

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

CONCEIÇÃO DE MARIA FERREIRA SILVA

BARRAVENTO, ORÍ E SANTO FORTE:
REPRESENTAÇÃO DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NO CINEMA

Goiânia

2010

CONCEIÇÃO DE MARIA FERREIRA SILVA

BARRAVENTO, ORÍ E SANTO FORTE:

REPRESENTAÇÃO DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientador (a): Prof^a Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça

Goiânia

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S5861b Silva, Conceição de Maria Ferreira.
Barravento, Orí e Santo Forte: representação das religiões afro-brasileiras no cinema [manuscrito] / Conceição de Maria Ferreira Silva. - 2010.
211 f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Martins de Mendonça.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2010.
Bibliografia.

1. Mídia. 2. Cinema. 3.Representação. 4.Grupos Subalternos.
5.Visibilidade. 6. Religiões Afro-brasileiras. I. Título.

CDU: 791.43:259.4(81)

Dedico este trabalho à minha querida mãe, Maria de Lourdes Ferreira da Silva, exemplo de vida, companheira e grande incentivadora dos meus estudos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Exu, Ogum, Iemanjá e todos os que me protegem.

Ao Mestrado em Comunicação da UFG, onde confirmei meu interesse e paixão por estudar o cinema.

À orientadora desta dissertação, professora Maria Luiza Martins de Mendonça, pela dedicação, paciência e estímulo.

Ao professor Alex Ratts e à professora Rosa Berardo, examinadores da Banca, pelo apoio na construção desse trabalho.

À minha família e a Dalton Oliveira de Paula, com quem compartilhei a ansiedade, as dúvidas e as alegrias da pesquisa.

E a todos os amigos/as, que me acompanharam nesses dois anos de caminhada, em especial, à Raimunda Montelo Gomes.

“Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçada continuarão glorificando o caçador.”

(Provérbio de origem africana)

RESUMO

Este trabalho investiga os processos de representação das religiões afro-brasileiras, especialmente do Candomblé e da Umbanda no cinema, a partir dos filmes "Barravento" (Glauber Rocha, 1962), "Orí" (Raquel Gerber, 1989) e "Santo Forte" (Eduardo Coutinho, 1999). Considerando o papel da mídia e do cinema como principal matriz cultural das sociedades contemporâneas, e assim também um significativo espaço de luta pela hegemonia, busca-se compreender o que e como essas representações cinematográficas "falam" desse universo religioso em suas narrativas, e identificar também as possibilidades de expressão desse grupo social subalterno. Assim, essa pesquisa utiliza duas perspectivas complementares, da Comunicação como elemento preponderante na construção do imaginário, da subjetividade e das representações sociais; e também da Teoria do Cinema, como veículo de representação de valores e concepções, com os quais os indivíduos se identificam. Para alcançar os objetivos propostos, utiliza-se a metodologia de análise fílmica, elaborada a partir de contribuições de diversos autores e também da escolha de determinados aspectos da linguagem cinematográfica e do universo cultural abordado, considerados mais relevantes para o estudo dos processos de representação das religiões afro-brasileiras construídos em cada filme.

Palavras Chave: mídia; cinema; representação; grupos subalternos; visibilidade, religiões afro-brasileiras.

RÉSUMÉ

Ce travail enquête les processus de représentation des religions afro-brésiliennes, spécialement du Candomblé et de l'Umbanda dans le cinéma, avec les films : "Barravento" (Glauber Rocha, 1962), "Ôrí" (Raquel Gerber, 1989) et "Santo Forte" (Eduardo Coutinho, 1999). Considérant le rôle de les médias et du cinéma comme principale matrice culturelle des sociétés contemporains, et ainsi aussi un significatif espace de lutte pour l'hégémonie, se cherche comprendre ce lequel et comme ces représentations cinématographiques ils "parlent" de cet univers religieux dans leurs récits, et identifier aussi les possibilités d'expression de ce groupe social subalterne. Ainsi, cette recherche utilise deux perspectives complémentaires, de la Communication comme élément prépondérant dans la construction de l'imaginaire, de la subjectivité et des représentations sociales; et aussi de la Théorie du Cinéma, comme véhicule de représentation de valeurs et conceptions, avec lesquelles les personnes s'identifient. Pour atteindre les objectifs proposés, s'utilise la méthodologie d'analyse des films, élaborée à partir de contributions de divers auteurs et aussi du choix d'aspects de la langue cinématographique et de l'univers culturel abordé, considérés plus importants pour l'étude des processus de représentation des religions afro-brésiliennes construites dans chaque film.

