropossocial. Diante disso, o autor se vê incitado a explorar o problema da autonomia relativa e da relação complexa entre esses seres de espírito e os seres humanos: o caminho estava aberto para encarar, não só uma noosfera povoada de entidades “viventes”, mas também a possibilidade de uma ciência das ideias que seria, ao mesmo tempo, uma ciência da vida dos “seres de espírito” – uma noologia. As representações, os símbolos, os mitos e as ideias são englobados simultaneamente pelas noções de cultura e noosfera. Sob o ponto de vista da cultura, constituem seus valores e crenças. Sob o ponto de vista da noosfera, são entidades feitas e uma substância espiritual e dotadas de certa existência (MORIN, 2011).

Morin (2011) explica que, na saída das interrogações que tecem a cultura de uma sociedade, a noosfera emerge como uma realidade objetiva, dispondo de relativa autonomia e povoada de entidades, que vamos chamar de “seres de espírito”. Seremos levados a determinar primeiro tipo, classe, espécie; em segundo lugar, as regras de organização própria; em seguida, as condições de “vida” ou “morte”, ou seja, autonomia, dependência, associação, dissociação, etc.; por fim, as relações de simbiose, parasitismo e exploração com a esfera antropossocial.

Esses “seres de espírito” foram nosso pressuposto para pensarmos a forma como Coutinho busca retratar as entidades da umbanda no documentário. De modo algum visa explicar a visão que os adeptos da crença religiosa têm. Mas o diretor, produtor de uma representação sobre essas entidades, conduz, organiza, tece a sua narrativa. É o olhar de Coutinho que não buscamos desvendar, mas ousamos problematizar: quais as suas motivações? Quais incômodos construiriam o seu maravilhamento acerca do mundo das

entidades? E de que maneira as técnicas cinematográficas possibilitam retratar o mundo dos duplos?

E aqui justificamos novamente que nossa opção teórico-metodológica em operacionalizar *O cinema ou o homem imaginário*, de Edgar Morin (2014), deve-se justamente ao seu esforço em conectar tanto o duplo religioso quanto o duplo cinematográfico.

Aquilo que me havia animado sem cessar ao trabalhar em *O homem e a morte* era o espanto diante do formidável universo imaginário dos mitos, deuses, espíritos, universo não apenas impresso sobre a vida real, mas que fazia parte dessa vida antropológica real. Era, em suma, o espanto de que o imaginário fizesse parte constitutiva da realidade humana. À sua maneira o formidável sentimento de realidade que emana as imagens artificialmente reproduzidas e produzidas na tela, coloca-me, em sentido contrário, o mesmo problema. Em *O homem e a morte*, parecia-me que havia duas fontes e apenas duas (podendo se combinar com formas diversas) para crenças universais na sobrevivência: uma sendo a crença, ou melhor, a experiência do duplo, o *alter ego*, o *ego alter*, o outro eu, reconhecido no reflexo na sombra, liberado nos sonhos, a outra sendo a crença nas metamorfoses de uma forma de vida em outra. E parti dessa questão: em que sentido e de forma o universo cinematográfico moderno suscita o universo primitivo dos duplos? [...] Havia, de alguma forma, eu sentia, um laço profundo entre o reino dos mortos e o reino do cinema (MORIN, 2014, p. 12-13).

Dessa forma, Morin (2014) destaca que duplo e imagem devem ser aqui considerados dois lados de uma mesma moeda. Ela já não se refere a um fantasma das primeiras eras, ele vaga em torno de nós e se impõe ao mínimo descuido. A “fotogenia” é recurso possível para a captura desse duplo tão buscado por Eduardo Coutinho, se assemelha ao *thôma*, mas já não se refere à escrita, e sim à construção de uma imagem possível no documentário.

A fotogenia é a qualidade complexa e única da sombra, de reflexo e de duplo, que permite ao poder afetivo próprio da imagem mental se fixar na imagem resultante da produção fotográfica. Outra definição proposta: a fotogenia é o que resulta: a) da transferência para a imagem fotográfica das características próprias da imagem mental; b) da implicação das qualidades de sombra e de reflexo na própria natureza da duplicação fotográfica (MORIN, 2014, p. 52-53).

Tal questionamento pode ser inserido no contexto do campo religioso brasileiro do século XX, mais especificamente na década de 1990 – já que o documentário *Santo Forte*, objeto de estudo deste trabalho, fora produzido em tal período –, em que havia, principalmente por parte das igrejas neopentecostais, certa negação, ou ainda, inferiorização das religiões afro-brasileiras.

Pensar a historicidade das narrativas produzidas em torno de nossa temática e presentes em nossa fonte é pensar os processos históricos envoltos para a construção dessas narrativas. Não que elas sejam estanques, mas exatamente perceber as mudanças e permanências nelas contidas. Isso significa, em algum nível, um olhar para o passado, a fim de compreender as configurações históricas de um momento posterior. Ou seja, em nosso caso, significa olhar para os processos de legitimação social, das dinâmicas e relações construídas ao longo da história sobre o campo religioso brasileiro, nos âmbitos do público, do privado e da sociabilidade dos civis, que colocam em transposições esses espaços, levando em conta os limites deste trabalho. Isso porque, como relata Paula Montero (2006), e tentamos ressaltar anteriormente, o que podemos perceber é uma coexistência de práticas que partilham, de diversas formas, de códigos semelhantes entre si, mas que, apesar disso, e da laicização do Estado, ocupam posições estruturais distintas, quando pensamos nelas em diálogo tanto com a sociedade quanto com o Estado brasileiro. As múltiplas combinações dos códigos afro-brasileiros, espíritas, cristão e indígenas têm também diversas combinações e resultados diante do espaço público, do imaginário e do cotidiano.

A opção por pensar o “duplo” como um elo entre cinema e religião na obra documental de Eduardo Coutinho permite compreender marcas de distintos segmentos sociais no Brasil e a forma como isso produz marcas na prática religiosa. O que está por trás do se apresentar como católico ou espírita? O que precisa ser escondido? O que não deve ser mostrado? *Santo Forte* evidencia algumas tensões resultantes desses entrecruzamentos culturais e históricos, entre catolicismo, neopentecostalismo, umbanda e espiritismo no Brasil. Mas a umbanda e suas entidades serão postas como chave de leitura da obra. Atentaremos, no capítulo seguinte, às entidades representadas em *Santo Forte* e a relação desenvolvida com os personagens e à opção realizada por Coutinho para pensar esse processo, discutindo, por meio das entidades da umbanda, a própria noção de Brasil.

CAPÍTULO 3: O DUPLO CINEMATOGRAFICO E RELIGIOSO EM EDUARDO COUTINHO

A partir das discussões do capítulo, é possível apresentar e analisar a terceira sequência de *Santo Forte*. Entendemos que é nessa parte da obra que os personagens desenvolvem narrativas que escancaram os processos históricos discutidos anteriormente. Focaremos na relação entre personagem-entidade, que Eduardo Coutinho constrói na narrativa cinematográfica, buscando compreender de que maneira essa relação nos auxilia a entender a realidade simbólico-cultural-religiosa dessa população.

A umbanda, sobretudo a relação dos entrevistados com Pretos-velhos e Pretas-velhas e Exus e Pombas-giras, será nosso mote central de análise. Entendemos que na tentativa de representar de maneira mais complexa essas relações, Coutinho questiona seus entrevistados sobre temáticas relacionadas à afetividade, à sexualidade e às relações sociais, econômicas e existenciais. Os dilemas que essa população enfrenta no cotidiano e em sua história de vida é o que o diretor busca explorar, pois é nessas questões que as entidades, os Santo Fortes, estão ali, para proteger, ajudar, intervir.

Com isso, Coutinho nos apresenta um caminho para pensar o Brasil. Quais são os dilemas da população periférica? Como a religião atua nessa realidade? Como as pessoas reconstroem diariamente uma realidade marcada pelo silenciamento, pela marginalização e pelos processos históricos decorridos da violência colonial? Como o cinema de Coutinho nos auxilia a adentrar nessas realidades e aprender sobre ela? O que incomoda e o que traz maravilhamento? São algumas questões que nortearão esse capítulo, que se coloca como um desvendar dos “outros”, aos quais falamos no decorrer desse texto. Quem são esses outros? E de quais maneiras suas sabedorias historicamente subalternizadas emergem nas telas de cinema e nos permitem pensar o país onde vivemos?

Iniciamos a narrativa trazendo os processos cinematográficos de construção da obra sobretudo a partir das intenções de seu diretor, aquele que põe a coisa diante dos olhos (HARTOG, 1999). Buscaremos compreender, ainda, de que maneira as configurações históricas brasileiras, construídas a partir de modelos monológicos, racistas e etnocêntricos, negam a própria diversidade do país e produzem o silenciamento e a descredibilização das práticas religiosas e culturais afro-brasileiras. Essa instância de violência e desigualdade construída ao longo de séculos afeta existencialmente a população que aqui vive. Os povos subalternizados seguem resistindo, sobrevivendo e se reinventando. Sobrevivendo às violências, ao racismo e à lógica colonial, ainda tão presente. Rufino (2019, p. 78) nos coloca

o questionamento: “Como se sobrevive preservando referências e negociando posições em meio a relações solapadas pelas violências, irregularidades e desproporções que colocam grande parte dos saberes subalternos como alvos de extermínio?”. Como historiadores, é nossa responsabilidade ética trazer possibilidades de análise que ressaltem as narrativas que não foram contadas, que tensionem essas questões para a construção de um conhecimento que traga de fato compreensão e que aproxime – como diz Rufino (2019, p. 18),

Um caminho possível é a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. [...] A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades.

É nesse sentido que se colocam as discussões desse momento. A partir do dinamismo da umbanda, percebido pelas narrativas dos personagens de *Santo Forte* – e em tantos outros espaços –, instaura-se uma lógica de mundo que lida com o que se chama de bem e mal, com os problemas reais de seu público – amorosos, financeiros, sexuais e de tantas outras instâncias – que a lógica de uma sociedade repressora-reprimida tenta banir. A umbanda traz ao centro de sua tradição, com suas entidades, corpos e saberes de negros, indígenas, prostitutas, malandros, trabalhadores, crianças, ciganos, boiadeiros, nordestinos e tantos outros grupos sociais subalternizados e silenciados pela lógica judaico-cristã. Com isso, buscamos pensá-la como uma possibilidade de descolonização a partir de uma Pedagogia que se volta para trazer à tona os saberes descreditados por meio da encruzilhada:

A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz tudo acerca do que existe e do que pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. É por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para uma sociedade irresponsável com que se exercita enquanto vida (RUFINO, 2019, p. 5).

De acordo com Luiz Rufino (2019), que apresenta uma proposta de leitura de Brasil, a partir do diálogo entre as práticas afrorreligiosas e as teorias decoloniais, a colonização precisa ser entendida como uma engenharia para destroçar gente, e a descolonização, por sua vez, não apenas como um conceito, mas uma prática social e revolucionária, uma ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo.

É visível, nesse sentido, as possibilidades que *Santo Forte* apresenta ao se responsabilizar por fazer emergir e credibilizar outros saberes de forma comprometida com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam.

A colonialidade. Esse fenômeno, que prefiro chamar de marafunda ou carrego colonial, compreende-se como sendo a condição da América Latina submetida às raízes mais profundas do sistema mundo racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno/europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder (RUFINO, 2019, p. 12-13).

A noção de encruzilhada, por sua vez, “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campos de possibilidade, práticas de intervenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo” (RUFINO, 2019, p. 13). Embora o documentário não traga respostas, é visível o caráter de denúncia que assume, em finais do século XX, dos limites dos binarismos ocidentais como forma de controle social, reduzindo as complexidades étnicas, culturais e identitárias à proposta civilizatória ocidental/cristã.

A encruzilhada nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo. A manutenção desses regimes balizados na ordenação de um mundo cindido contribui para a perpetuação das injustiças cognitivas praticadas a todos aqueles desviados, uma vez que existir plenamente é ser credível e ter uma vida enquanto possibilidade de fartura e encantamento (RUFINO, 2019, p. 18).

A encruzilhada como escapatória ligada a Exu nos remete à forma como Exu-Mulher, Maria Navalha, é narrada pelo personagem André e, como veremos, por Vera: com certo temor, preocupação, em tom de rejeição. São esclarecedoras nesse sentido as observações de Franz Fanon (2008) de que o racismo e o colonialismo precisam ser entendidos como modos socialmente gerados de ver o mundo, em que, além dos brancos, muitos negros acreditam no fracasso de sua legitimidade e acabam declarando uma guerra maciça contra a negritude, mais dos sintomas do racismo estrutural, que precisa ser entendido como “um sistema de opressões que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo” (RIBEIRO, 2019, p. 12). E reconhecer esse caráter estrutural pode ser paralisante, como observou Gordon ao refletir sobre os escritos de Fanon: “este racismo de negros contra negros é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco” (FANON, 2008, p. 15).

O apresentar-se como católico, presente nas falas iniciais de muitos moradores da comunidade, é reiterado por esse reflexo branco, mas este é desvelado à medida que os moradores se sentem acolhidos para falar de seus guias, suas crenças, sem julgamento de valor. O catolicismo, e posteriormente o cristianismo, são entendidos então, enquanto formas de embranquecimento. A recusa às práticas afrorreligiosas, nesse sentido, é mais uma das formas de sobreviver em uma sociedade estruturalmente racista, em que as práticas e expressões africanas são compreendidas como bárbaras e incivilizadas. Sobre esse aspecto, são fundamentais as reflexões de Fanon acerca de que “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora” (2008, p. 34), ou seja, quanto mais se rejeita a negritude, mais branco será.

Entendemos *Santo Forte* como uma tentativa da parte de Coutinho, de entender e mostrar esse processo, a partir do que chamamos de duplos religiosos e cinematográficos. Com isso, são abertas possibilidades para pensarmos o que está sendo silenciado, escondido, não dito, nas representações e narrativas sobre o Brasil.

3.1 Os Personagens e seus Dilemas

3.1.1 Vera: amor e religião

O espectador/leitor já conheceu Vera como a “porta de entrada” para a produção do documentário em Vila Parque da Cidade. Moradora da comunidade há mais de 30 anos, a personagem ajuda a equipe de pesquisa e de filmagem. Porém, é nesse momento que somos apresentados à sua narrativa privada, ao relato das experiências de Vera. Isso fica demarcado a partir da legenda (quadro 3 – fragmento 8) com o nome da entrevistada. Esta tem duas inserções na obra: a primeira como mediadora entre equipe/comunidade; a segunda como personagem, que narra suas vivências religiosas.

Em sua narrativa, como veremos, umbanda e neopentecostalismo se entrecruzam, ressaltando códigos e práticas que se relacionam de maneiras específicas nas duas denominações religiosas. A entrevistada relata detalhadamente suas impressões sobre a umbanda, bem como seu rompimento com ela. Em determinado ponto de sua vida, Vera diz entrar em contato com a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e passa a frequentá-la, mas logo há um momento de crise e a personagem passa a visitar outras igrejas evangélicas. Apesar disso, os dilemas de Vera estão centrados em seus relacionamentos amorosos em

diálogo com a religião. Ela realiza o trânsito muito comum no Brasil contemporâneo entre umbanda e IURD, porém as questões amorosas estão nos bastidores das motivações da personagem para essa movência. São os problemas cotidianos, práticos, que geram angústias psicológicas, que estão no cerne da questão das práticas religiosas, e são eles que Coutinho busca trabalhar.

Fragmento 8 – Vera



Fonte: Santo Forte, 1999.

A personagem em questão se coloca como “médium de berço”, ou seja, nasceu “dentro do espiritismo” – leia-se aqui umbanda – por sua mãe e avós serem praticantes dessa religião. Ela diz inicialmente que sabia que era médium, mas nunca havia explorado sua mediunidade. Apesar disso, conta que, pelo contato próximo com seu avô, havia sido ensinada que não poderia inicialmente trabalhar com o *povo de rua*. Era necessária a doutrinação, a realização das obrigações, para que se aprendesse a trabalhar com as entidades. Vera utiliza o exemplo das Pombas-giras, dizendo que, caso a pessoa insista em trabalhar com tais entidades sem os devidos preparos, estas “*faria a pessoa meio que prostituta, do jeito que a Pomba-gira é*” (SANTO FORTE, 1999)⁹³. Quando cita a entidade e realiza a caracterização “do jeito que a Pomba-gira é”, há um corte e vemos uma estátua que representa tal entidade, de cor vermelha e cabelos pretos (quadro 4 – fragmento 8).