Mots-clé: médias; cinéma; représentation; groupes subalternes; visibilité, religions afro-brésiliennes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. EIXOS DA PESQUISA	10
1.1 Estudos de Representação: articulações entre mídia e hegemonia	10
1.2 Representação, diferença e poder	21
1.3 População Negra: marginalização social e midiática	28
1.4 Contestar o hegemônico: “pode o subalterno falar?”	35
1.5 Cinema: máquina de representação	38
1.6 Olhares sobre o Outro no Cinema Brasileiro	49
1.6.1 Barravento e a cultura popular sob a ótica cinemanovista	51
1.6.2 Orí e a religião popular no cinema brasileiro	54
1.6.3 Santo Forte e a prática documentária construída com o Outro	58
2. REPRESENTAÇÃO DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NO CINEMA	62
2.1. A construção do método	62
2.2. Análise dos filmes	69
2.2.1. Barravento (1962)	69
2.2.2. Orí (1989)	107
2.2.3. Santo Forte (1999)	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
BIBLIOGRAFIA	199

INTRODUÇÃO

Primeiramente no campo da ficção e depois no gênero documentário, as representações de grupos subalternos têm se consolidado não apenas como mais uma temática, mas como uma forma de disseminar visões de mundo hegemônicas, que revelam não só equívocos e estereótipos como também relações de poder e de exclusão que existem na esfera social e econômica, e também na produção simbólica.

Por tal razão, é que o cinema será o elemento de reflexão para os processos de representação das religiões afro-brasileiras, especialmente o Candomblé e a Umbanda. Logo, essa pesquisa visa analisar as representações desse universo religioso, a partir dos filmes: “Barravento”, de Glauber Rocha (1962), “Ori”, de Raquel Gerber (1989) e “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho (1999), principalmente no que se refere à capacidade discursiva da representação, bem como as relações que desenvolve com o grupo social representado e as esferas de poder existentes.

Na primeira parte deste trabalho são apresentados os eixos da pesquisa, o papel central que a cultura desempenha nas sociedades contemporâneas, destacando assim a atuação dos meios de comunicação e do cinema como produtores de realidade, veículos de difusão de significados, concepções e visões de mundo dominantes, e assim também reflexo das desigualdades e dos processos de exclusão que predominam no contexto social sobre os grupos subalternos, o que reitera o papel da produção simbólica como significativo espaço de luta pela hegemonia, e de reconhecimento das identidades sociais. Deste modo, com base nos estudos de Muniz Sodré, Robert Stam, Stuart Hall, Jacques Aumont, Pierre Bourdieu, entre outros autores busca-se discutir algumas questões sobre as articulações entre mídia e hegemonia, e as relações entre representação, diferença e poder.

O conceito de classes subalternas de Antonio Gramsci é utilizado como referência para analisar as representações cinematográficas das religiões afro-brasileiras, consideradas expressões de um grupo social/racial que não tem poder sobre sua representação, por isso considerado subalterno. Também os conceitos de hegemonia e estereótipo serão utilizados para a compreensão dos processos de exclusão que recaem sobre a população negra no Brasil, fruto das relações inter-raciais baseadas em um passado escravista e na marginalização histórica desse grupo social, amplamente reproduzida pela mídia, o que contribui para consolidar a invisibilidade e a subalternidade nas representações do negro e suas manifestações culturais e religiosas.

Será abordada ainda a influência dos discursos, narrativas e valores veiculados pela mídia nos processos de constituição da subjetividade e na edificação das representações sociais. Nesse âmbito, a apropriação de aspectos da cultura dos grupos subalternos é apontada por Gramsci como uma estratégia de manutenção da hegemonia, conceito que será utilizado juntamente com os estudos de Carlos Rodrigues Brandão para a compreensão da religiosidade popular como forma de resistência simbólica e de expressão desses grupos sociais.

As especificidades do cinema como máquina de representações com as quais o espectador se reconhece e se identifica serão abordadas com base nos estudos de Robert Stam, Jacques Aumont, Marcel Martin, Pierre Beylot, entre outros. Além disso, também é apresentado um quadro histórico da representação da cultura e da religião popular no cinema brasileiro, contextualizando assim “Barravento”, “Orí” e “Santo Forte”, filmes que compõem o *corpus* dessa pesquisa, escolhidos a partir do interesse de analisar uma diversidade de enfoques e estilos, e também mudanças ou continuidades na representação da religiosidade popular em produções de ficção e não-ficção, que retratam momentos históricos e políticos diferentes.

A segunda parte constitui-se do processo de elaboração do método, apontando assim as contribuições dos vários autores citados, bem como as escolhas feitas para a construção da metodologia, que será utilizada para o estudo de representações cinematográficas. Em seguida, são apresentadas as análises de “Barravento”, “Orí” e “Santo Forte”, nas quais se pretende observar quais são e como são as representações das religiões afro-brasileiras; verificar que lugar o Outro, nesse caso o adepto ou as referências desse universo religioso ocupam na narrativa; e principalmente, se é possível esse grupo subalterno falar, se expressar nesses processos de representação.

1. OS EIXOS DA PESQUISA

1.1. Estudos de Representação: articulações entre mídia e hegemonia

As sociedades e dentro delas os indivíduos não são apenas diferentes, são desiguais. Desigualdade que é instituída e mantida por poderes hegemônicos, que criam estruturas de poder a fim de que segundo seus interesses possam garantir assim uma divisão desigual da produção cultural, fazendo surgir hierarquias sociais. Assim, ao longo da história, diferenças culturais, religiosas e políticas foram usadas para a construção dos mais diversos tipos de relações de dominação, como a de classe, de gênero, e de raça, mas que têm um aspecto em comum, elas significam a reafirmação e o agravamento de processos de exclusão, e principalmente, são onde se trava a luta entre uma minoria, que de acordo com Sodré (2005a) abrange os grupos sociais que não possuem voz, que estão impossibilitados de falar, de ter voz e intervir nas esferas de tomada de decisão e poder; e uma elite, constituída por grupos hegemônicos que detêm poder sobre a maior parte dos recursos econômicos.

Sodré (2005a) define minoria como uma recusa de consentimento, uma voz de dissenso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias. O autor aponta quatro características básicas de uma minoria: vulnerabilidade jurídico-social, identidade *in statu nascendi*, luta contra-hegemônica e a realização de estratégias discursivas, como ações demonstrativas.

No Brasil, os negros apesar de constituírem uma parcela significativa da população são considerados uma minoria, visto que tem uma inserção limitada na sociedade brasileira, predominantemente de forma estereotipada, o que corrobora com os processos de marginalização e discriminação:

A construção das representações sociais sobre as minorias e o estabelecimento das relações sociais e culturais entre minorias e majorias não são consequência natural destes traços culturais ou físicos, mas, sim, uma construção social que é circunscrita por forças de relações político-econômicas. (ROSO et.al., 2002 p.74)

Para garantir a manutenção de suas estruturas de poder e conseqüentemente essas práticas de exclusão das minorias, os grupos dominantes atuam também no campo da produção simbólica, considerado por Bourdieu (2007, p.12) como “um microcosmo da luta entre as classes”, que remete diretamente à centralidade da cultura, da linguagem nas sociedades contemporâneas, visto que se configuram como elementos mediadores na

organização da sociedade, na economia, na política, na produção e difusão de conhecimentos, e também na vida cotidiana de qualquer indivíduo, dada a capacidade de penetração dos mais diversos produtos culturais, sejam impressos, eletrônicos ou audiovisuais que estão presentes nos mais diversos espaços de convivência social.

De acordo com Hall (1997a) tamanha relevância dada atualmente à esfera cultural, deve-se ao fato de o que significado das coisas e objetos não é determinado por sua materialidade física, mas resulta da forma como ele é socialmente construído, classificado e também diferenciado de outros objetos por meio da linguagem e dos sistemas de representação, o que revela a natureza também discursiva dos fatos e fenômenos considerados naturais.

Nessa perspectiva, Sodré (2005b) afirma que a linguagem mais do que reflete, ela cria, é produtora da realidade. Ela atua como interventora na consciência humana, e é capaz de requalificar, de definir novos significados, valores e atitudes para a vida social. Portanto, os discursos midiáticos são preponderantes nas articulações do senso comum, na construção das representações sociais, e contribuem ainda para a formação do imaginário, visto que incidem na forma como o indivíduo pensa e lida com o “real”; formulam concepções e gostos; indicam ainda o que é bom ou ruim, aceitável ou inaceitável, “bonito” ou “feio”, “normal” ou “anormal”; modelam comportamentos, hábitos, condutas e costumes em uma mesma direção, uma mesma visão de mundo, que se baseia e reafirma valores da cultura hegemônica:

Os meios de comunicação constituem uma espécie de muro de linguagem que propõe ininterruptamente, modelos de imagens nas quais o receptor possa se conformar – imagens de unidade, imagens de racionalidade, imagens de legitimidade, imagens de justiça, imagens de beleza, imagens de cientificidade. Os meios de comunicação falam pelos e para os indivíduos. (GUATTARI, 1996, p.58)

Por isso, os estudos de comunicação e em especial sobre cinema fundam-se na concepção de que as narrativas midiáticas são elementos representativos da ordem do mundo e constitutivos da subjetividade, repertórios de conhecimentos e significados que orientarão a maneira como o indivíduo se relaciona com os outros, como se comporta no trabalho, na família, na comunidade, como se afirma como ator social.

Nessa ênfase dada nos estudos sobre a cultura, mostra-se oportuno apontar alguns aspectos do estudo de Hall (1997b), o qual destaca que o conceito de representação tem ocupado um novo e importante lugar, pois é o elemento que conecta o significado à linguagem e à cultura.