Vera demonstra certo receio e alguma desconfiança em relação à umbanda, a partir da observação das experiências de sua mãe com o terreiro que frequentava: “*Quando ela ficava muito tempo sem ir, que ela ia, ela ficava meio que em transe e eles jogavam ela de um lado para o outro, a ponto de no dia seguinte ela não poder trabalhar. Quer dizer, é um deus que*

⁹³ Transcrição da autora.

você é obrigada a servir” (SANTO FORTE, 1999)⁹⁴. Desta forma, vamos percebendo que o tal receio/hesitação da personagem com relação à umbanda, pois complementa essas falas dizendo que enquanto estava vinculada a tal prática era depressiva, tomava calmantes e até chegara a tentar suicídio.

Mais especificamente, Vera teme o que ela chama de *povo de rua*. Na umbanda, podemos considerá-los espíritos que constituem os povos das ruas, encruzilhadas, esquinas e cemitérios, por exemplo. São sobretudo os Exus e as Pombas-giras, versões femininas dos Exus. Essas entidades são as que mais se aproximam de nós, humanos: trabalhadores, malandros, prostitutas, fugitivos, e são as que geralmente se propõem a trabalhar nas demandas cotidianas, como de trabalho, carreira, sexualidade, amor e proteção contra todos os tipos de problemas e ameaças. Porém, tais entidades foram produzidas como maléficas pelos discursos cristãos ligados à ordem colonial e etnocêntrica de mundo. Rufino (2019) nos ajuda a compreender e tensionar esses discursos:

Os diferentes tipos de integrantes do complexo *povo de rua* são em grande parte produzidos como subalternos, pois são tidos como aqueles que praticam ou estão marcados pela condição do desvio, do desregramento e da imoralidade. Dessa forma, povo de rua compreende desde referenciais identitários produzidos a partir de modos de vida afetados pelas problemáticas tangenciadas nas interseções entre raça/gênero/classe, como também nas identificações relativas à compreensão de desvio moral pautada em uma ética cristã a serviço da ordem colonial (RUFINO, 2019, p. 111).

Com essa reflexão, podemos entender um dos lugares de onde vem o receio e a desconfiança em relação a tais entidades. A lógica colonial, dicotômica e enrijecida em valores morais que negam o dinamismo e a diversidade do mundo, foi incutida na população por séculos e séculos. Faz parte ainda do imaginário, da mentalidade, da educação e das práticas científicas historicamente construídas. Assim, a rua – lugar de movimento, ambiguidades, revolta e invenção – e os povos e espíritos que a habitam causam pavor a essa lógica e aos que nela estão inseridos.

Com base nas informações prévias sobre a história da entrevistada, Coutinho questiona qual momento de crise teria feito com que Vera deixasse a umbanda e fosse para a Universal. A personagem, então, passa a relatar sobre o rompimento de uma relação amorosa com o ex-noivo. A separação, na narrativa de Vera, foi culpa de sua Pomba-gira, que teria feito com que o casal brigasse diversas vezes e ocasionado o término da relação. A personagem reforça isso dizendo que ela mesma e a maioria das pessoas que conviviam com o casal não entenderam

⁹⁴ Transcrição da autora.

ao certo a separação. Porém, ao final da história, diz que, apesar de o casal ter um vínculo afetivo, era difícil passar pela convivência, pela rotina de ficar perto um do outro. Ou seja, mesmo que com pesar sobre o término e certo ressentimento da entidade, ela admite que não era uma relação que lhe fazia bem. O que fica não dito é que, nesse sentido, a Pomba-gira teria livrado a entrevistada de tal situação.

Nesse processo, Vera relata que começou a fazer visitas em igrejas evangélicas e nisso encontrou a Universal. O interessante para ela, nascida nas tradições afro-brasileiras, foi que as entidades que costumava ver nos terreiros se manifestavam nessa igreja com algumas diferenças notadas – ou inversões percebidas. Ela diz:

Chegando lá [na Universal] eu encontrei as entidades que eu costumava ver no terreiro do meu avô, falando coisas. Porque assim, lá [no terreiro] eles [entidades] tem toda uma postura, sabe?! De que eu te ajudo. Eu faço isso, eu faço aquilo. Uma postura boazinha. E lá [na Universal], eu vi eles falando tudo que eles faziam: "ah, elas me servem? "quaquaquaqua"[imitando uma gargalhada]. Eu faço isso e isso. Ela faz coisas pra mim, e eu tiro o marido dela de casa. Eu boto outra mulher no caminho do marido dela, ela é idiota (SANTO FORTE, 1999)⁹⁵.

A personagem parece ressaltar aspectos que Paula Montero (2006) traz em sua leitura sobre as relações entre os códigos neopentecostais e afro-brasileiros. Como afirmamos em momento anterior, para a autora as múltiplas práticas combinatórias, que vão se desenrolando historicamente entre as várias religiões no Brasil, apresentam em algum nível códigos compartilhados, porém configurados de diferentes maneiras. Essas configurações e deturpações fazem com que as entidades da umbanda sejam colocadas no lugar do Diabo cristão pelos discursos neopentecostais, sobretudo os Exus e as Pombas-giras, que já carregam esse estigma construído historicamente pela tradição cristã-católica no país. Isso fica claro no relato da personagem:

O pastor faz uma oração, tem uma pregação e tal. E tem uma hora que ele começa a... [interrompe o pensamento] agora acho que até não é mais veiculado pela televisão porque a umbanda, os umbandistas espíritas entraram com um processo contra a Universal, porque eles [Universal] estavam que meio que degradando as entidades que existem na umbanda. E eles começam a falar: "você, Pomba-gira, que tá na vida dela fazendo isso e aquilo, você que põe o filho dela no vício, você que põe o marido dela com um monte de amantes". Certamente tem uma hora que começa manifestar um monte (SANTO FORTE, 1999)⁹⁶.

⁹⁵ Transcrição da autora.

⁹⁶ Transcrição da autora.

Tal prática, somada ao discurso intolerante da IURD, acaba por reforçar o ressentimento em relação a sua Pomba-gira sobre o término do relacionamento. Na Universal, ela constrói ou encontra alguma resposta para o ocorrido. O mais interessante dessa relação, porém, está por vir.

A narrativa da personagem continua quando Coutinho, novamente insinuando ao espectador que já sabia algo sobre a entrevistada, pergunta por que Vera teria saído da Igreja Universal e passado a frequentar outras denominações evangélicas. A resposta, mais uma vez, está relacionada ao rompimento de uma relação amorosa, agora, com seu ex-marido, frequentador da IURD, onde se conheceram. Este, segundo o relato, era coordenador de um grupo de jovens, e foi assim que conheceu Vera e passou a se relacionar com ela, ainda uma jovem membra, mas acabou por se divorciarem porque ele descobrira o passado da então esposa. A partir da situação, Vera continuou a frequentar a IURD, até o momento em que o pastor teria vindo falar com ela e a aconselhado a esquecer a situação e seguir com sua vida, uma vez que o ex-marido e a nova esposa eram “homem e mulher de Deus”. Isso cria na personagem o questionamento: *“O que é que eu sou nessa história, né?! Ela é uma mulher de Deus. E eu? Era a esposa”* (SANTO FORTE, 1999)⁹⁷.

Vera acaba saindo da religião logo depois. A partir disso, diz que “faz visitas para congregar”, citando várias igrejas, como Dona Omera, Metodista e Assembleia de Deus. Isso demonstra um traço marcante na obra, que são os trânsitos e a fluidez religiosa. A busca por experiências religiosas que atendem a problemas cotidianos e circunstanciais coloca em cheque também a noção de conversão, a qual parece insuficiente para dar conta desse tipo de vivência.

O que nos chama a atenção é o fato de que o trânsito de Vera diz respeito à busca por um lugar onde se sinta acolhida, onde possa ser amada e reconhecida como mulher e esposa. Essa questão parece estar circunscrita a outras instâncias da vida social de mulheres periféricas e envolve as formas com que elas são vistas e amadas, diretamente relacionada às formas de socialização masculinas historicamente construídas. Vera se questiona porque percebe que não é reconhecida num espaço que se pauta nos valores cristãos, onde não é vista como alguém digna de ser “mulher de Deus”, seja pelo ex-marido, seja pelo próprio pastor. Essa lógica regente executa a subalternização dos corpos femininos e periféricos, trazendo o contínuo sofrimento e a opressão. Coutinho busca tensionar esses dilemas em relação às

⁹⁷ Transcrição da autora.

práticas religiosas presentes na sociedade brasileira e como estas contemplam ou não as contingências das populações à margem.

Seguido disso, temos no quadro 2 (fragmento 9) uma Bíblia aberta, com uma dedicatória: “Rio 23/06/96. Para ser sábio é preciso primeiro temer ao Deus eterno. Os tolos desprezam a sabedoria e não querem aprender. Deus te abençoe”. Quando vemos essa mensagem, outra questão levantada por Vera é apresentada: a adoração às imagens. A narrativa gira em torno de um quadro de Iemanjá, orixá afro-brasileiro, fixado na casa de sua avó umbandista, representada no documentário pela estátua de uma mulher branca de vestes azuis e cabelos claros (quadro 3 – fragmento 9). Vera, a partir do contato com a Universal, crê que os demônios/espíritos se escondem atrás das imagens. Dessa forma, teria ungido o quadro com óleo e proclamado, em “nome de Deus”, que ali estes não se esconderiam mais.

Fragmento 9 – Bíblia e Iemanjá



Fonte: Santo Forte, 1999.

Segundo a personagem, depois de um tempo, o quadro teria caído e despedaçado tal imagem, para ela um sinal de que funcionou o ritual: “*Eu falei ‘glória a Deus’*” (SANTO FORTE, 1999). Assim, no caso de Vera, que está situada no meio neopentecostal, a inversão realizada pontuada anteriormente, com a “capacidade de alargar a definição cristã do religioso de modo a incorporar os códigos afros” (MONTERO, 2006, p. 62), se insere nesse campo de maneira muito forte, uma vez que o que temos é, ao mesmo tempo, a conservação e a neutralização do “mágico”, da “feitiçaria”, isso com o ritual mágico da unção, para combater a magia afro-brasileira. É interessante notar também que “do ponto de vista da experiência a pessoa não se percebe “mudando de crença”, mas operando repertórios adequados a situações conjunturais ou a escolhas mais ou menos estéticas” (MONTERO, 2006, p. 63) e, diríamos, existenciais-afetivas. A umbanda continua presente em sua vida, mas agora como o mal a ser combatido, neutralizado.

3.1.2 Thereza e Vovó Cambinda

Fragmento 10 – Thereza e seus guias



Fonte: Santo Forte, 1999.

Após o relato de Vera, temos Dona Thereza. No quadro 1 (fragmento 10), vemos a entrevistada sentada em seu quintal (quadro 2), com roupas no varal penduradas ao fundo. Thereza é uma das personagens principais do documentário, com um total de quatro sequências inseridas em diferentes momentos na obra. É notório o espaço que lhe é dado por Coutinho, que parece ter estabelecido uma relação muito próxima com a entrevistada. À medida que o diretor se aproxima dela e traz essa sensibilidade para a obra, nós também nos aproximamos. Dona Thereza é uma senhora negra, idosa e cozinheira. É mãe, viúva, avó e bisavó. Fala sempre com muita emoção, sinceridade e sabedoria. Traz ao espectador a relação de empatia que Coutinho quer desenvolver entre seus entrevistados e a nós que assistimos. Essa relação é realizada por meio do duplo, manifestado na obra a partir da relação com Vovó Cambinda, Preta-velha que é sua guia e protetora.

A narrativa de Thereza se inicia com a apresentação de seus guias (quadros 2 e 3):

Coutinho: O que que são essas pulseiras no seu braço?

Thereza: São dos meus guias.

Coutinho: Mostra?

Thereza: Eu sou espírita. Católica espírita. Mostrar?

Coutinho: O que quer dizer cada guia dessa?

Thereza: Cada guia dessa é uma firmeza, uma segurança. E cada guia desse pertence a um Orixá.

Coutinho: Você pode mostrar cada uma e de que Orixá?

Thereza: Posso: Vovó Cambinda, Ogum, Xangô, Oxóssi, Oxum.

Coutinho: E a senhora frequentou a umbanda a vida toda?

Thereza: Frequentei muitos anos agora eu parei, né.

Coutinho: Por quê?

Thereza: Deixei por causa de muita decepção, ingratidão. Mas eles não me abandonaram.

Coutinho: Mesmo a senhora deixando?

Thereza: Mesmo eu deixando, eu cuido deles, né.

Coutinho: Como é que a senhora cuida deles?

Thereza: Por exemplo, de 7 em 7 dias, segunda-feira, eu boto café pra minha velha, café margoso, pra Vovó Cambinda (SANTO FORTE, 1999).⁹⁸

O primeiro traço que ressaltamos é que a entrevistada se coloca primeiro como espírita e depois católica, invertendo certo padrão que vemos na obra e que trabalhamos anteriormente. Mais adiante, Thereza fala sobre seus guias da umbanda, a qual frequentou a vida toda e que, apesar de não ir mais, ainda tem a proteção das divindades que cultua. Vovó Cambinda, a Preta-velha que aparece no quadro 5, já recebe atenção especial nesse momento. A entrevistada diz que toda segunda-feira, dia em que se cultuam os Pretos-velhos na umbanda, ela coloca café para tal entidade, demonstrando como “continua” os rituais apesar de não frequentar mais o espaço físico do terreiro. É muito interessante notar que os guias citados são colocados como firmezas, proteção, e são denominados como orixás. De fato são, com exceção de Vovó Cambinda, a Preta-velha— considerada na umbanda entidade, é aqui lida como um Orixá. Dessa forma, Thereza parece transpor a lógica de certa hierarquização entre as entidades e os Orixás.

Continuando o relato, Thereza conta como criou seis filhos e oito netos sozinha. Sem a presença do marido, mas com a ajuda e proteção de Deus e seus guias. Quando interrogada sobre o porquê dessa situação, a personagem responde: *“Porque não dei muita sorte, né, meu filho. A sorte não nasceu pra todos, né. [...] O marido era uma praga. Porque era muito ruim e a ruindade destrói. Morreu de câncer, nos meus braços”* (SANTO FORTE, 1999)⁹⁹. Temos mais uma vez dilemas ligados à esfera afetiva, dos relacionamentos amorosos. Vamos percebendo que todas as mulheres em *Santo Forte* têm/tiveram problemas com os “maridos pragas”. No caso de Thereza, sua firmeza é outra mulher: Vovó Cambinda, que ajuda a passar pelos traumas e percalços da vida.

A instância do trabalho e das relações afetivas e familiares são dilemas na narrativa de Thereza. A personagem apresenta uma série de situações que decorrem dessas instâncias. Na época das gravações, ela é cozinheira na casa de uma família de atores, na zona sul do Rio de Janeiro, e diz que sempre teve muito gosto pelo que faz. Para ela, sempre ter gostado de cozinhar pode ser justificado por suas experiências em outras vidas: *“De repente em outras*

⁹⁸ Transcrição da autora.

⁹⁹ Transcrição da autora.

vidas eu fui alguma cozinheira das madames, daquelas sinhá. Quem sabe?” (SANTO FORTE, 1999).

É muito interessante essa associação, pois começamos a perceber a relação que a personagem possui com a Preta-velha. Essas entidades, na maioria das vezes, são idosas, sábias e ex-escravizadas. Muitas mulheres no tempo do cativo no Brasil eram cozinheiras nas casas-grandes e por isso chegavam às vezes a idades mais avançadas, não deixando, porém, de sofrerem todo tipo de violência e abusos. A resiliência como forma de resistência e a preservação da vida também são características marcantes das Pretas-velhas. Thereza se sente dessa maneira: é cozinheira porque em outras vidas cozinhou para as sinhás. É como se estivesse fadada a essa condição. A associação traz um indício de como as memórias sobre a escravidão e as violências sofridas pelos povos africanos e afrodescendentes no Brasil são narrativas que no fim do século XX reverberam nas populações negras de maneira muito latente. Isso ocorre pelo racismo estrutural e pela subalternização dessas populações, em que a estrutura simbólico-cultural, social e econômica hegemônica diz que esse, e somente esse, é o lugar ao qual pertencem. Esse é o tipo de lógica cruel que é escancarada em *Santo Forte* a partir dos duplos, o *alter ego*, que é apresentado entre Thereza e a Vovó Cambinda.