At the heart of meaning process in culture, then, are two related 'systems of representation'. The first enables us to give meaning to the word by constructing a set of correspondences or a chain of equivalences between things – people, objects, events, abstract ideas, etc. – and our system of concepts, our conceptual maps. The second depends on constructing a set of correspondences between our conceptual map and a set of signs, arranged or organized into various languages which stand for or represent those concepts. The relation between 'things', concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call 'representation'¹. (HALL, 1997b, p.19)

Com base em três diferentes enfoques, o autor desenvolve uma extensa pesquisa sobre como funciona, como trabalha a representação. Primeiramente o enfoque reflexivo ou mimético, pressupõe a atuação da linguagem como um simples espelho, que reflete, imita o significado como ele existe no mundo; já o enfoque intencional apresenta o significado como uma intenção do autor, o falante; e por fim, o enfoque construcionista ou construtivista, que baseia-se no caráter social da linguagem, usada para a comunicação entre os indivíduos, estes que se utilizam de sistemas representacionais como conceitos, palavras e signos para construir significados.

Representation is a practice, a kind of 'work', which uses material objects and effects. But the *meaning* depends, not on the material quality of the sign, but on its *symbolic function*. It is because a particular sound or word *stands for, symbolizes or represents* a concept that it can function, in language, as a sign and convey meaning – or, as the constructionists say, signify (sign-i-fy)². (HALL, 1997b, p.25-26)

Com o intuito de analisar como as representações visuais portam significados, Hall (1997b) utiliza diferentes áreas do conhecimento, como a Lingüística, especialmente os estudos de Ferdinand Saussure, que têm como eixo a conexão entre os significantes, formas de representação usadas pela linguagem (como por exemplo, a palavra, a imagem, a foto etc) e os significados, conceitos mentais associados a eles. Logo, é a partir dessa relação que os signos organizados em linguagens produzem significados, podem ser utilizados para referenciar objetos, pessoas e eventos do mundo 'real'.

¹ “No coração do processo do significado na cultura, estão relacionados dois 'sistemas de representação'. O primeiro permite-nos dar o significado à palavra construindo um jogo de correspondências ou uma corrente de equivalências entre coisas - pessoa, objetos, eventos, idéias abstratas, etc. - e nosso sistema de conceitos, nossos mapas conceituais. O segundo depende de construir um jogo das correspondências entre nosso mapa conceitual e um jogo de signos, arranjado ou organizado nas várias línguas que querem dizer ou representam aqueles conceitos. A relação entre conceitos de 'coisas', e signos encontra-se no coração da produção de significado na língua. O processo que liga estes três elementos juntos é o que nós chamamos 'representação'.” (tradução nossa)

² “A representação é uma prática, um tipo de 'trabalho', que usa objetos materiais e efeitos. Mas o significado depende, não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica. É porque um som particular ou palavra quer dizer, simboliza ou representa um conceito que possa funcionar, na língua, como um signo e transporte de significado - ou, enquanto os construcionistas dizem, signifique (signo-i-fique).” (tradução nossa)

Stuart Hall também apresenta as contribuições de Roland Barthes no campo da Semiologia, com o reconhecimento de dois níveis de interpretação dos signos: a denotação e conotação³. Ainda em seu estudo sobre o campo da representação, Hall (1997b) destaca o enfoque dado por Michel Foucault⁴, que chama atenção para a produção de conhecimento (antes que de significado) a qual ele chamou de discurso (em vez de simples linguagem), não como um conceito lingüístico, mas como uma prática social de representação em determinado momento histórico.

In his later work Foucault became even concerned with how knowledge was put to work through discursive practices in specific institutional settings to regulate the conduct of others. [...] This approach took as one of its keys subjects of investigation the relations between knowledge, power and the body in modern society. It saw knowledge as always inextricably enmeshed in relations of power because it was always being applied to the regulation of social conduct in practice (i.e. to particular 'bodies'). This foregrounding of the relation between discourse, knowledge and power marked a significant development in the *constructionist* approach to representation which we have been outlining. It rescued representation from the clutches of a purely formal theory and gave it a historical, practical and 'worldly' context of operation⁵. (HALL, 1997b, p.47)

Nesse sentido, Hall (1997b) diferencia o pensamento foucaultiano da teoria marxista da ideologia. Para Foucault a luta de classes não deveria ser considerada apenas no âmbito econômico. Ele acreditava que todas as formas políticas e sociais de pensamento estavam inevitavelmente prisioneiras do jogo entre conhecimento e poder. E é a partir dessa postura de enxergar além do âmbito do econômico que Hall aproxima Foucault de outro teórico do marxismo, o italiano Antonio Gramsci, com relação à definição de ideologia.