Além disso, essa fala é como um gatilho para o diretor, que, a partir das pesquisas prévias, tinha conhecimento das histórias de Thereza sobre suas vidas passadas. Assim, ele pergunta: *“A senhora teve uma outra vida, alguma coisa assim, na antiguidade? Como é que é? Conta para mim...”* (SANTO FORTE, 1999). Com essa fala, Thereza conta que, numa tarde, sua amiga Marta a olhou, espantada, e disse-lhe que não havia visto Dona Thereza, mas sim uma rainha. Então, a entrevistada conta que foi no “centro dos patrões” (SANTO FORTE, 1999) saber sobre suas outras vidas. Ao tocar nesse assunto, Thereza faz uma caracterização e a diferenciação entre um centro espírita e um terreiro de umbanda:

Thereza: Aí eu fui procurar saber no centro dos meus patrões. Porque no centro dos meus patrão não é umbanda. É linha branca. Sabe como é que é?

Coutinho: Sei.

Thereza: É a linha magnética.

Coutinho: É com mesa. Assim...?

Thereza: É mesa. Dá aqueles passes magnéticos na gente. É diferente de umbanda. Não recebe aqueles guias de fumar, de beber. Que nem, na umbanda, bate caixa, os guias fumam, bebem, dançam. Lá nos meus patrão não. É tudo assim, sabe [passa a mão na frente do corpo, representando o passe]. Aí dá aqueles passe magnético na gente. Dá aqueles ensinamentos. O que é a vida, o que nós estamos fazendo nesse plano... (SANTO FORTE, 1999)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Transcrição da autora.

Mais uma vez, nos deparamos com a problemática das relações entre espiritismo e umbanda. Thereza não hierarquiza, no sentido de “alto” e “baixo” ou “falso” e “verdadeiro” espiritismos, mas diferencia as práticas rituais. O centro espírita de “linha branca”, provavelmente referindo-se ao espiritismo kardecista, oferece passes magnéticos e ensinamentos filosófico-existenciais, característica desse espiritismo que tem como um dos pilares o estudo de obras importantes para a doutrina e que, de certa maneira, também reforçam um caráter “filosófico” e ao mesmo tempo, de certa forma elitista, da denominação. A dança, o cigarro e as bebidas alcoólicas não estão presentes no centro espírita como estão nos terreiros, mas sim a ideia do passe magnético.

Em sua ida ao centro espírita, Thereza diz interrogar à “chefe”, Dona Sara, sobre o porquê de seu gosto por vitrines caras e cristais. Por Thereza ter vivido sempre nas favelas, sem conforto, nas casas ruins, seria incoerente para ela ter essas preferências. É dito, então, que ela havia sido, no passado, rainha do Egito, que possuía muitas riquezas e ao mesmo tempo teria sido uma rainha muito cruel e má, que mandava bater e matar. Quando Thereza diz isso, Coutinho pergunta: *“A senhora acha que está pagando um pouco dos pecados da rainha?”* (SANTO FORTE, 1999); então, a personagem balança a cabeça afirmativamente, dizendo que tem uma dívida a pagar e, apontando para seu barraco, justifica sua situação socioexistencial: *“Por isso que eu vivo assim. Mas gosto de coisa bonita e coisa boa”* (SANTO FORTE, 1999).

Essa relação entre vida passada e vida presente, que encontramos por meio do espiritismo a ideia de carma, continua e afirma-se novamente quando Thereza relata que gosta da música de Beethoven, mas apenas porque em uma de suas várias encarnações teria vivido no tempo-espaço em que o músico viveu. Ela diz: *“Por isso que eu gosto. Porque eu sou analfabeta, não sei ler, não entendo nada, como é que eu posso gostar de Beethoven? O senhor não acha que é difícil isso?”* (SANTO FORTE, 1999). Para ela, sua situação de pobreza e dificuldade, mas também tendo gostos refinados, está relacionada a outras vidas (encarnações), nas quais a personagem teria sido má, e agora estaria pagando por isso. Tal ideia está presente tanto no espiritismo quanto na umbanda. Porém, é no centro espírita que Thereza procura essa informação, e é a partir dessa experiência religiosa que define seu quadro situacional nessa encarnação. Na ideia do carma, o indivíduo ou colheria os frutos de boas ações, como caridade e amor, ou vive a vida terrena atual para pagar más ações praticadas em outras encarnações, como é o caso de Thereza. Isso se dá tanto pelo aprendizado quanto pelo sofrimento e, ainda, pela caridade, a fim de buscar uma evolução

espiritual, praticando o “bem”. Elementos como o carma, a evolução espiritual e a comunicação com espíritos são características marcantes do espiritismo. Uma lógica que silencia a realidade das entidades da umbanda e que é prioritariamente elitista é aplicada para explicar as injustiças sociais de vida de outrem com base na expiação e obsessão com o pecado. Apesar de a umbanda compartilhar da ideia de evolução espiritual, da mediunidade e das encarnações, isso não é operacionalizado por meio da visão maniqueísta rígida como é no kardecismo. Isso é resultado da subalternização dos saberes afrorreligiosos em detrimento dos saberes eurocêntricos e brancos. Thereza procura o centro porque lá é passado o que se considera “ensinamento”. Mas vemos que são os saberes da Preta-velha que a ajudam nas lutas cotidianas. Isso não quer dizer que a personagem não reconheça isso, mas sim que, a partir da lógica racista e colonial criada, as populações subalternizadas não veem como possibilidade ter seus saberes credibilizados.

Mais uma vez, Vovó Cambinda (quadro 5) aparece na narrativa. Sua Preta-velha, assim como Thereza, é sinônimo de força, sabedoria e proteção. Ela diz:

Thereza: hoje eu não botei café pra velha porque a velha ganhou um vinho. Moscatel.

Coutinho: Quem é a velha?

Thereza: É a Vovó Cambinda, não esqueça desse nome hein?! [diz como tom de alerta - quadro 6]. Vovó Cambinda. Ela foi do tempo da escravidão.[Corta a cena para a imagem da estátua da Vovó Cambinda [quadro 5]. Ela é velinha. Mas é uma velha bonita. Só anda de branquinho, fuma um cachimbinho... Um dia ela disse pra mim... posso falar?

Coutinho: Pode!

Thereza: Um dia eu falei: oh, Vovó Cambinda, eu sofro tanto. Passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão, tanta coisa. Tem dia que me dá vontade de desistir de viver. Ela sentada na beira da minha cama disse assim: Filha, quando você chora, eu choro junto com você, eu tô sempre com você. Te ajudando, pra você aguentar. Num é bacana isso? (SANTO FORTE, 1999)¹⁰¹.

Como dissemos, as Pretas-velhas, as Vovós, remetem a segmentos formadores da sociedade brasileira (SILVA, 1994). A entidade protege e ajuda Thereza em todas as dificuldades, o que é muito interessante, pensando nas práticas de violência às quais as mulheres negras escravizadas e não escravizadas foram submetidas no Brasil. Essa relação sensibiliza o espectador e traz empatia. A figura da avó, por si só, já remete a muito carinho – comida de avó, aconchego, sabedoria e força. É isso que Thereza e Vovó Cambinda passam. Coutinho nos sensibiliza através do duplo. Ao mesmo tempo em que criamos empatia com

¹⁰¹ Transcrição da autora.

Thereza, também criamos com Vovó Cambinda a partir dessa relação de identificação, o duplo religioso, representada pela narrativa da personagem que emite resiliência, sabedoria, humildade, como a Preta-velha. E também pelas imagens que Coutinho mostra: o duplo cinematográfico. Se olharmos os quadros em que aparecem Thereza (quadros 1 e 4) e ao lado a estátua da Preta-velha (quadro 5), é inegável a semelhança física: senhora negra, idosa, de roupas claras, que fuma (a Preta-velha o cachimbo, e Thereza o cigarro), é avó e bebe café: “*Agora eu vou pitar. Acabou? Só um instantinho? Então vamos tomar um café. Quem quer café aí?*” (SANTO FORTE, 1999)¹⁰². É com o intervalo para um cigarro e um café que Dona Thereza-Vovó Cambinda encerra esse momento da narrativa.

3.1.3 Carla e Maria Padilha: temor e gratidão

Fragmento 11 – Carla



Fonte: Santo Forte, 1999.

Logo após Dona Thereza, temos Carla (quadros 1, 2 e 3). A jovem mulher conta que, quando criança, frequentava a IURD e começou, em suas palavras, a ficar perturbada emocionalmente e fanática, frequentando a igreja todos os dias. Algum tempo depois, com a proibição de frequentar tal igreja por parte de sua mãe, a personagem relata que voltou aos

¹⁰² Transcrição da autora.

terreiros de umbanda, nos dando a impressão de que tinha alguma experiência com tal religião antes de conhecer a IURD.

Quando volta a ter contato com o terreiro, Carla diz que se envolveu muito mal. Em seus termos, isso se dá por considerar o pai de santo um “charlatão” (SANTO FORTE, 1999), por se envolver sexualmente com as filhas de santo, o que inclusive teria ocorrido com ela e que teria levado sua vida e a relação com as entidades da umbanda a degradingolar. Historicamente, as religiões afro-brasileiras foram alvo de muitas injustiças e estigmatizadas sob o signo do charlatanismo, citado na narrativa. Porém, em *Santo Forte* o tom que se dá para esse termo nos remete a algo mais específico. Percebe-se que Coutinho não está querendo perpetuar a narrativa de estigmatização, mas sim tensionar, a partir da experiência de uma praticante, que há casos particulares, como em todas as outras religiões, porém a exceção não deve fazer a regra. Esse tensionamento demonstra uma sensibilidade do diretor, pois para Carla a situação de abuso de poder é uma realidade, ao mesmo tempo em que em momento algum afirma que isso é uma tônica da umbanda.

Apesar de citar a IURD e ter uma trajetória inversa do que temos com Vera – inicia-se na umbanda e depois vai para o neopentecostalismo – a narrativa de Carla gira em torno das relações entre catolicismo e umbanda. Porém, para os nossos propósitos, também iremos investigar as estratégias de Coutinho ao apresentar a personagem em relação de duplo com Maria Padilha, sua Pomba-gira. Buscamos, com isso, pensar nos tensionamentos que a narrativa traz sobre essa entidade e em que medida Coutinho constrói uma narrativa que sensibiliza o espectador e foge das lógicas maniqueístas.

Uma temática que parece interessar muito a Coutinho, inserida na questão do transe mediúnico, são as chamadas “surras de santo”, que Carla relata à equipe de pesquisa previamente. Estimulada a explicar o fenômeno, quando o diretor traz o assunto à tona, a entrevistada conta que nas surras geralmente a pessoa está devendo algo ou desrespeitando de alguma maneira o orixá ou entidade. Sendo assim, ela conta que nas surras virava cavalo do santo, que “montava” nela e a fazia jogar-se no chão: “*é como se ele tivesse só tomando uma parte do seu corpo. Ele não toma seu corpo inteiro, ele toma uma parte do seu corpo*” (SANTO FORTE, 1999)¹⁰³. As surras, para ela, podem acontecer em qualquer lugar, tanto que muitas vezes acontecem ali, na sala de sua casa (quadro 4 – fragmento 24), onde estão conversando. Depois que a incorporação acaba, segundo Carla, as dores no corpo e cabeça são fortes e não se tem feridas aparentes. Com tom bem humorado e leveza durante toda a

¹⁰³ Transcrição da autora.

conversa, Carla responde a Coutinho que era, em geral, sua Pomba-gira que lhe dava surras. A imagem da estátua de Maria Padilha (quadro 5) e a narrativa que sucede sobre a justificativa para as surras se complementam:

O meu problema é esse: eles não foram doutrinados. Entendeu? Por isso também eu levava as surras. Eles aprontavam comigo. Por quê? Porque eles não tiveram doutrina. Eu não deitei, eu não dei uma obrigação. Eles não foram doutrinados. Entende? Porque tem uma doutrina pro orixá. O pai de santo bota uma doutrina, entendeu?! Eles têm limites. Por isso que eu parei. Hoje em dia eu não vou NEM pra olhar. Pra quê? Vou lá para apanhar, passar vergonha? Porque você passa vergonha. Você vai num terreiro, todo mundo que chega, vira direitinho. Aí vai, vira, o orixá da pessoa dá consulta. Aí você chega toda bonitinha – porque eu só gosto de andar bem arrumada. Saltinho, não sei o quê. Chego toda bonitinha. Daqui a pouco, saio de lá toda horrível. O cabelo pro alto, um sapato eu sei onde é que tá, o outro eu já não sei mais. Toda machucada, toda quebrada, toda engraçada (SANTO FORTE, 1999)¹⁰⁴.

Além de dívidas e possíveis desrespeitos com os orixás ou entidades, Carla adiciona a questão do que ela chama de “doutrina”, também ressaltado na narrativa de Vera sobre o povo de rua. Em muitos casos, entidades como Exus e Pombas-giras são consideradas abaixo dos espíritos intermediários (Pretos-velhos, Erês e Caboclos), que, segundo Silva (1994, p. 123), “incorporam nos médiuns para serem doutrinadas e trabalharem a fim de evoluírem espiritualmente”, o que a entrevistada diz não ter conseguido realizar por conta dos problemas de relacionamento com o pai de santo. Essa concepção de evolução não se sustenta exatamente dessa maneira na prática, considerando que a umbanda é muito diversa e dinâmica.

Em *Santo Forte*, essa hierarquia aparece, talvez, a partir da visão de Coutinho. O diretor esforça-se em narrar com responsabilidade e ética, porém não podemos deixar de notar que nos processos de montagem ainda temos a construção de Pretos-velhos e Pretas-velhas como entidades que só fazem o bem, que são exemplos de resiliência e sabedoria, com os quais rapidamente construímos empatia; já com relação às outras entidades do amplo panteão umbandista, nada ou quase nada é falado: ciganos, boiadeiros, Zé Pelintras, Marinheiros, Erês, Caboclos. Aos Exus e Pombas-giras, isso varia. Há uma crise do diretor sobre como representá-los. Isso fica nítido nas escolhas dos trechos que são apresentados ao espectador, uma vez que as concepções transitam entre “são o diabo” ou “você tem que saber trabalhar com eles”, “precisa doutriná-los”, “as pessoas que pedem o mal”. Essa crise do como representar, do que dar a ver ao público, de como apresentar e narrar o outro, pode ser

¹⁰⁴ Transcrição da autora.

interessante se pensarmos pela ótica das possibilidades. É de extrema dificuldade e complexidade apreender Exu. Rufino (2019) ressalta o caráter polifônico, dinâmico e diverso que o orixá transladado de África assumiu em terras brasileiras. Como apreender e demonstrar de maneira ética e responsável, então, algo que é quase não apreensível? O diretor nesse sentido deixa em aberto, para que possamos reconhecer algumas dessas faces dos Exus e das Pombas-giras a partir da relação particular dessas entidades com as personagens, como é o caso de Carla.

As Pombas-giras estão associadas ao estereótipo das prostitutas e ligadas à sensualidade, à sexualidade, às questões amorosas, ao corpo, à morte e à fertilidade. Por isso, auxiliam aqueles com problemas amorosos, sexuais e de desejo. Para alguns, é tida como perigosa, o mal, a libertinagem. Para outros, sobretudo outras, é libertação sexual, livramento, sentir-se mulher, todos os aspectos que uma sociedade obsessiva com o pecado reprime, não lida, esconde. A relação de Carla com Maria Padilha aponta para vários desses aspectos. Apesar dessa situação conflituosa e temerosa, a personagem conta que Maria Padilha a ajudou muito: *“Afastou muitas pessoas que eu não queria perto de mim. Ela me ajudou. E deu coisas materiais”* (SANTO FORTE, 1999). Guardemos essa informação.

A partir da intervenção de Eduardo Coutinho, temos o discurso que contempla as discussões que trouxemos acima, sobre a hierarquização das entidades na umbanda e como isso aparece na obra, nesse momento da fala de Carla:

Coutinho: O que chamam de povo de luz na umbanda?

Carla: Erê, Preto-velho, Caboclo...

Coutinho: Esses só fazem o bem?

Carla: Esses fazem o bem, não fazem o mal. Mas quem quer o mal vai até os Exus. Os Exus fazem o mal. Como fazem o bem também. Eles não são ruins. Eles não são ruins. As pessoas saem de dentro das suas casas pra chegar lá e dizer: “eu quero ver o mal de fulano, de ciclano de beltrano. Então a gente não pode dizer que o Exu é ruim. A pessoa é ruim. Se eu pedir o marido de uma menina, eu quero ele pra mim, e essa mesma menina vai na mesma entidade e pede pra barrar o marido dela. Aí ela [a entidade] me pede alguma coisa: tipo assim, ela me pede: “ah moça eu faço o que você quer, só que eu quero da senhora um cordão de ouro”. E a outra for e ela der um cordão, um anel e um brinco, ela vai levar. Quem der mais leva. Porque Exu, ele é comprado, e ele não nega isso. Cê tem que saber trabalhar com Exu.

Coutinho: E cê acha que o mundo é assim um pouco?

Carla: É. O mundo é assim. A lei do retorno. Que eu acho que existe até na vida comum: se você pede o mal, você pode crer que daquele mal ali, 50% vai ser seu. Um dia vem (SANTO FORTE, 1999)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Transcrição da autora.

Preto-velhos, Erês e Caboclos fazem parte do que se chama *povo de luz*, por serem considerados por esse olhar entidades mais evoluídas espiritualmente do que Exus e Pombas-giras. São colocados pela narradora como os “que fazem o bem”, pelos ideais de caridade, sabedoria, humildade e inocência, que carregam. Já sobre os Exus, Carla não reafirma nesse momento exatamente o estereótipo criado sobre a entidade, de “diabo cristão”, mas sim acredita que Exu faz tanto o bem quanto o mal, mas que não é ruim. Nada é inteiramente ruim, e fica a cargo dos que pretendem trabalhar com a entidade aprender a fazê-lo. O mal, aqui, não está nas entidades da umbanda, mas sim nas pessoas que vão pedir o mal de outrem. Sobre a questão de “quem dar mais leva”, ou seja, a cobrança pela entidade dos serviços prestados, Carla considera algo natural, uma vez que os Exus não negam que seus trabalhos funcionam, e dessa forma desconstrói-se um pouco a visão cristã de “enganação” sobre o ato de cobrar algo em troca.

Os hibridismos culturais e religiosos também são marcantes na narrativa de Carla. Vale dizer que consideramos os processos de hibridizações características de todas as religiões, considerando que nenhuma cultura é uma ilha, parafraseando Burke (2003). A umbanda é uma religião dinâmica e híbrida, não apenas por conta da mistura catolicismo/religiões afro-brasileiras/espiritismo, mas tem traços regionais que se relacionam com diversas religiões e filosofias, atualizando-se a todo momento. Essa movência soa, de fato, estranha à lógica judaico-cristã de enrijecimento, como se o nível de complexidade fosse medido pelos níveis de pureza. Carla resume a tão característica relação de correspondência entre os santos da Igreja Católica e divindades afro-brasileiras, todos eles abrigados no panteão umbandista.

Eu vejo, os orixás da Igreja Católica... [erra a palavra e corrige] os santos da Igreja Católica: Nossa Senhora. Na umbanda ela é Oxum. São Jorge. na umbanda ele é Ogum. Então quer dizer, acho que é tudo um pouco né. É uma bola de neve. umbanda, candomblé, catolicismo, tudo é uma bola de neve. Quanto mais você sabe, mais você não sabe (SANTO FORTE, 1999)¹⁰⁶.

Esse trecho da narrativa é fundamental para entendermos os momentos que Coutinho conduz o espectador a pensar a umbanda de maneira mais complexa. Pelo mistério, pela brecha de possibilidade que se abre com a fala “quanto mais você sabe, mais você não sabe”. Quanto mais se tenta apreender a umbanda e seu dinamismo a partir dos padrões monológicos e etnocêntricos, mais ela escapa ao preestabelecido. Após essa fala, Carla afirma que se

¹⁰⁶ Transcrição da autora.

encanta muito por umbanda e candomblé. Porém, no momento, afirma ser “*neutra: nem macumba, nem igreja, nem nada*” (SANTO FORTE, 1999)¹⁰⁷. Com isso, o diretor interroga se Carla teria medo de Maria Padilha vingar-se dela. Carla afirma que o medo existe, considerando inclusive que seu ambiente de trabalho é uma boate, onde se tem rebarba, segundo ela, de muita gente. Nesse momento, há um corte na narrativa da entrevistada, e vemos a equipe de filmagem andando pela noite carioca (quadro 6). A chegada é na citada boate em que a personagem trabalha como dançarina. Vemos cenas de Carla se maquiando, em preparação para a apresentação (quadros 7, 8 e 9), intercaladas com cenas da entrevista em sua casa, em que relata sobre sua relação com tal trabalho:

Mal ou bem, você tem rebarba de pessoas que já trabalharam lá. Entendeu? É um lugar carregado. São lugares onde você não pode entrar sem uma proteção. Tem dia que eu vou trabalhar, que eu chego em casa podre, com dor de cabeça, com o corpo todo dolorido, e às vezes não é nem de tanto trabalho. Porque é uma coisa que eu já tiro de letra, que eu já me acostumei. É pesado. Porque, mal ou bem, a noite é das Pombas-gira. A maioria das pessoas dizem que passou da meia-noite o diabo tá solto (SANTO FORTE, 1999)¹⁰⁸.

De um lado temos o relato de Carla, mulher jovem, que gosta de parecer bonita e bem arrumada, que dança seminua, com os seios à mostra, em uma boate para se sustentar. Não tem problema em confessar isso, apesar de ser um tema difícil. De outro, temos a apresentação dos Exus como entidades que não são ruins, mas que podem fazer o que se considera “mal”. Maria Padilha, Pomba-gira que aparece representada pela estátua vermelha com os seios à mostra, a protege das rebarbas, afasta pessoas que podem lhe fazer mal e dá ajuda financeira. Dá o apoio de que Carla precisa. Mas também causa temor, pode se vingar e, por fim, é tida como o Diabo, que está à solta depois da meia-noite. Carla e Maria Padilha tensionam a sexualidade, o corpo. É também aqui que fica clara a relação de duplo religioso, a partir da narrativa pessoal de Carla com a imagem que se tem de uma Pomba-gira, e duplo cinematográfico, por meio das imagens da estátua de Maria Padilha seminua e Carla seminua. Coutinho tenta aproximar e sensibilizar, utilizando a narrativa ambivalente da entrevistada, as Pombas-giras com as mulheres comuns. Durante o dia, ela aparece como a jovem mulher que conta sobre as surras de santo; à noite, segundo Carla domínio das Pombas-giras, ela se transforma na personagem que precisa e encara o trabalho, contando com a proteção de sua entidade.

¹⁰⁷ Transcrição da autora.

¹⁰⁸ Transcrição da autora.

3.1.4 André: a esposa, a mãe, a avó

A primeira inserção do personagem André (quadros 1 e 5 – fragmento 12) se dá nos minutos iniciais de *Santo Forte*, que são uma introdução ao documentário, quando este conta sobre as incorporações de sua esposa, Marilene, ocorridas durante a noite, no quarto do casal, descritas no segundo capítulo. No total, o personagem aparece em três momentos distintos na narrativa fílmica, e neste tópico analisaremos o segundo, quando de fato o personagem é apresentado¹⁰⁹. Apesar da primeira e da segunda narrativa de André sugerir-nos terem sido gravadas na mesma ocasião – pela pariformidade das roupas, iluminação do espaço da entrevista e do quarto do casal, disposição dos móveis –, resultam, a partir do processo de montagem, em dois momentos diferentes na obra.

No momento anterior, André narra a incorporação de Marilene de uma Preta-velha, que ele chama de Vovó, e de Maria Navalha, uma Pomba-gira que quer matá-lo. Dessa vez, quem se comunica com o entrevistado é o espírito de sua mãe, também através da incorporação de sua esposa.

Fragmento 12 – André



Fonte: Santo Forte, 1999.

Respondendo à pergunta que guia a obra, “Qual sua religião?”, André se afirma católico apostólico romano, tradição herdada de sua mãe, que, segundo o entrevistado, sempre o levava às missas quando ele era criança. Logo após o momento em que a figura da mãe é citada por André, então associada ao catolicismo, Coutinho aproveita e conjectura: “*Diz que*

¹⁰⁹Como dito anteriormente, os marcadores do momento que consideramos, de fato, em que o personagem é apresentado podem ser as legendas com os respectivos nomes e a pergunta/resposta sobre a qual religião cada um pertence.

uma vez baixou nela o espírito da mãe do senhor. É verdade?” (SANTO FORTE, 1999)¹¹⁰. Por “nela”, o diretor quer dizer Marilene.

O entrevistado, então, conta que um tempo depois da morte de sua mãe, entristecido e vivenciando o luto, começou a beber e fumar todos os dias e a não se alimentar. Até que, uma noite, foi acordado pela movimentação de sua esposa, no leito nupcial do casal:

Aí fomos dormir um dia. Aí quando vê, só vi minha esposa dar aquele puxão na cama e sentou. Aí começou a esfregar as pernas, esfregar... [esfrega as próprias pernas enquanto conta] aí eu: “Marilene, o que que foi? Ô Marilene, o que é que foi?” Aí ela olhou pra mim assim e [disse] “Ô meu filho não lembra mais de mim não? Aí eu: “Quem é você?” “Ô meu filho esqueceu de mim?”. Aí fez assim [imita a ação de passar as mãos em seu rosto] em mim do jeito que ela fazia. “Sou eu”. Aí não aguentei. Comecei a chorar, aí ajoelhei, deitei no colo dela, ficou do mesmo jeito que ela fazia comigo quando eu chegava de viagem e deitava no colo dela e ela ficava [fazendo os gestos] passando a mão no meu cabelo assim (SANTO FORTE, 1999)¹¹¹.

É interessante notar que André interpreta três personagens: ele (na entrevista e no dia do acontecido), o espírito de sua mãe e sua esposa. A fala do personagem é repleta de gestos, expressões e entonações vocais que, por vezes, perdem-se nas transcrições. Sua narrativa gira em torno da experiência da incorporação do espírito de sua mãe em sua esposa, num momento em que ele relata estar passando por muitas dificuldades, tendo chegado à tentativa de suicídio. Sua mãe vem para ajudá-lo e relata que vivencia o pós-morte em um campo verde, lugar de muita paz. Ela descreve, segundo o entrevistado, tudo o que estava acontecendo na vida de André e diz que ele precisa ficar bem, pois se continuasse chorando por sua morte ela não poderia ficar em paz e reencontrar seus entes queridos. No decorrer dessa narrativa, temos a inserção dos quadros 4 e 6, que mostram o quarto do casal, onde teria acontecido o fato narrado, e também o quadro 5, com a estátua de um anjo, quando o espírito da mãe de André lhe diz sobre cura e sobre a presença de crianças nesse lugar.

A narrativa termina quando, perto da meia-noite, o espírito da mãe de André precisa partir. O entrevistado, emocionado, relata o momento em que abraçou a esposa durante a incorporação. Ele relata que fisicamente era como se tivesse abraçando o corpo de sua mãe, e não o de Marilene. Depois desse episódio, o personagem conta ter melhorado, e sua mãe nunca mais voltou. Nesse sentido, André narra uma experiência mediúnica, experienciada por ele e por Marilene, que se relaciona com o espiritismo, no sentido da comunicação com os

¹¹⁰ Transcrição da autora.

¹¹¹ Transcrição da autora.

espíritos desencarnados de algum membro próximo da família. Esse trecho, para o espectador, é de certa forma surpreendente, uma vez que, momentos antes do relato, o entrevistado se coloca apenas como católico apostólico romano, e logo depois descreve essa experiência de comunicação com um espírito desencarnado.

Porém, o mais interessante nessa narrativa é a relação entre André e as entidades ou espíritos que Marilene incorpora. Relembremos que no capítulo anterior, quando trazemos a primeira sequência de *Santo Forte*, é na residência do casal que o filme se inicia. Naquele momento, André conta sobre a Pomba-gira Maria Navalha e a Preta-velha, a Vovó, que Marilene havia incorporado também no quarto do casal, no leito nupcial. Agora, na narrativa descrita anteriormente, temos o espírito da sogra, da mãe de André. É notável a relação que o personagem desenvolve com as entidades que representam figuras femininas: a Vó, a mãe e a mulher livre, que é representada pela figura de Maria Navalha, todas incorporadas na esposa. A Pomba-gira, que vem como mulher decidida, livre, que explora sua sexualidade, que fala o que pensa e sente, causa espanto no marido: é como se a entidade trouxesse o caos. Ela deseja matá-lo, tirá-lo da vida de seu cavalo. A Vovó, com toda calma, sabedoria, resiliência e apaziguamento, traz o contrário disso na narrativa. André parece aproximar-se dela como realmente se aproxima de uma avó, que zela, traz paz e ensinamentos. Por fim, a mãe, incorporada na esposa, traz o cuidado, os conselhos, as ordens, a tutela.

É visível o quanto André se sente mais à vontade e próximo das entidades que cumprem os papéis maternos e desconfortável com a Pomba-gira. Pensando nos duplos religiosos, é como se Marilene realizasse a partir de suas entidades e do espírito da mãe de André, a sogra, a manutenção do relacionamento. Isso diz muito sobre as configurações familiares heteronormativas de nossa sociedade. É como se tivéssemos nos deparado com os dilemas que as mulheres enfrentam: quando falamos de nossos sentimentos, quando damos um basta: somos violentas, somos loucas. Mas, à medida que tutelamos, demonstramos docilidade, calma, apaziguamento e resiliência, então somos aceitas.

As entidades intervêm na vida de Marilene e do casal à medida que as situações pedem. Ao invés de aceitarmos Maria Navalha como a entidade descontrolada que repentinamente incorpora em Marilene e quer matar André, ficamos nos perguntando: por que Maria Navalha gostaria de matar André? O que ele teria feito? Quais os problemas o casal enfrenta? E individualmente? Coutinho não questiona diretamente sobre isso, mas é um questionamento que nos surge, sobretudo, por conta dos duplos da Pomba-gira, da Mãe e da Vovó que nos são apresentados. Pontuamos, como já dito, que as Pombas-giras são entidades que trabalham com demandas relacionadas à sexualidade e às relações amorosas. São

conhecidas por livrarem as mulheres de relacionamentos violentos e abusivos. Esse duplo de Marilene causa incômodo e temor em André, como se ele tivesse vislumbrado um lado desconhecido, um lado que não fosse materno e acolhedor.

Se Maria Navalha é um problema, como o entrevistado coloca, a Vovó e o espírito da mãe são a solução. A Vovó acalma, dá o passe, dá o acolhimento. A mãe aconselha, pede que ele pare de beber, de chorar, de fumar. E por isso são narradas e lidas como o “bem”, enquanto Maria Navalha é o “mal”. Interessante pensar sobre essas dualidades e impressões em um país historicamente machista, onde os índices de violência e abuso contra mulheres são altíssimos. Não queremos alegar que André seria esse tipo de marido, mas sim que a Pomba-gira é quem dá o respaldo, o aviso, a proteção a Marilene, mulher periférica, em um contexto em que as políticas públicas não chegam. Elas são percebidas como uma ameaça ao espaço doméstico, ao cuidado materno projetado nas esposas, à ordem estabelecida pelos homens. Sua imagem é a face inversa da Vovó, da “boa esposa” e da mãe, associadas à casa, à família, às esferas mais controladas socialmente. Talvez tenham temáticas que por serem reprimidas pela lógica cristã da obsessão pelo pecado, como a sexualidade, que precisem ser ditas pelas Pombas-giras, pelas entidades. São temáticas que causam vergonha, dor e desconforto, mas que, ao recalá-las, voltam com ainda mais força e se manifestam por meio do transe mediúnico. É como Rufino (2019) aponta:

O corpo potencializado pelo transe (deslocamento e trânsito por múltiplas dimensões) passa a não ser meramente passivo às violências a ele empregadas, se desgarra da fixidez material importa pelo substantivo racial e passa a operar inventando/inventariando ações de resiliência e transgressão (RUFINO, 2019, p. 131).

Assim, percebemos que é André quem fala sobre Marilene e as entidades, porém as experiências dela que vem à tona e causam impacto na vida do casal. É a partir desses momentos que o corpo consegue falar, se expressar. O corpo que está ausente fisicamente no documentário, mas tão presente na narrativa.