³ Utilizando a linguagem da moda como exemplo, a denotação é considerada um nível simples e descritivo, onde é amplo o consenso, pois a maioria das pessoas está de acordo com seu significado (trata-se de um 'vestido', ou um 'jeans'). Já o segundo nível, a conotação implica que estes significantes, decodificados em um nível simples mediante classificações convencionais de roupa, agora entrem em um código mais amplo, a linguagem da moda, que os vincula a significados culturais e ideológicos, como por exemplo, um vestido de noite pode ser associado à idéia de formalidade ou elegância, e o *jeans* à informalidade. Posteriormente, Barthes denomina esse segundo nível de significação, de o nível do mito. Ele considera o mito como sistema de representação capaz de encobrir uma série de causas, efeitos e intenções, capaz de implantar uma nova história.

⁴ Apesar da importância desse estudo de Stuart Hall, dele serão utilizados somente alguns aspectos mais relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Mais informações sobre essas contribuições teóricas para a análise da representação, ver: HALL (1997b).

⁵ "Em seu último trabalho Foucault se interessou em como o conhecimento foi posto para trabalhar com as práticas discursivas em ajustes específicos do institucional para regular a conduta dos outros. [...] Essa aproximação tomou como um de seus assuntos-chaves de investigação as relações entre o conhecimento, o poder e o corpo na sociedade moderna, visto o conhecimento sempre intrincado nas relações do poder porque era aplicado sempre ao regulamento da conduta social na prática (i.e. corpos particulares). Esse primeiro plano da relação entre discurso, conhecimento e poder marcou um desenvolvimento significativo na aproximação da abordagem construcionista à representação que nós temos esboçado. Salvou a representação das garras de uma teoria puramente formal e deu-lhe um contexto histórico, prático e 'mundano' de operação." (tradução nossa)

Gramsci's notion was that particular social groups struggle in many different ways, including ideologically, to win the consent of other groups and achieve a kind of ascendancy in both and practice over them. This form of power Gramsci called **hegemony**. Hegemony is never permanent, and is not reducible to economic interests or to a simple class model of society. This has some similarities to Foucault's position, though on some key issues they differ radically⁶. (HALL, 1997b, p.48) (grifo do autor)

Assim, diante da importância dos processos culturais para construção de significados e representações sociais, Gramsci (1978) reconhece o campo da cultura como esfera em que também se desenrola a luta de classes. Segundo ele a hegemonia não é apenas política, mas também um fato cultural, moral, de concepção do mundo; ela significa o poder que as classes dominantes possuem de unificar, de utilizar a ideologia e transformá-la em senso comum para “ocultar” as contradições sociais, disseminar e naturalizar suas idéias e valores junto às classes subalternas, ou seja, é a capacidade de dirigir através do consenso. O autor defende que as classes hegemônicas utilizam vários canais para disseminar a ideologia às classes subalternas, como a Igreja, a escola, o serviço militar e os meios de comunicação⁷. Por meio dessas instituições da sociedade civil elas instituem uma determinada concepção de mundo em todos os indivíduos.

Para Hall (1997b) é a especificidade com que se opera o poder no conceito de hegemonia que aproxima os estudos de Gramsci com a concepção de poder proposta por Foucault. Diferente de uma visão de poder que se movimenta em um único sentido, de cima para baixo e vindo sempre de uma fonte específica (o Estado, o soberano, as classes dirigentes), para Foucault o poder não funciona como uma corrente, ele circula, nunca é monopolizado por um centro, ele é desdobrado e exercitado na forma de uma organização em rede. Por tal razão, as relações de poder permeiam todos os níveis da existência social, as esferas pública e privada.

For Gramsci, as for Foucault, power also involves knowledge, representation, ideas, cultural leadership and authority, as well as economic constraint and physical coercion. Both would have agreed the power cannot be captured by thinking exclusively in terms of force or coercion: power also seduces, solicits, induces, wins consent. It cannot be thought of in terms of one group having a monopoly of power,

⁶ “A noção de Gramsci era que esses grupos sociais se esforçam em muitas maneiras diferentes, incluindo a ideológica, para ganhar o consentimento de outros grupos e para conseguir um tipo de ascendência em ambos e na prática sobre eles. Essa forma de poder é que Gramsci chamou hegemonia. A hegemonia nunca é permanente, e não é redutível aos interesses econômicos ou a um simples modelo de classes da sociedade. Isto tem algumas similaridades à posição de Foucault, embora sobre algumas questões básicas eles se diferenciem radicalmente”. (tradução nossa)

⁷ Segundo Gruppi (1978), apesar do cinema ainda não estar muito difundido na época de Gramsci, quando é informado, no cárcere, do surgimento do cinema falado, compreende imediatamente a importância que esse pode assumir.

simply radiating power *downwards* on a subordinate group by an exercise of simple domination from above. It includes the dominant and the dominated within its circuits⁸. (HALL, 1997b, p.261) (grifo do autor)

Ainda sobre o conceito gramsciano de hegemonia, Martín-Barbero (1997) enfatiza que ele se configura como um processo no qual uma classe hegemoniza, ao mesmo tempo em que representa interesses com os quais as classes subalternas também se identificam, se reconhecem, ou seja, é uma concepção de poder que circula entre diferentes classes. Além disso, Martín-Barbero defende que na medida em que a hegemonia não é algo pronto e acabado, ela se faz e desfaz, se refaz em um processo constituído não somente de força, mas também de sentido e de sua apropriação pelo poder, de sedução e de cumplicidade.