O fato de as cenas de incorporação acontecerem à noite no leito do casal também é interessante. É o local da intimidade, da relação sexual, onde o dia do casal se inicia e se encerra. É nesse lugar que as entidades intervêm no meio da noite e que temos as figuras da esposa, da mãe, da sogra, da avó, da mulher que deseja, que transa, que é carinhosa e acolhedora, mas também impositiva. São as ambivalências, as contradições que todo ser humano apresenta. Contudo, quando se trata de mulheres historicamente subalternizadas e

violentadas, são aspectos banidos das discussões, são espaços de vergonha, vistos como descontrole, herança colonial do discurso da histeria.

Dessa maneira, percebemos como se desenvolve a construção da obra e dos personagens por Coutinho. Ao mesmo tempo em que a Pomba-gira é má, aos olhos do marido ou de quem não a respeita, pode ser boa aos olhos da mulher, da esposa. Essa ideia rompe com o pensamento monológico do mundo, no qual bem e mal não podem coexistir num mesmo ser, que não se lida com o mal ou, ainda, que se considera pecado ou motivo de vergonha por conta de temáticas como a sexualidade.

3.1.5 Lúdia: Deus x Diabo, o combate do dualismo cristão

Fragmento 13 – Lúdia



Fonte: Santo Forte, 1999.

Seguimos agora com Lúdia, a senhora de óculos, vestindo saia comprida, colar de pérolas e brinco discreto. Lúdia era umbandista e agora é evangélica. Sua narrativa se inicia com uma experiência da adolescência, na qual, aos dezessete ou dezoito anos, teria quase morrido e quase ficado maluca (SANTO FORTE, 1999). Então, foi levada a um “rezador”, que informou que ela era médium e teria que desenvolver sua mediunidade para melhorar física e psicologicamente. Lúdia, relutante com a reação da família na época, pediu “*pelo amor de Deus não me fale nisto não, que meu pai não quer nem ver falar nisso*”. Assim, a senhora relata que o tal rezador teria amarrado os espíritos que queriam trabalhar com ela: “*Amarrou, e amarrou mesmo, sabe?*”, diz, dando risada. Com isso, seus problemas teriam se resolvido, e Lúdia estava bem novamente.

Anos depois, casada e mãe de seis filhos, a entrevistada relata a mudança para o Rio de Janeiro, onde, segundo ela, “*o Diabo se soltou*” (SANTO FORTE, 1999) e mais, “passou”

para seu marido, que teria repentinamente se transformado e passado a trair Lídia, que ainda diz ter aguentado tal situação por nove anos, até que se aborreceu e o mandou embora: “*Me enfezei e disse ‘Olha, você se dane. Saia da minha vista, porque senão eu te mato’*” (SANTO FORTE, 1999)¹¹².

A partir do evento da separação, Coutinho pergunta a Lídia se na época ela ainda era da umbanda, sugerindo-nos querer saber mais sobre a experiência da entrevistada com tal religião. Esta dá uma resposta emblemática nas narrativas, que evidenciam certas relações entre umbanda, espiritismo e o neopentecostalismo; mais especificamente, parece resumir, para ela, uma luta cósmica entre bem e mal, entre Deus e Diabo, entre prisão e liberdade, falso e verdadeiro. Ela diz:

Era não. Eu saí da umbanda, fui pro centro de mesa. Já para pedir proteção, achando que era mais bonito, mais decente. Eu digo. Eu tinha vergonha dos Exus. E no centro de mesa não se trabalha com Exu. Mas é tudo Exu. Os demônios usam as pessoas da gente. Porque hoje eu hoje sou cristã, né? Meus filhos, que não são cristãos, ele [o demônio] usa meus filhos, que não são cristãos, né?! Pra me fazer raiva. Mas como eu já sei que é artimanha dele, eu oro a Deus e quebro aquelas forças malignas. Eu tô livre. Livre. Livre pra voar. Livre em nome de Jesus. Tenho toda fé. Eu tenho tanta fé em Deus, que o Diabo hoje não me assombra mais. Eu hoje piso na cabeça dele e digo “Diabo, tu pode vir quente que eu tô fervendo” (SANTO FORTE, 1999)¹¹³.

Nos centros espíritas mais relacionados ao espiritismo kardecista, Exus e Pombas-giras não são bem-vindos por serem considerados espíritos pouco evoluídos, indecentes, ao contrário das casas de umbanda, que recebem tais entidades. Isso, para Lídia, gera uma hierarquização entre “decente” e “menos decente”, referindo-se respectivamente ao kardecismo e à umbanda, uma vez que os Exus, como citamos, foram associados, por conta de vários processos históricos, ao Diabo cristão (SILVA, 1994). A entrevistada acaba por concluir que “É tudo Exu”, no sentido de que todas as entidades, sejam da umbanda, sejam do kardecismo, são a personificação do mal ou do Diabo.

Outro aspecto que fica sugerido na narrativa fílmica sobre a personagem é a relação com dinheiro. É interessante, pois Lídia cita a ocasião em que estava indo para a igreja, no fim da tarde, de ônibus, quando foi vítima de uma tentativa de assalto. A personagem havia passado na agência bancária e sacado uma quantia em dinheiro, que carregava consigo no momento. Nessa situação, Lídia conta que começa a “chamar o nome de Jesus” (SANTO

¹¹² Transcrição da autora.

¹¹³ Transcrição da autora.

FORTE, 1999), e quando um dos assaltantes se aproximou e ordenou que entregasse o dinheiro, a entrevistada se recusa e diz: “*Ó Jesus, vou pra tua casa agora, mas dinheiro não vou dar. Eu tô com dinheiro aqui mas não vou dar*” (SANTO FORTE, 1999). Depois disso, clamando o nome de Jesus, “em nome do senhor Jesus Nazareno”, Lídia conta que eles desceram do ônibus imediatamente: “*acabou as forças do Diabo, quebrou as forças*” (SANTO FORTE, 1999)¹¹⁴. Mais uma vez, temos o embate Deus, no caso Jesus, *versus* Diabo.

Outra referência ao dinheiro é a cena em que Lídia recebe um cachê, valor simbólico, de 30 reais na época, pago a todos os participantes, mediante a assinatura da declaração dos direitos de imagem para a obra. Em um primeiro momento, a entrevistada se recusa a receber. Diz que para dar testemunho da palavra de Deus não precisa de dinheiro. A equipe, porém, insiste, explicando que se trata de um filme, do tempo dado pela entrevista e de sua imagem, o que faz com que Lídia aceite e se interesse pela data de lançamento da obra.

Em nenhum momento a personagem fala claramente a qual religião pertence. Porém, em sua narrativa, podemos perceber que se relacionou, no passado, com a umbanda, com o espiritismo e, agora, com o cristianismo – mais especificamente, é evangélica. Isso fica evidente porque se afirma cristã e faz críticas ao catolicismo:

Na Bíblia diz que a pessoa, se não andar nos caminhos de Jesus, e se não for batizada, não pode ser salva. E os católicos que não são batizados nas águas? Isso que eu quero saber ainda... eu vivo perguntando a Deus: São salvos esse povo? Mas a gente não pode saber né?! Porque, eu tenho uma irmã muito católica e ela teme a Deus, sabia?! Aquela irmã Jesus vai ter que ganhar ela. Ela não pode morrer no catolicismo não (SANTO FORTE, 1999)¹¹⁵.

Assim, a personagem relaciona-se com o mundo e as contingências da vida por meio da proteção de Deus. Cada vez que o “Diabo”, o mal, ou situações adversas se apresentam em sua vida, é com esse referencial simbólico e ritual que Lídia encontra forças para sobreviver.

É operacionalizando a visão monológica do mundo que ela tem condições de lê-lo. Porém, vemos que as brechas, as ambiguidades e contradições também são evidenciadas a partir da construção da personagem. Sua narrativa toda nega Exu e todo o panteão umbandista, uma vez que para ela o seu lado é o bem e a umbanda é o mal. Ela tenta controlar, banir, silenciar as entidades e sua mediunidade fazendo um trabalho de amarração. Porém, ao chegar no Rio de Janeiro, cidade considerada berço da umbanda e da diversidade

¹¹⁴ Transcrição da autora.

¹¹⁵ Transcrição da autora.

de crenças, “o Diabo se solta” e seu marido transforma-se em outra pessoa. A traição e a separação são culpa do Diabo – no caso, dos Exus.

Porém, quando Lúdia resolve expulsar o marido-praga de casa – “saia senão te mato” –, a personagem soa muito como a Pomba-gira que quer matar André, que desperta em Carla gratidão pela proteção e temor. Ela nega e despreza as entidades, considera os Exus indecentes, maléficos, a personificação do Diabo, e tem vergonha de trabalhar com eles. Porém, precisa resolver seus dilemas, e na obra a resolução é muito similar aos avisos da Pomba-gira. São esses aspectos que Coutinho explora. Essa negação e vergonha dos Exus, para Rufino (2019, p. 95), “perpassa não somente por uma negação de todo e qualquer efeito de mobilidade, transformação e dinamismo, como também perpassa por uma perda – desgaste – de energia vital, uma vez que se nega o elemento propiciador para a transmissão e o acúmulo dessas forças”.

Além disso, temos a questão da conversão e da salvação. Para ela, quem não “*andar nos caminhos de Jesus, e se não for batizada, não pode ser salva*”. Sua irmã mesmo, que é de muito temor a Deus, segundo a personagem, ainda teria de ser convertida e batizada: “*Aquela irmã Jesus vai ter que ganhar ela. Ela não pode morrer no catolicismo não*” (SANTO FORTE, 1999). Segundo Rufino (2019), esse posicionamento, juntamente com a batalha cósmica entre bem e mal, são ações do colonialismo, pela associação entre este último com a religião e o conhecimento:

um dos pontos críticos das ações operadas pelas instituições religiosas no Brasil é a difusão da noção de que somente através da conversão, ou seja, da salvação do espírito, o indivíduo seria capaz de ser reconhecido como dotado de inteligência. Fora disso o restaria a condição de selvagem, desalmado, débil, potencial maléfico, em sumo, desumanizado o ponto de ser coisificado (RUFINO, 2019, p. 79-79)

Assim, Lúdia reafirma a lógica que dicotomiza o mundo: bem *versus* mal, Deus *versus* Diabo. O entre, o dinamismo e a diversidade se excluem. O Diabo é sempre os outros: as entidades da umbanda, os Exus, os espíritos que se soltaram.

3.1.6 Braulino e o Preto-velho: “O que ele foi eu sinto que eu sou” – memórias do cativo

Fragmento 14 – Braulino e Marlene



Fonte: Santo Forte, 1999.

A primeira visita da equipe à casa de Braulino e Marlene aconteceu no dia 5 de outubro de 1997, quando o casal estava assistindo à missa campal e a gravando para recordação. Neste momento, apresentaremos a segunda visita, realizada em dezembro de 1997. É interessante notar que, em outubro, Braulino parecia não estar muito à vontade, inclusive se recusava a falar mais sobre seus guias.

Desta vez, na primeira cena (quadro 1 – fragmento 14) da entrevista, temos Braulino, mais desinibido, cantando um trecho da música “Só o ôme”¹¹⁶, em homenagem a Exu. Logo depois, temos imagens de Braulino e Marlene (quadro 3) assistindo pelo aparelho televisor a duas cenas distintas: a primeira (quadro 2) seriam imagens da primeira visita da equipe de filmagem e parte da entrevista de Braulino; já a segunda (quadro 4) são imagens da missa campal, citadas anteriormente, que o personagem gravou. E ainda, nesse mesmo quadro, no canto inferior direito, conseguimos ver a imagem de Braulino, do momento da gravação, numa câmera de filmagem. Essas duas cenas evocam um momento anterior das filmagens, como se retomassem “o fio da meada”, buscando rememorar o evento da missa e trazer à tona a questão da religiosidade de Braulino, que nesse caso, ao contrário dessa primeira gravação e na qual se recusa a aprofundar-se no assunto, fala com muito gosto sobre seus guias.

¹¹⁶Composição de Edenal Rodrigues e interpretada por nomes como Noriel Vilela e Zeca Pagodinho. Trecho cantado pelo personagem: “Ah mô fio do jeito que suncê tá/ Só o ôme é que pode ti ajuda/ Suncê compra um garrafa de marafo/ Marafo que eu vai dizê o nome/ Meia noite suncê na incruziada/ Distampa a garrafa e chama o ôme/ O galo vai cantá suncê escuta/ Rêia tudo no chão que tá na hora/ E se guáda noturno vem chegando/ Suncê óia pa ele que ele vai andando/ Ah mô fio do jeito que suncê tá/ Só o ôme é que pode ti ajuda”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/noriel-vilela/827732/>. Acesso em: out. 2020.

Isso se apresenta na fonte a partir da seguinte fala de Coutinho: *“Seu Braulino, então, é a missa do Papa, justamente que o senhor gravou. Agora, naquele dia lá, o senhor falou que é católico, espírita, mas que não podia falar o nome. E eu queria que você falasse mais disso”* (SANTO FORTE, 1999)¹¹⁷. Com esse pedido, Braulino começa a dizer sobre seus guias. *“Eu, graças a Deus, tenho a proteção de três ótimos guias. Por que não dizer quais? Eu tenho Xangô, Preto-velho Rei Congo, Velho Brás Carneiro, e tenho, que é muito boêmio, né?! Manuel Sambista”* (SANTO FORTE, 1999)¹¹⁸.

Brás Carneiro (quadro 1 – fragmento a seguir), guia que recebe atenção em sua narrativa, segundo Braulino foi um escravo que trabalhou na cozinha dos senhores, um escravo de “confiança” (SANTO FORTE, 1999), adiciona Marlene, sua esposa. Percebemos uma relação muito forte de identificação entre o personagem e o Preto-velho, evidenciados a partir dos duplos.

Os duplos cinematográficos e religiosos se manifestam em dois trechos. No primeiro, Braulino diz: *“Quando alguma coisa acontece, eu mesmo sinto que o que ele era, que o que ele foi, eu sou”* (SANTO FORTE, 1999). Essa frase, que dá o nome a este tópico, é emblemática se pensarmos as relações de identificação entre entrevistado, com suas experiências religiosas, e a entidade, no caso o Preto-velho. E no segundo, à medida que a imagem da estátua que representa Brás Carneiro na obra (quadro 1 – fragmento 13) surge, ao som da segunda fala elencada: *“Eu sou muito, sei lá, sou muito bajulado. E não é por pessoas humildes. Entendeu o raciocínio da coisa? Por aí se vê a ligação que tem o Preto-velho com as pessoas de maior poder aquisitivo. É o que se passa comigo”* (SANTO FORTE, 1999)¹¹⁹. A memória do cativo, da sobrevivência e do sofrimento dos negros escravizados, dos Vovôs e Vovós que baixam nos terreiros, são construídas e lidas de diversas maneiras. Braulino, senhor negro no fim do século XX, literalmente ainda consegue sentir em sua pele as marcas deixadas por esse tempo. Seu lugar no mundo e sua situação social, econômica e existencial estão ligados às memórias e aos silenciamentos da cultura e das populações afro-brasileiras. É o duplo, o companheiro perene do homem, a imagem de si continuamente reificada, reconstruída, rememorada.

¹¹⁷ Transcrição da autora.

¹¹⁸ Transcrição da autora.

¹¹⁹ Transcrição da autora.

Fragmento 15 – Brás Carneiro e o lar



Fonte: Santo Forte, 1999.

O relato continua agora com Marlene (quadro 3). Em tom bem humorado, conta servir de Cambona¹²⁰ para eles (os guias citados pelo esposo), tanto quando vão ao centro quanto em casa. Ao falar, indiretamente, que as entidades também se manifestam naquele local, o diretor se empolga e pede à entrevistada que conte mais sobre isso. Ela responde que eles vêm, sim, quando necessário, enquanto Braulino, ao fundo, demonstrando certo incômodo, fala em segundo plano que só acontece de vez em quando. A pausa para a cena do espaço da casa onde conversam sobre tais manifestações acontece, e o silêncio reina por alguns segundos. É interessante notar que mais adiante na conversa Coutinho dá mais indícios de que sabe sobre a temática – no caso, sobre os Pretos-velhos. A pergunta feita para Marlene é sobre a mudança de voz e sobre o jeito de Braulino na incorporação: “*Fala daquele jeito de Preto-velho? E o andar?*” (SANTO FORTE, 1999)¹²¹.

As imagens finais dessa conversa com Braulino e Marlene são cenas dos bastidores ou das regras por trás do jogo, que aparecem em vários momentos do documentário – como as cenas da equipe de filmagem caminhando, a chegada na casa de alguns personagens ou, ainda, do pagamento dos cachês.

Fragmento 16 – Os bastidores



Fonte: Santo Forte, 1999.

No primeiro quadro, temos a leitura da declaração de direitos de imagem, assinada pelos personagens. Já nos quadros 2 e 3, vemos primeiro Braulino e Coutinho caminhando pela Vila Parque da Cidade, depois chegando até um bar, para brindar e tomar cerveja. A

¹²⁰ Auxiliar dos sacerdotes ou dos médiuns incorporados na umbanda (SILVA, 1994, p. 136).

¹²¹ Transcrição da autora.

caminhada tem como trilha sonora novamente o trecho de “Só o ôme”, cantado pelo entrevistado no início da visita da equipe, sinal de muita aproximação entre o diretor e o personagem.

A partir das cenas e da narrativa de Braulino, percebemos os duplos religiosos e cinematográficos. Ao falar que se sente como se fosse o Preto-velho, ele nos dá indicativos de como os guias estão presentes em sua vida. Braulino é um homem de idade já avançada, negro, de vestes brancas e boêmio. Brás Carneiro, como vemos no quadro 1 do fragmento 15, também tem essas características. Os Pretos-velhos, o Vovô, assim como a Vovó, como vimos, geram uma relação de empatia mais tranquila e direta em relação ao espectador e ao próprio Coutinho do que os Exus e as Pombas-giras. É mais fácil explicar ao mundo desencantado e monológico seres resilientes, menos ambíguos, mais “morais”, dentro dos parâmetros cristãos e sábios. Por serem negros, configuram-se como seres subalternizados pela lógica colonial e racista, porém melhor assimilados em relação aos grandes transgressores: Exu e Exu Mulher.

Apesar disso, esses últimos são considerados também os trabalhadores, o povo de rua, que faz acontecer. Na última cena aqui descrita, podemos perceber que o Preto-velho/Braulino canta para Exu. O ponto diz: “Ah mô fio do jeito que suncê tá/ Só o ôme é que pode ti ajuda/ Ah mô fio do jeito que suncê tá/ Só o ôme é que pode ti ajuda/ Suncê compra uma garrafa de marafo / Marafo que eu vai dizê o nome/ Meia noite suncê na incruziada/ Distampa a garrafa e chama o ômi” (SANTO FORTE, 1999)¹²². É o Preto-velho e seu Braulino reconhecendo que, dependendo da situação, do dilema, da injustiça, são os Exus que resolvem. É para eles a quem se precisa recorrer.

Ainda assim, não podemos deixar de pontuar que os Pretos-velhos, subalternizados pela sociedade como, na maioria dos casos, negros escravizados, transformam-se, nos rituais da umbanda, em figuras de prestígio, em deuses, protetores, o inverso do que são na sociedade, por isso os duplos religiosos. E a partir do documentário as personagens também se tornam, por meio da fotogenia, do encanto da imagem cinematográfica, figuras de prestígio, autoridade, sabedoria, transgressão, resiliência. O inverso de como são lidos historicamente na sociedade brasileira.

¹²² Transcrição da autora.

3.1.7 Quinha: católica que acredita nas “almas”

Fragmento 17 – Quinha



Fonte: Santo Forte, 1999.

Devota a Deus, a Nossa Senhora Aparecida e às almas, Quinha (fragmento 17) é mulher negra e mãe de sete filhos. A entrevistada começa a contar, entre risadas e bom humor, que tem dias que precisa “levantar macho” (SANTO FORTE, 1999) e realizar ao mesmo tempo as funções de pai e de mãe, uma vez que o marido foi assassinado. Não que este quando vivo ajudasse a família, pelo contrário, a história de Quinha é perpassada por episódios de fome e miséria, reforçados pelo alcoolismo do marido, que gastava o dinheiro dos filhos e para comida com a bebida. Por conta das dificuldades socioeconômicas que enfrentou e enfrenta a vida toda, a entrevistada conta que já pensou em suicídio e em matar o marido para se livrar do sofrimento. Apesar disso, Quinha afirma que a religião é o elemento que lhe deu força para continuar: *“Depois eu disse: Não, se Deus existe eu vou vencer. Se Deus me deu essa cruz ele vai me dar essa força. [...]Falando com Deus que eu fui atendida”* (SANTO FORTE, 1999)¹²³. Mais uma vez temos a mesma ou similar situação das mulheres de Santo Forte. Os problemas com o marido. O marido praga, o marido é a cruz que ela carregava. Mais uma mulher que pensa em mata-lo.

Ainda sobre sua fé e devoção, a personagem afirma, que abaixo de Deus, é devota de Nossa Senhora Aparecida, e que possui muita fé nas almas, complementando: *“Engraçado. Sou católica, mas eu acredito nas almas”* (SANTO FORTE, 1999)¹²⁴. Desenvolvendo mais o tema, para ela, as almas são *“pessoas que já se foram, sei lá, milianos. E acho que ganhou a luz né?! E, inclusive, eu já pedi coisas às almas. Já fiz promessa e fui retribuída, fui atendida”* (SANTO FORTE, 1999)¹²⁵.

Ela continua o relato afirmando com pesar que nunca comungou no catolicismo pela falta de oportunidade à preparação para a primeira comunhão/eucaristia, a qual é necessária para comungar o corpo do cristo transubstanciado na tradição católica. Apesar disso, fez de

¹²³ Transcrição da autora.

¹²⁴ Transcrição da autora.

¹²⁵ Transcrição da autora.

tudo para que os filhos e netos pudessem realizar tal ato religioso, essencial para ela. É interessante notar que novamente temos incutida a lógica da conversão e da salvação pelo catolicismo para legitimar-se social e espiritualmente. O mesmo catolicismo que constrói essa ideia não faz dela acessível. Pelo contrário, trabalha construindo obstáculos de impossível adequação. Quinha faz questão de dar para seus filhos os sacramentos que não teve para que estes possam ser salvos, legitimados.

Ao longo da história, a Igreja exerceu o papel de instituição formadora e promoveu, por meio de uma política a serviço do Estado Colonial, uma série de equívocos, violências e produções de não existência. Essas ações forjaram mentalidades, subjetividades, sociabilidades e parâmetros ideológicos que são vigentes (RUFINO, 2019, p. 78).

A ideia de caridade e do milagre da multiplicação dos pães e dos peixes por Jesus Cristo também se faz presente quando a entrevistada relata que, apesar de todas as dificuldades, do espaço pequeno para nove pessoas e da comida escassa, sempre cabe mais um, afinal *“nós todos somos filhos de Deus né. Deus partiu um pão e dois peixes pra 5 mil pessoas, porque eu não posso partir um pão pra 10 pessoas?”* (SANTO FORTE, 1999)¹²⁶. Na verdade, vemos a ambiguidade dessa lógica cruel escancarada: ao mesmo tempo que dá forças a Quinha, a desigualdade torna-se justificável, normal. A condição de fome e escassez é uma das pesadas cruzes que ela carrega.

3.1.8 Thereza e Elizabeth: ver para crer?

Fragmento 18 – O acaso



Fonte: Santo Forte, 1999.

¹²⁶ Transcrição da autora.

Dona Thereza, que na narrativa anterior havia convidado a equipe de filmagem para um café, retorna, nesse momento, preparando-o (quadros 1, 2 e 3). Enquanto aguarda a feitura, Coutinho está na cozinha da casa da personagem e se depara com uma situação imprevista: chega ao cômodo uma jovem mulher negra, que como veremos é a filha caçula de Thereza, Elizabeth. Esta última não estava escalada para participar da obra documentária, e é pelo acaso e pela opção do diretor de sempre deixar a câmera ligada que sua narrativa surge. Encostada no armário e tímida (quadro 4), Elizabeth se apresenta e começa a conversar com Coutinho. Ele pergunta se ela também é católica e espírita, no caso umbandista, como a mãe. Passando as mãos sobre o queixo, como se refletisse sobre a questão, ela responde que é ateia e que não há religião ou fé, mas sim a vida. Afirma que crê na vida e nas coisas que pode ver. É, literalmente, o ver para crer. A justificativa pela opção do ateísmo ou agnosticismo se dá a partir da afirmação: *“É verdade minha. Porque eu não sei o que que é Deus. Será que Deus é essa força ativa aí que eu conheço? O sol, o mar, o vento, esse El Niño aí? Nisso eu acredito”* (SANTO FORTE, 1999)¹²⁷.

A cena que se segue é de Dona Thereza servindo o café para a equipe no quintal. Enquanto isso, Elizabeth fala sobre os orixás e guias de sua mãe, que quando chamados e necessitados, eles vêm para resolver. Assim, ao mesmo tempo em que se percebe como ateia, ela reconhece e respeita as entidades de sua mãe e as religiões as quais ela pertence: *“Ela trabalha com uma Preta-velha também que é um ser bem calmo, de muita luz... por mais que eu não acredite nisso, né, que eu já coloquei antes. Mas é linda ela, assim, a mensagem que ela passa né, pra gente é um incentivo de vida”* (SANTO FORTE, 1999)¹²⁸. Além disso, diz que, no momento em que percebe que a manifestação das entidades era real e uma coisa “diferente” e de “outro plano”, é preciso respeito, inclusive por ser uma pessoa muito antiga, no caso de Vovó Cambinda.

Elizabeth é uma personagem também muito interessante. Coutinho se surpreende com a posição da filha de Thereza, quando a ouve afirmar que é ateia. Parece acontecer uma identificação de posicionamento entre as próprias crenças do diretor e as de Elizabeth. Coutinho se identifica como o materialista mágico, o ateu que carrega a medalha de Nossa Senhora de Guadalupe quando entra no avião ao mesmo tempo em que acredita na existência das entidades e espíritos porque para seus entrevistados estes são uma realidade, constrói para si a figura do agnóstico. Parece tão encantando com Vovó Cambinda quanto com Elizabeth. Ele constrói uma narrativa na qual as entidades são respeitadas. Coutinho mostra que não é

¹²⁷ Transcrição da autora.

¹²⁸ Transcrição da autora.

um processo simples representar essas entidades e suas manifestações. Sempre ocorrem as perguntas: aconteceu aqui? Nesse lugar onde a entrevista está acontecendo? Eles baixam aqui? Na casa mesmo? Você já viu? Como ele fica? Muda a fala? Muda o jeito? Tudo com certo temor e curiosidade. Deixa os quadros “vazios” como a dúvida, o “ver para crer”, para que cada um possa preencher. É esse mistério que Elizabeth relata que é o *thôma* de Coutinho, retomando nossas discussões a partir de Hartog (1999). É o que salta os olhos.

Continuando a narrativa, no quadro 2 do fragmento a seguir, vemos Dona Thereza interrompendo a fala de sua filha, dando a impressão de certo incômodo, por ter lhe tirado o protagonismo. Ela chega falando: *“Essa história eu não contei!! Eu perdi uma irmã dentro do banco por causa da Pomba-gira que ela tinha!”* (SANTO FORTE, 1999)¹²⁹. O diretor fica surpreso e pede imediatamente para que a entrevistada conte o episódio, que, segundo ela, nem a equipe de pesquisa sabia.

Fragmento 19 – O quintal



Fonte: Santo Forte, 1999.

Na narrativa, Thereza interpreta a si própria, sua irmã e a Pomba-gira Rainha do Inferno (quadro 3), que é representada por uma estátua vermelha, de uma mulher com os seios

¹²⁹ Transcrição da autora.

nus, sentada em um trono. O que se conta é que sua irmã, Laurinda, trabalhava com tal entidade, que para Thereza é boa e ruim. Porém, em determinado momento, Laurinda teria começado a beber a cachaça oferecida à Pomba-gira. Thereza, por sua vez, aconselhava a irmã à não fazer isso, pois a entidade iria cobrar.

No momento em que vai falar sobre o conselho, como se houvesse espíritos e entidades ali mesmo naquele local, a personagem pede licença (quadro 4), dizendo: *“Eu tô falando aqui, se tiver escutando sabe que eu não tô mentido. Porque os espíritos estão em toda parte. Aqui tem uma legião, é que a gente não tem vidência pra ver. Agora tem uma legião aqui”* (SANTO FORTE, 1999)¹³⁰. Então, a cena que vemos é do espaço do quintal, onde está sendo gravada a entrevista e onde a narradora diz ter uma legião de espíritos (quadro 5). Depois da cena silenciosa, estanque e aos nossos olhos vazia, do quintal, a personagem retoma a história:

Eu dizia: “Laurinda, não faça isso, você tá com vontade de beber uma cachaça, compra”. “Não, eu vou tomar essa aqui mesmo” [Laurinda respondia]. Um dia que ela falou isso, ela [a Pomba-gira] veio na minha irmã. [...] E disse assim: “Sra Thereza, eu só vim lhe avisar uma coisa”, e eu disse: “Que foi minha senhora?”; “Eu vou levar o meu cavalo”. E eu dizia assim: “Não faça isso... ela ainda tá com o Júlio pequenininho, a Maria Rita, a Vitória, precisa muito desse cavalo”. Ela bateu assim em mim e disse: “Quando eu levar ela, você vai acabar de criar”. No dia que ela [Laurinda] foi receber o tal dinheiro grande, que ela ia me dar pra comprar umas telhas, porque que era barraco, chovia muito – ela disse que ia comprar umas tábuas novas e umas telhas pra mim cobrir o barraco. Nesse dia, a Pomba-gira entrou dentro do banco e levou. Quando gritou “Laurinda Aquino de Araújo”, pra receber o dinheiro, no guichê, ela caiu. Sabe o que foi constado? Derrame cerebral. Mas não era. Era a Pomba-gira e eu sabia (SANTO FORTE, 1999)¹³¹.

Nesse trecho do relato de Dona Thereza, nos deparamos com mais uma situação que envolve uma Pomba-gira. Dessa vez, a Pomba-gira Rainha do Inferno é a que acaba matando a irmã de Thereza como cobrança pelo desrespeito. A entrevistada conta que avisou sua irmã sobre o ato de desrespeito quando bebia a cachaça oferecida à entidade. Dona Thereza, que é do terreiro, sabe o respeito que se deve às Pombas-giras. Chama de Senhora, pede por favor, que não leve sua irmã. Lamenta pelos sobrinhos, os quais teve que criar. Porém, sabe também que elas cobram quando têm de cobrar. Laurinda faleceu e a personagem tem plena certeza de que foi a cobrança/vingança da Pomba-gira. Thereza não julga, não ressentida. Ela compreende a dinâmica da troca, da negociação e da vingança.

¹³⁰ Transcrição da autora.

¹³¹ Transcrição da autora.

Interessante notar que no exato momento em que a situação econômica sua e de sua irmã poderia ter alguma melhoria, o carma as cobrou novamente. Thereza ficou sem as tábuas para melhorar o barraco e com mais três sobrinhos para criar como seus filhos. Quando vemos essa narrativa, parece-nos que a qualquer momento a entrevistada começará a demonizar a Pomba-gira, descrever sobre a injustiça e maldade cometidas. Porém, ela não julga. Tentou ajudar a irmã, que não lhe deu ouvidos. Foi avisada do que ia acontecer caso Laurinda continuasse. Thereza não colocou a Pomba-gira no inferno cristão. Ela lida com os dilemas, com o que lhe causa evidente dor por conta do respeito, da leitura da situação, da resiliência frente às dores que o mundo lhe causa. Sabe, com a sabedoria da Preta-velha, que tais entidades precisam ser trabalhadas corretamente e preza por isso, ainda que tenha custado a vida de Laurinda. O dualismo cristão da luta cósmica entre bem e mal e o moralismo não estão incutidos nessa narrativa. Justamente no momento em que mais se justificaria a personagem revoltar-se com a entidade, ela, como boa Preta-velha, sábia, compreende a dinâmica.

3.1.9 Alex, Nira e Dejair: a diversidade religiosa no seio familiar brasileiro

A próxima sequência de cenas que temos é composta por integrantes de uma família: Alex é filho de Nira e sobrinho de Dejair, irmão de Nira. As três narrativas desses respectivos personagens vão se interligar a partir de um ritual de batismo na umbanda, no qual a filha de Alex é batizada. É a única parte do filme em que aparece um ritual, que está sendo assistindo por Alex, Coutinho e sua equipe pela televisão, como vemos nos quadros 5 e 6, na casa do entrevistado. Temos nos quadros 1 e 2 as imagens em que aparecem mulheres vestidas de branco, uma delas fumando, e Alex desempenhando o papel de ogã dentro do terreiro. Este último narra o funcionamento dos preparativos e da cerimônia, gravada pela equipe do documentário. É a primeira vez que Alex diz ver as imagens:

Fragmento 20 – Alex e o batismo



Fonte: Santo Forte, 1999.