Mendonça (2008a) aponta os folhetins populares como exemplo dado por Gramsci dessa apropriação de elementos dos grupos subalternos pela indústria cultural, pois possuem elementos da cultura subalterna que foram buscados em sua visão de mundo, identificados e dosados industrialmente.

Nesse âmbito é que se situa a necessidade e de reflexão sobre como grupos subalternos, neste caso a população negra e suas expressões culturais e religiosas se situam, ou são situados nesse campo de produção simbólica, a partir de dois aspectos aparentemente contraditórios: a questão da relativa invisibilidade e da forma de abordagem, isto é, como são representados. Com base no conceito de “classes subalternas”, desenvolvido por Antonio Gramsci, este trabalho se propõe a analisar quais são as representações das religiões afro-brasileiras no cinema, visto que são expressões religiosas de determinado grupo social, considerado a partir do termo “subalterno”, utilizado aqui como referência a grupos sociais excluídos, marginalizados, que por motivo de ordem econômica ou simbólica estão subordinados nas relações sociais, o que nesse caso, inclui aqueles que não têm poder sobre sua representação.

Considerando-se assim que a produção de sentidos e significados tornou-se também um instrumento de dominação e que devido a sua onipresença e influência nos diversos espaços de vivência e sociabilidade nas sociedades contemporâneas, torna-se possível afirmar que os conteúdos midiáticos incidem diretamente nos processos de constituição da subjetividade, isto é, sobre o quadro de referências e valores que dá sentido à

⁸ “Para Gramsci, como para a Foucault, poder também envolve conhecimento, representação, idéias, liderança cultural e autoridade, assim como a restrição econômica e a coerção física. Ambos concordariam que o poder não pode ser capturado, pensado exclusivamente nos termos de força ou de coerção: o poder também seduz, solicita, induz, consente as vitórias. Não pode ser pensado em termos de um grupo que tem um monopólio do poder, irradiando simplesmente o poder para baixo em um grupo subordinado por um simples exercício de dominação de cima. Ele inclui o dominante e o dominado dentro de seus circuitos.” (tradução nossa)

forma do indivíduo vive e se relaciona com os outros, direciona seus comportamentos no ambiente social e também entre amigos e com a família, ou seja, também são assimilados no seu cotidiano. Segundo Guattari (1996), a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação, sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. Logo, o campo simbólico atua de forma semelhante ou reforça a hegemonia econômica, pois de acordo com seus interesses, as classes dominantes criam e disseminam uma visão de mundo que será assimilada como se fosse a ordem do natural do mundo. Outro autor que aborda a incidência dos discursos na constituição dos lugares sociais é Bourdieu.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico da mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário... O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que a pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2007, p.15)

Essa capacidade de ocultar o arbitrário é a especificidade desse tipo de poder, um poder que seduz, que fascina, que suaviza as relações de exploração, dilui determinado ordenamento ideológico no vasto e rico repertório de imagens e informações que compõem a produção simbólica. Assim, instituída de forma imperceptível, ignorada em seu conteúdo como um poderoso instrumento de legitimação da dominação⁹, é que “sutilmente” a concepção de mundo de grupos hegemônicos se reafirma e se reproduz. “Quanto mais sutil, mas eficaz, porque mais natural”.

Como objeto de estudo desta pesquisa, o cinema também deve ser reconhecido em sua atuação como um grande contador de histórias, pelas quais são disseminadas narrativas de povos e nações. Mas, ele não apenas reflete, é capaz de instituir visões e criar novas versões do processo histórico, se estabelece assim como um significativo produtor de discurso, contando a versão do colonialismo sob a ótica do colonizador.