No caso aí tá começando a ter um batizado na umbanda. É muito raro ter isso. E no caso o “Padre” é o Caboclo que está incorporado na dona Isabel, que é minha vó. Essa daí é minha filha, Pamela [mostra a imagem de dona Isabel com Pamela]. Está cruzando ela com a pemba¹³² branca, pra ela ficar com a marcação do orixá. Aí, no caso, isso é uma água benta, que nós arrumamos com o padre, no dia da Igreja (SANTO FORTE, 1999)¹³³.

Questionado se o padre que providenciou a água benta saberia para qual finalidade seria usada, Alex responde que sim e que este não se importou, uma vez que a criança primeiro foi batizada no catolicismo e depois na umbanda. Segundo ele, não tem problema nenhum batizar a criança de manhã na católica e à noite na umbanda. Não é a mesma religião para ele, mas o mais importante é a Igreja Católica, retomando as discussões que apresentamos de Montero (2006), do catolicismo como o que é ainda, por vezes, considerado “religioso”: *“Não existe religião pra mim, e sim a Igreja Católica em primeiro lugar. Eu não sigo a ela. Não vou aos domingos ver missa, nem nada, mas acredito muito nela”* (SANTO FORTE, 1999)¹³⁴.

Fragmento 21 – Nira



Fonte: Santo Forte, 1999.

¹³²“Pó sagrado usado na purificação de ambientes. Giz utilizado pelas divindades da umbanda para riscar no chão os ‘pontos’ (sinais) que as identificam” (SILVA, 1994, p. 139).

¹³³ Transcrição da autora.

¹³⁴ Transcrição da autora.

A narrativa de Nira (Dejanira), rompe com certa impressão que se pode ter da família em sua totalidade ser umbandista (avó, sobrinho e tio), já que estão vários integrantes no ritual de batismo. Nira, por sua vez, frequenta tanto a IURD como também a Maranata, buscando a comunhão com Deus. Porém, sua história não é exatamente sobre si, mas sim relata um episódio no qual, segundo a própria Nira, Alex estava doente e pediu a ela que orasse por ele. Depois de duas tentativas, seu filho continuava doente, quando ela recomendou que fosse até a igreja para que o obreiro pudesse orar por ele. Alex, que estava quase morrendo, em suas palavras, mas voltou de lá pulando e curado.

Depois dessa rápida e única fala de Nira, Alex retorna para narrar a mesma experiência, mas a partir de sua perspectiva. Relata que chegou na Universal com sua mãe e ela pediu que o obreiro orasse por ele. Este colocou as mãos sobre a cabeça do personagem, que sentiu uma vibração e começou a transpirar. Depois disso, Alex foi curado. Sua explicação para o ocorrido foi que “*o que aconteceu ali foi uma fé muito grande*” (SANTO FORTE, 1999)¹³⁵. Ou seja, apesar de umbandista, em um momento circunstancial, Alex recorre à IURD, o que demonstra a fluidez do que se coloca como “fronteiras” religiosas no Brasil e também as trocas e inversões entre neopentecostalismo e umbanda.

Fragmento 22 – Dejair



Fonte: Santo Forte, 1999.

Para completar a composição da família, temos agora Dejair. Seu relato é muito interessante já no início. Depois de se apresentar, ele diz: “*Tudo é espiritismo né, todos eles é o espiritismo. Eu assisto à umbanda, aí vem o candomblé, vem tipo uma faculdade*” (SANTO FORTE, 1999)¹³⁶. O entrevistador pede uma explicação do que foi dito, e Dejair complementa:

Dejair: Faculdade... por exemplo, a umbanda vem a ser o primário. A angola vem a ser o ginásio. Aí vai subindo o cargo até chegar à faculdade, que vem a ser as mais cultas, como é jeje e queto. A África tem a ver muito sobre isso aí. Quando se fala em candomblé, macumba, a África tem muito a

¹³⁵ Transcrição da autora.

¹³⁶ Transcrição da autora.

ver. Tem muito a ver com crioulistmo. Com a cor, sabe?! Na África, a crioulada lá toda, tempo de escravo, isso não é de hoje, isso é antigo. E Preto-velho não existe no candomblé, Preto-velho é esquecido no candomblé.

Coutinho: Na umbanda existe?

Dejair: Na umbanda existe. Inclusive minha tia... isso aí minha mãe pode falar melhor do que eu... A minha tia ela tem um Preto-velho que ela conheceu. Isso são histórias, eu não posso falar pro senhor que é verdade, porque isso é história. E ela conheceu o Preto-velho que ela trabalhava, conheceu em vida (SANTO FORTE, 1999)¹³⁷.

Além disso, Dejair fala sobre várias entidades da umbanda, a partir dos questionamentos de Coutinho. Quando questionado sobre a existência dos Caboclos, ele afirma que foram indígenas que existiram de fato. O mesmo é afirmado sobre as Pombas-giras e Exus, ressaltando que são pessoas que existiram e faleceram, destacando a ideia de que quando o indivíduo é ruim em vida retorna depois da morte, ruim, como o caso dos Eguns¹³⁸, – para ele, “o resto dos restos” – mas se o indivíduo faz o bem, retorna como algo bom.

Aparentemente, depois disso Coutinho havia pedido a Dejair que cantasse para Exu. Isso porque o personagem, um pouco sem jeito, diz que procura um ponto que não chame a atenção, uma vez que existem alguns pontos que quando cantados (chamar) estes aparecem mesmo: “*É aquele negócio ne, a gente tenta não falar no... no dito cujo... no diabo*” (SANTO FORTE, 1999)¹³⁹, referindo-se a Exu. Há também críticas à Universal, que está presente nas relações da família, nas quais podemos perceber novamente a utilização dos códigos afros, ressignificados, pela IURD. O diabo, ao qual se refere, provavelmente são os Exus, que na Universal são encarados literalmente como o mal a ser combatido.

Quer dizer, o pessoal critica a umbanda, certo? A umbanda fala do diabo. Canta pra ele. Mas tem a hora dele. Pra Universal, você vai lá dentro da Universal eles só falam do diabo, direto. Chama ele direto. Eu acredito que se é uma coisa do mal, não pode tá toda hora falando o nome dele, toda hora (SANTO FORTE, 1999)¹⁴⁰.

As cenas que finalizam das falas da família, Alex, Nira e Dejair, se dão com a volta do primeiro, cantando o ponto de umbanda para Exu intitulado “Capitão da Encruzilhada (Tranca Rua)”¹⁴¹. Não antes sem pedir permissão: “*Com a licença da casa, que não estou chamando ninguém que existe da porta pra fora, da janela pra fora. Agora pode*” (SANTO FORTE,

¹³⁷Transcrição da autora.

¹³⁸“Espírito dos mortos cultuado no candomblé em locais reservados como no quarto de balé” (SILVA, 1994).

¹³⁹Transcrição da autora.

¹⁴⁰Transcrição da autora.

¹⁴¹Disponível em: <https://www.letras.mus.br/umbanda/capitao-da-encruzilhada-tranca-rua/>. Acesso em: out. 2020.

1999)¹⁴². Enquanto o personagem canta¹⁴³ para Exu, com todo o respeito, vemos os pés (quadro 1 – fragmento a seguir) de alguém caminhando pelas matas do Parque da Cidade.

3.1.10 Taninha e Seu Marabô

Fragmento 23 – Taninha e a mata



Fonte: Santo Forte, 1999.

Os pés são de Taninha (quadros 2, 3, 4 e 5), que é pai de Carla e que, ao contrário dos outros personagens, dá sua entrevista na floresta do Parque da Cidade, nas dependências da comunidade. O personagem foi segurança e varredor na localidade, alegando conhecer todo o parque. Taninha tem dezoito filhos com seis mulheres diferentes, entre elas a mãe de Carla, porém só cuidou e acompanhou o filho do casamento atual. Há dois anos, da época, relata que foi internado no Pinel, por dois meses, ao apresentar “problemas no sistema nervoso”. Durante esse período, Taninha teria percebido que não tinha nenhum amigo na comunidade, uma vez que enquanto estava na instituição tudo lhe foi roubado. A fama de briguento é ele mesmo quem constrói, dizendo que pensa que nunca existiu homem que brigasse tanto quanto ele.

No momento em que o diretor pergunta: “*Se alguém te perguntar na rua: De que religião você é? Você diz o quê? Espírita, umbandista? Qual é que você diz?*” (SANTO FORTE, 1999)¹⁴⁴. Taninha nega com a cabeça e responde: “*Eu sou católico apostólico romano*” (SANTO FORTE, 1999)¹⁴⁵. Coutinho, então, pergunta se também é umbandista, e

¹⁴² Transcrição da autora.

¹⁴³ “Ele é capitão do cruzeiro das almas/ Ele é/ Mas ele é ordenança de Ogum/ Sua coroa quem lhe deu foi Santo Antônio/ Suas divisas quem lhe deu foi Omolú/ Ô salve o sol/ Salve o sol e salve a lua/ Saravá seu Tranca Rua/ Que é dono da Gira no meio da rua/ Ena ena é mojubá!/ Ena ena é mojubá!/ Saravá seu tranca rua/ Que é dono da gira no meio da rua” (SANTO FORTE, 1999).

¹⁴⁴ Transcrição da autora.

¹⁴⁵ Transcrição da autora.

ele complementa que sim: *“Da umbanda também. Eu gosto de acompanhar. Acho que todo mundo precisa ter um protetor na vida, entendeu? Seja de qualquer religião, você ter uma proteção na vida. E eu tenho uma coisa, que muitos espíritos me defendem”* (SANTO FORTE, 1999)¹⁴⁶. São os Exus: Tranca Gira, Tranca Rua e Seu Marabô. Diz que este último, representado no quadro 6, é o mais perigoso. Ao mesmo tempo que já viu a entidade curar, também já viu punindo.

Outra temática levantada pelo diretor é a questão da presença das entidades da umbanda nos cultos da IURD. Taninha diz que não sabe ao certo, mas que acha um “escândalo”, uma “palhaçada” e que “não existe isso” (SANTO FORTE, 1999)¹⁴⁷, apontando para críticas aos rituais de exorcismo, exacerbados, nos quais as entidades do panteão umbandista são consideradas o demônio/mal.

Fragmento 24 – Os bastidores de Taninha



Fonte: Santo Forte, 1999.

Ele escancara como muitos fiéis se sentem em relação aos cultos neopentecostais e à demonização das entidades. Novamente o colonialismo e o racismo em ação, que resultam na deslegitimação da cultura e das religiões afro-brasileiras. Taninha, porém, sustenta a posição de que o que não é legítimo são as práticas que deslegitimam seus saberes e deuses.

Para finalizar sua narrativa, temos aqui também as imagens dos “bastidores”, nas quais vemos Taninha assinando o termo de direitos de imagens, no quando 1, e recebendo o cachê (30 reais) da entrevista (quadro 2).

Começamos sequência com Exu Mulher, Pomba-gira, e terminamos com Seu Marabô e Taninha. Pai de 18 filhos, diagnosticado com problemas mentais, enclausurado num hospital psiquiátrico, sem amigos e sem dinheiro, ele vive nas matas sob a proteção dos Exus – os guardiões das matas, das ruas, das encruzilhadas. O personagem Taninha vem para nos mostrar mais uma face de Exu, injustiçada e patologizada. É a partir do duplo cinematográfico percebido pela similaridades imagéticas nos quadros 5 e 6, entre Taninha e Marabô, que

¹⁴⁶ Transcrição da autora.

¹⁴⁷ Transcrição da autora.

percebemos e nos aproximamos de Exu. Incompreendido pelo sistema, pela lógica que subalterniza e descredibiliza os saberes de pessoas como Taninha e de princípios e entidades como Exu.

[...] tudo que é textualizado nas mais amplas possibilidades de linguagens parte de uma experiência de saber que transita pelo corpo, enquanto agente coletivo e individualizado que é. Porém, a agência modernidade/colonialismo investiu de maneira ampla e sofisticada na regulação e vigilância dos corpos, e mais ainda acerca do que é possível enquanto saber. Nesse sentido, as validações do que é saber perpassam basicamente pela razão como parâmetro de reconhecimento e autorização produzido e regulado pela lógica ocidental. As consequências dessa operação são as negações de toda e qualquer forma de saber que se codifique nas dimensões do corpo (RUFINO, 2019, p. 59).

As dimensões do corpo, da psique e do espaço da mata são diferenciais para pensarmos a narrativa de Taninha. É o corpo que fala. O corpo internado retorna às matas, onde não é vigiado, e nos leva mato à dentro. Coutinho vem de fora e adentra a Vila Parque pelas casas de cada um. Vai para a intimidade dos quartos, das salas e cozinhas. Passa também pelo quintal, onde os espíritos estão em toda parte. Bebe cerveja na rua com Braulino e vem para a mata com Taninha. Começa com o Papa fazendo um discurso sobre as famílias, o amor e a fidelidade e tematiza suas entrevistas sob esse escopo. Começa com o casal André e Marilene e termina com Taninha, sozinho, pai de 18 filhos. O Exu está na mata, caminhamos com ele. Nos é revelado sua face briguenta, ambígua, patologizada, injustiçada, forte e, mais uma vez, dinâmica. A cada vez que se tenta banir Exu, ele retorna mais forte e ciente dos imbróglis coloniais e racistas.

Taninha e seu duplo representado pelos Exus são aqueles que todos os personagens vão citando ao longo das narrativas. É o povo de rua que tanto se teme: a rebeldia, a antidisdisciplina, a transgressão, os caminhos abertos.

Sendo Exu o dono das ruas por excelência, aquele que compreende os princípios e potências que a dinamizam enquanto campo de possibilidades, é também ele que resguarda e imanta os saberes/fazeres daqueles que a habitam e a praticam. [...] As possibilidades de credibilizarmos a rua e seus praticantes como autores de um balaio de antidisdisciplinas, gingas, rotas de fuga, dribles, rasuras, rasteiras, artes de sucataria e bricolagens se dá a partir das operações riscadas e propostas na Pedagogia das Encruzilhadas (RUFINO, 2019, p. 111).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fragmento 25 – Luzes da Vila Parque



Fonte: Santo Forte, 1999.

Com o instrumental da canção “Noite feliz” e imagens da comunidade Vila Parque da Cidade iluminada com as típicas luzes de Natal, chegamos à última e rápida sequência da obra e, conseqüentemente, às vias de conclusão deste texto. É a noite da despedida, 24 de dezembro de 1997, em que se comemora, na tradição católica, o nascimento de Jesus. Aqui é como um epílogo: a equipe retorna à comunidade e vai até a casa de alguns entrevistados entregar fotografias tiradas na gravação. O documentário, iniciado com a missa campal do Papa, termina na celebração do Natal. Ressaltamos isso porque essa construção corrobora nossa perspectiva sobre as formas de crer e os duplos: Coutinho nos mostra de que maneira a população da favela vivencia os marcos cristão/católicos e até que ponto isso faz sentido.

Nesse dia, de maneira geral, Coutinho pergunta aos entrevistados sobre a vivência dessa noite feliz. Os personagens que aparecem na montagem final são Carla, André, Marilene e Thereza. No quadro 1 do fragmento a seguir, vemos a equipe de filmagem sendo registrada por outra câmera. Coutinho está sentado no chão com Carla, que parece feliz (quadro 2), com os presentes de Natal que ganhou.

Fragmento 26 – A entrega das fotografias



Fonte: Santo Forte (1999)

A fotografia presente no quadro 3 entra na lista dos presentes. A entrevistada tem um carinho especial por ela. Na sequência, temos o casal André e Marilene cantando a música “Não vá embora”, da banda Raça Negra, inserida no CD que a esposa recebeu de presente do

marido. Ambos recebem suas respectivas fotografias. Marilene diz que ficou “até parecendo gente”.

Fragmento 27 – André e Marilene: as fotografias



Fonte: Santo Forte, 1999.

Logo depois, a equipe vai ao quintal de Dona Thereza. Ela passa o Natal com a família em seu barraco: os filhos, os netos e os bisnetos. Porém, quando a equipe chega, está sentada sozinha no quintal escuro fumando seu cigarro. Ela conta sobre o dia de trabalho, preparando a ceia refinada na casa dos patrões.

Fragmento 28 – O Natal de Dona Thereza



Fonte: Santo Forte, 1999.

A moradora pergunta se Coutinho gostaria de entrar na residência e ver os bisnetos, e também faz questão de ressaltar que a velha (Vovó Cambinda) ganhou um moscatel e agora está muito chique. Com isso, somos levados até o quarto de Thereza, onde temos a última cena do documentário, sem nenhuma narrativa.

Fragmento 29 – A última cena



Fonte: Santo Forte, 1999.

Nos quadros 1 e 4, temos os bisnetos de Thereza dormindo tranquilamente na noite do nascimento do Cristo. Nos demais quadros do fragmento, a câmera faz um *tour* pelo quarto, mostrando decorações (bandeira, quadros), até percebermos um espaço de devoção: o altar. Quando a câmera “encontra” esse lugar, e nós também (quadro 5), há uma tentativa de aproximação (quadro 6), a partir da qual vemos duas imagens de Nossa Senhora Aparecida, um copo d’água, Vovó Cambinda e o pote com moscatel, que Thereza cita anteriormente.

É interessante o epílogo do documentário, pois ele evoca elementos fundamentais aos quais ressaltamos no decorrer desta dissertação. Primeiro, com as imagens da equipe sentada ao chão com a entrevistada, o movimento do *feedback*, da despedida que Coutinho escolheu realizar na noite de Natal, nos mostrando a relação de alteridade construída entre o diretor e seus entrevistados.

A entrega das fotografias remete ao duplo cinematográfico e religioso, objeto deste trabalho e da fotogenia, conceito também abordado por Edgar Morin (2014). O encanto da imagem, a foto que encarna o original e ao mesmo tempo o ultrapassa. A imagem-lembrança, que contém em si aquele momento da gravação da obra nos trechos de Carla, André e Marilene.

Temos, ainda, a diversidade religiosa, os trânsitos e os hibridismos a partir do altar de Dona Thereza. Temos Vovó Cambinda e Nossa Senhora existindo conjuntamente. Mas é a Preta-velha que ganha presente e é celebrada na noite do Menino Jesus. Ganhou um moscatel, seu vinho favorito. Thereza remete-nos também às formas de crer dessa população. Em que medida o catolicismo chega efetivamente até eles? Na noite de Natal, símbolo da família e do nascer, cada um celebra à sua maneira. Thereza celebra com Vovó Cambinda, no escuro de

seu quintal, meio cansada, meio triste. A última cena mostra os bisnetos de Vovó Thereza, as futuras gerações e a esperança da mudança.

À luz do exposto, entendemos que pensar a historicidade das narrativas produzidas em torno de nossa temática e presentes em nossa fonte é pensar os processos históricos envolvidos para a construção dessas narrativas. Não que elas sejam estanques, mas exatamente perceber as mudanças e permanências nelas contidas. Isso significa, em algum nível, um olhar para o passado a fim de compreender as configurações históricas de um momento posterior.

Esse movimento foi realizado neste trabalho no decorrer de todos os capítulos. No primeiro momento, apresentamos as trajetórias do diretor Eduardo Coutinho a fim de entender de quais lugares ele partiu para a realização de *Santo Forte*. Ao longo de toda sua carreira, temos Coutinho ocupando espaços que corroboram para a perspectiva de que o cineasta constrói e vai lapidando cada vez mais uma retórica da alteridade com o Outro, o diferente de si socialmente, o duplo.

Realizar o movimento historiográfico de olhar para o passado, em nosso caso, significa olhar para os processos de legitimação social, das dinâmicas e relações construídas ao longo da história sobre o campo religioso brasileiro, nos âmbitos do público, do privado e da sociabilidade dos civis, o que coloca em transposições esses espaços, levando em conta os limites deste trabalho. Isso porque, como relata Paula Montero (2006), o que podemos perceber é uma coexistência de práticas que partilham, de diversas formas, de códigos semelhantes entre si, mas que, apesar disso, e da laicização do Estado, ocupam posições estruturais distintas, quando as pensamos em diálogo tanto com a sociedade quanto com o Estado brasileiro. As múltiplas combinações dos códigos afro-brasileiros, espíritas, cristão e indígenas têm também diversas combinações e resultados diante do espaço público, do imaginário e do cotidiano.

A opção por pensar o “duplo” como um elo entre cinema e religião na obra documental de Eduardo Coutinho nos permite compreender marcas de distintos segmentos sociais no Brasil e a forma como isso produz marcas na prática religiosa. O que está por trás do se apresentar como católico ou espírita? O que precisa ser escondido? O que não deve ser mostrado? *Santo Forte* evidencia algumas tensões resultantes desses entrecruzamentos culturais e históricos, entre catolicismo, neopentecostalismo, umbanda e espiritismo no Brasil. Mas a umbanda e suas entidades foram postas como chave de leitura da obra.

Refletimos no segundo capítulo o *imprinting* cultural cristão e a diversidade religiosa brasileira a partir do afirmar-se cristão presente nas falas iniciais de muitos moradores da comunidade. Essa lógica reitera o reflexo branco, mas este é desvelado à medida que os

moradores se sentem acolhidos para falar de seus guias, suas crenças, sem julgamento de valor. O catolicismo, e posteriormente o cristianismo, são entendidos, então, como formas de embranquecimento. A recusa às práticas afrorreligiosas nesse sentido é mais uma das formas de sobreviver em uma sociedade estruturalmente racista, em que as práticas e expressões africanas são compreendidas como bárbaras e incivilizadas. Sobre esse aspecto, são fundamentais as reflexões de Fanon acerca de que “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora” (2008, p. 34), ou seja, quanto mais se rejeita a negritude, mais branco será.

Entendemos *Santo Forte* como uma tentativa da parte de Coutinho de entender e mostrar esse processo, a partir do que chamamos de duplos religiosos e cinematográficos. Com isso, são abertas possibilidades para pensarmos o que está sendo silenciado, escondido, não dito, nas representações e narrativas sobre o Brasil.

No terceiro capítulo, buscamos compreender as entidades representadas em *Santo Forte* e a relação desenvolvida com os personagens como opção realizada por Coutinho para pensar esse processo, discutindo por meio das entidades da umbanda a própria noção de Brasil. No decorrer da análise, percebemos que são visíveis nesse sentido as possibilidades que *Santo Forte* apresenta ao se responsabilizar por fazer emergir e a credibilizar outros saberes de forma comprometida com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam.

A noção de encruzilhada, por sua vez, “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campos de possibilidade, práticas de intervenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo” (RUFINO, 2019, p. 13). Embora o documentário não traga respostas, é visível o caráter de denúncia que assume, em finais do século XX, dos limites dos binarismos ocidentais como forma de controle social, reduzindo as complexidades étnicas, culturais, identitárias à proposta civilizatória ocidental/cristã.

A encruzilhada nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo. A manutenção desses regimes balizados na ordenação de um mundo cindido contribui para a perpetuação das injustiças cognitivas praticadas a todos aqueles desviados, uma vez que existir plenamente é ser credível e ter uma vida enquanto possibilidade de fartura e encantamento (RUFINO, 2019, p. 18).

A encruzilhada como escapatória ligada a Exu nos remete à forma como Exu-Mulher, Maria Navalha, é narrada pelo personagem André e como a veremos por Vera. Com certo

temor, preocupação, em tom de rejeição. São esclarecedoras nesse sentido as observações de Franz Fanon (2008) de que o racismo e o colonialismo precisam ser entendidos como modos socialmente gerados de ver o mundo, onde, além dos brancos, muitos negros acreditam no fracasso de sua legitimidade e acabam declarando uma guerra maciça contra a negritude, mais dos sintomas do racismo estrutural, que precisa ser entendido como “um sistema de opressões que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo” (RIBEIRO, 2019, p. 12).

Por fim, a forma como Coutinho conduz as narrativas no decorrer do documentário, apresentando as diversidades de crenças que se consolidam no espaço da comunidade que ao mesmo tempo é marginal e central quando pensamos em Brasil, serve para potencializar dúvidas e gerar energia propulsora e outras invenções, e a Pomba-gira é um elemento central nessa narrativa. Nos chama a atenção, pois se as Pretas-velhas e os Pretos-velhos conseguem ser assimilados pelo imaginário brasileiro, o mesmo não ocorre com os Exus e as Pombas-giras, e como bem destacou Luiz Rufino (2019, p. 48), “o que contraditoriamente abre caminho para este estudo é a produção de Exu como impossibilidade pelo colonialismo”.

Uma vez que é também nossa responsabilidade assumir a emergência e a credibilização de outros saberes diretamente comprometidos com o reposicionamento histórico daqueles que o praticam, entendemos que a diversidade religiosa se apresenta como um tema urgente a ser discutido, inclusive do ponto de vista acadêmico, que continua perpetuando o eurocentrismo, já que uma parte dos intelectuais brasileiros ainda tenta enxergar em seu espelho narcísico uma intelectualidade europeia romantizada, desprezando os grupos, saberes, etnias e culturas que compõem o próprio país. Seguem realizando o epistemicídio, ou seja, o apagamento sistemático de produções e saberes produzidos por grupos oprimidos (RIBEIRO, 2019, p. 6).

Entendemos que cultura ocidental construiu o demônio – as populações pretas e pardas que se tornam personagens de *Santo Forte*, os moradores de favelas, os umbandistas –, o colocou na garrafa e garantiu sua tentativa de se qualificar como oposição ao “mal”, como bem observou Rufino (2019), mas o colonialismo não venceu nas bandas de cá; ao contrário, ele codificou-se uma grande encruzilhada.

Coutinho, no documentário aqui analisado, não se dá o direito de falar do outro sem sentir o mundo pela presença e o tempo/espaço do outro. Ele não fixa bem e mal em campos opostos, mas tenciona, ouve e pensa essas possíveis dicotomias. *Santo Forte* não aponta para um ou outro caminho possível, mas se transforma em um entre, uma encruzilhada epistêmica para pensar o Brasil.

Dessa maneira, entendemos que o cineasta coloca o que não está sendo visto, ouvido ou discutido. São as sombras da sociedade, o que se recalcou dela a partir de um projeto de civilização que não as incluiu. São os duplos, os *alter egos*, as instâncias da vida que se quer rechaçar ou recalcar, representativas das potencialidades humanas, trazem sabedorias e ensinamentos. O documentário visibiliza as sabedorias ancestrais que ao longo dos séculos foram pensadas como não civilizadas, passíveis de descridibilidade, desvio e esquecimento (RUFINO, 2019).

Vale ressaltar que esta pesquisa, à medida que traz Exu e as encruzilhadas, não é definitiva, mas um exercício de aprendizado para entender as camadas sociais e culturais complexas tecidas ao longo dos séculos de nossa história. A religião, mais especificamente a umbanda, que se apresenta em *Santo Forte* e o encanto e fazer-crer do cinema são aqui entendidos como lugares profícuos para tal entendimento.

REFERÊNCIAS

Fonte

SANTO FORTE. Direção de Eduardo Coutinho. 83 min. Rio de Janeiro: Cecip/Rio Filmes, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwog>. Acesso em: ago. 2021.

Bibliografia

BERKENBROCK, Volney. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé*. Petrópolis: Vozes, 2012.

BEZERRA, Cláudio. A dramaturgia do documentário: a questão da personagem. *Revista Cine Cachoeira*, ano III, n. 6, 2013.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína.; *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRAGANÇA, Felipe (org.). *Eduardo Coutinho: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Rio dos Sinos (Unisinos), 2003.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *ALCEU*, v.8, n. 15, p. 196-216, jul./dez. 2007.

CAMPOS, Leonildo Silveira. Os mapas, atores e números da diversidade religiosa cristã brasileira: católicos e evangélicos entre 1940 e 2007. *Revista de Estudos da Religião – REVER*, p. 9-47, dez. 2008.

CAMURÇA, Marcelo. A religião e o Censo: enfoques metodológicos: uma reflexão a partir das consultorias do ISER ao IBGE sobre o dado religioso nos censos. *Religiões em conexão: números, direitos, pessoas – Comunicações do ISER*, Rio de Janeiro, n. 69, p. 8-17, 2014.

DIAS, Veronica F. *A construção da realidade: o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

FORMAGGINI, Beth. Cinema de afeto. In: ALTMANN, Eliska; BACAL, Tatiana (org.). *Santo forte visto por*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GIUMBELLI, Emerson. O “baixo espiritismo” e a história dos cultos mediúnicos. *Horizontes Antropológicos*, ano 9, n. 19, p.147-281, 2003.

GIUMBELLI, Emerson. Presença na recusa: a África dos pioneiros umbandistas. *Esboços*, v. 17, n. 23, p.107-117, 2006.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. Catolicismo: a configuração da memória. *Revista de Estudos da Religião* – REVER, n. 2, p. 87-107, 2005.

HORNHARDT, Nathalie Almeida. *Quando o santo é forte: uma discussão sobre a insuficiência humana no documentário de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, 2014.

ISAIA, Artur C. Hierarquia católica e religiões mediúnicas no Brasil da primeira metade do século XX. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, n. 30, p. 67-80, out. 2001.

LATOUR. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Florianópolis: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

LEWIS, Ioan M. *Êxtase religioso: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

MARIANO, Ricardo. Mudanças no campo religioso brasileiro no Censo 2010. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 14, n. 24, p. 119-137, jul./dez. 2013.

MARIANO, Ricardo. Pentecostais em ação: a demonização dos cultos afro-brasileiros. In: SILVA, Vagner G. da (org.). *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 119-147.

MATTOS, Carlos A. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Portugal, 2003.

MATTOS, Carlos A. *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo; Itáu Cultural; IMS, 2019.

MESQUITA, Cláudia. *Deus está no particular: representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

MONTE-MÓR, Patrícia. Religião e filmes documentários no Brasil. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Santiago, n. 5, p. 133-142, jul. 2005.

MONTERO, Paula. Religião, pluralismo e esfera pública no Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, v. 74, p. 47-65, março de 2006,.

MONTES, Maria L. *As figuras do sagrado: entre o público e o privado na religiosidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

- MORIN, Edgar. *As ideias: habitat, vida, costumes e organização*. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.235-289.
- NORRIS, Ryan James. *Documenting tensions in communities: three films by Eduardo Coutinho*. Brigham Young University, 2013. (Thesis – Dissertação de Mestrado).
- OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. *ALCEU*, v. 8, n. 15, p. 271-296, jul./dez. 2007.
- PESAVENTO, Sandra J.; SANTOS, Nadia M. W.; ROSSINI, Miriam de S. (org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.
- PIERUCCI, Antônio F. “Bye bye, Brasil”: o declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. *Estudos Avançados*, v. 52, n. 18, 2004.
- PRANDI, Reginaldo. Coração de Pomba-gira. *Folha de S.Paulo*, 30 mar. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3003200806.htm>. Acesso em: jul. 2021.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Santo Forte: uma perspectiva antropológica sobre a invenção do cinema e da religião. In: ALTMANN, Eliska; BACAL, Tatiana (org.). *Santo Forte visto por*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A grande crise e a retomada (1985-2003). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Eufrázia Cristina. O Preto Velho na umbanda. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano II, n. 17, 2010.
- SCARELI, Giovana. *Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2009.
- SERAFIM, Vanda F. Crenças e religiosidades afro-brasileiras: uma análise comparativa dos escritos de Nina Rodrigues e João do Rio. *Rev. hist. comp.*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 166-197, 2014.

SERAFIM, Vanda F. Inventariar a fé? Apontamentos teóricos acerca da “materialidade” e “imaterialidade” nas crenças afro-brasileiras. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano VIII, n. 24, p. 89-112, 2017.

SERAFIM, Vanda F. Transe, êxtase e possessão: Reflexões conceituais sobre o estudo das crenças afro-brasileiras. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano XI, n. 31, p. 7-24, 2018.

SILVA, Conceição de M. F. *Barravento, Orí e Santo Forte*: representações das religiões afro-brasileiras no cinema. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2010.

SILVA, Vagner G. da. *Candomblé e umbanda*: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

SILVA, Vagner G. da (org.). *Intolerância religiosa*: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VALENTINETTI, Cláudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farani Editora, 2003.

ZACHARIAS, José J. M. *Ori Axé, a dimensão arquetípica dos orixás*. São Paulo: Vetor, 1998.