Como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos refletores de processos históricos, há que se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matrizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada. (SHOHAT & STAM, 2006, p.145)

⁹ Bourdieu (2007)

Ao direcionar condutas, instituir valores, regular ações e classificações, a mídia está presente em todas as práticas sociais, no cotidiano e nos modos de consumo. Ela contribui ainda de forma significativa na construção do senso comum, também uma estratégia de luta pela hegemonia, visto que muitas vezes tal conhecimento se institui no ambiente social como uma verdade absoluta. Para Gramsci (1978 apud MENDONÇA, 2008a), o senso comum refere-se a um tipo de conhecimento difundido nas sociedades que “explica” a realidade em termos associados à experiência empírica, muitas vezes herdados de antigas concepções e, portanto, conservadores, tradicionais, fragmentários¹⁰. É característico do pensamento das classes subalternas, embora também seja utilizado por grupos hegemônicos para difundir suas idéias e interesses. Contudo, em oposição ao senso comum, Gramsci apresenta o conceito de bom senso, que se relaciona ao conhecimento sistematizado e uma visão crítica e consciente do mundo. Assim, o papel dos intelectuais é o de, partindo do senso comum, criticá-lo, sistematizá-lo, retirar-lhe o que possui de inverdades e mistificações para que possa realizar-se como visão de mundo e guia de ação que seja coerente com a prática.

À medida que o senso comum se mostra “sem autoria explícita”, a sociedade aceita, reproduz, naturaliza esses valores excludentes, oculta sua violência e os veicula pelo imaginário coletivo ou pelos meios de comunicação. Nesse sentido, Silverstone (1999) defende ainda a existência de uma relação de dependência entre mídia e senso comum, pois a produção midiática não apenas reproduz esses conhecimentos já existentes, ela os explora, os distorce, e os nutre com novas versões.

Para Pereira e Gomes (2001), os meios de comunicação, de acordo com os interesses dos grupos dirigentes utilizam o senso comum quando veiculam os estereótipos relacionados à população negra, e se justificam, afirmando implicitamente que estão apenas reduplicando as práticas que a sociedade naturaliza como jogos de humor em piadas, charges, frases veiculadas em jornais e revistas, e também em imagens de programas de televisão, discursos que contribuem para uma dupla desqualificação desse grupo social, pois atinge tanto sujeito como comunidade. Os autores salientam ainda que o senso comum por si mesmo não atua como uma fonte de imagens e representações negativas ou positivas dos negros brasileiros, mas é a utilização e a manipulação dessa fonte de conhecimentos pelos meios de

¹⁰ Senso comum não é utilizado aqui como uma categoria de análise, mas uma forma de denominar aquele conhecimento de visão de mundo sem questionamento, fundado sobre percepções nem sempre avaliativas.

comunicação que difunde e sustenta os processos de discriminação e exclusão contra negros, indígenas, mulheres, nordestinos e homossexuais.

Com base no conceito de ecologia de saberes, que salienta a perspectiva de que conhecimento deve ser interconhecimento, é que Santos (1997) elucida o valor do senso comum, a partir do qual é possível pensar além do pensamento abissal que demarcava o Velho e o Novo Mundo e ainda persiste no pensamento moderno ocidental. Deste modo, o autor defende uma busca de credibilidade para os conhecimentos não-científicos e sua utilização como uma reação contra-hegemônica. Ele propõe deixar de considerar apenas a ciência como única forma de conhecimento válida, e reconhecer os conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas, estes que se encontram para além do universo do verdadeiro e do falso.

Como esta pesquisa se propõe a estudar as representações das religiões afro-brasileiras, vale destacar mais alguns aspectos dos estudos de Gramsci sobre a cultura e religião popular, e que se apresentam como relevantes para a compreensão desse universo cultural.

Ao afirmar que o homem pelo simples fato ter uma linguagem é um filósofo, e que a hegemonia pressupõe uma negociação entre as diferentes classes sociais, ou seja, só se constrói por meio do consenso, Gramsci (1986) se interessa pela cultura das classes subalternas, denominada por ele de senso comum ou folclore, que designa uma concepção do mundo e da vida em contraposição com as concepções do mundo oficial. Por tal razão, o autor defende que o folclore não deve ser concebido como uma coisa bizarra, estranha ou pitoresca, deve ser compreendido como reflexo das condições de vida cultural do povo, e por isso uma coisa a ser levada a sério. Logo, o teórico propõe uma nova relação de classes: intelectuais-massas, baseada em uma interação entre a filosofia dos intelectuais e o folclore das classes subalternas, elas se relacionam num constante processo de assimilação e reelaboração de contribuições dos dois blocos sociais.

As relações de produção própria e de circulação de saber entre as classes engendra uma relação dialética entre os dois domínios. Do erudito para o popular, o saber se transmite através de diferentes aparelhos de inculcação e aparece como reprodução derivada da filosofia das classes dominantes. Do popular para o erudito, há um trabalho de reelaboração simbólica e, pelo menos no setor religioso, nunca de simples reprodução de símbolos e significados iguais, pela boca de sujeitos distintos. (BRANDAO, 1980, p.220)

Ao estudar o conceito de hegemonia em Gramsci, Gruppi (1978) compara o modo de proceder cultural das classes subalternas com o do *bricolage*, pois consiste em assumir elementos da cultura dominante, reelaborando-os ou mesmo dando um significado diferente. Essa capacidade de ressignificação é apontada por Meyer (2001) com relação ao imaginário, esse rico e complexo universo simbólico que compõe a cultura popular, que segundo a autora se revela em saberes e princípios pelos quais o homem comum conduz e dá sentido a sua vida; em significados e valores que orientam a experiência coletiva e mantêm os laços de solidariedade; em novas interpretações da religião, unindo sagrado e profano numa única forma de devoção, numa fé que busca em deuses e santos as soluções para as demandas do dia-a-dia, se materializa em ritmos e danças, revive e preserva a tradição por meio da festa.

Quanto ao fenômeno religioso, Gramsci também percebe sua importância no processo de compreensão da realidade social. Ele enaltece o papel da Igreja Católica como um dos canais de dominação das classes subalternas, por isso sua concepção de religião está muito ligada à de ideologia, e segundo Gruppi (1978) justifica a atenção que o teórico concede ao catecismo, livro fundamental para a prática pedagógica da catequese católica, pelo qual se imprimia também uma determinada concepção de mundo.

Também Portelli (1984) ao fazer uma leitura de Gramsci e da questão religiosa aponta que ele não se interessa pela religião enquanto concepção de mundo, mas como norma de conduta prática, que pode ser ao mesmo tempo ativa e progressista, como o cristianismo primitivo e também passiva e conservadora, como o catolicismo depois da Contra-Reforma, quando se tornou ópio do povo. Contudo, mesmo assim Gramsci considera a religião necessária e não deve ser destruída se não houver alguma coisa a ser colocada em seu lugar.

Sobre a religião popular, a concepção de Gramsci de religião é muito ligada à de ideologia, assemelha-se ao senso comum e ao folclore.

É verdade assim que existe uma “moral do povo, entendida como um determinado conjunto (no tempo e no espaço) de máximas para a conduta prática e de costumes que derivam delas ou que as produziram; moral esta que é estreitamente ligada, tal como a superstição, às reais crenças religiosas: existem imperativos que são muito mais fortes, tenazes e eficientes do que os da moral “oficial”. (GRAMSCI, 1978, p.185)

Ainda sobre essa questão, Brandão (1980) afirma que o trabalho de inculcação entre o popular e o hegemônico visto pela ótica do intelectual, o padre ou pastor é também um trabalho de apropriação cultural. Enquanto que para o rezador católico significa uma reconquista simbólica, processo que o autor denomina de popularização do sagrado, ou seja, é

a reelaboração de um saber imposto como um saber conquistado, reinterpretado sob outra lógica, capaz de atender e refletir simbolicamente a posição e a experiência de vida dos subalternos. Essa recriação popular dos termos ideológicos da legitimidade de uma hegemonia resulta de um ato político de resistência simbólica, porque apesar do padre ou da paróquia serem considerados pelos devotos e agentes populares como a referência máxima de legitimidade do catolicismo, as práticas de devoção são vividas no âmbito da família e da vizinhança, com seus recursos, dentro do seu sistema de crenças.

Para Ferreti (1999), Gramsci ao interessar-se pela cultura popular e pela religião a partir do marxismo, procede como que desqualificando-as, embora com uma visão não-ortodoxa do Marxismo, pois se por um lado o teórico critica a exaltação romântica do povo e diz que as suas manifestações devem ser levadas a sério, por outro lado afirma que devem ser substituídas, com cuidado, mas devem ser removidas, para serem substituídas pelo Marxismo.¹¹

Essa posição ambígua pode ser confirmada pela perspectiva de interpretação de Satriani (1986), segundo a qual o folclore como cultura das classes subalternas possui uma função contestadora, ao considerá-lo como antagônico à cultura hegemônica, e também uma função narcotizante, já que é constituída por vários elementos que são difundidos pelos grupos dominantes para manutenção da estrutura de classes.

Com relação ao universo religioso afro-brasileiro, Bastide (1989) defende que mesmo diante do estado de subordinação econômica, social e também religiosa, com a imposição do Catolicismo, os africanos foram capazes de recriar sua cultura e religiosidade, e conseguiram isso por que foram capazes de articular, de reinterpretar sua matriz simbólica em termos católicos, assegurando assim sua sobrevivência e também formas de resistência à condição de escravo.

Todos os fenômenos religiosos africanos da época colonial, ou quase todos, devem ser interpretados através desse clima de resistência cultural; mas a resistência não é um fenômeno normal, produz distorções, cria estados patológicos, endurece tanto os espíritos quanto as instituições. Uma certa interpretação marxista do estado do escravo não nos pareceu possível; a resistência não foi apenas essencialmente uma resistência econômica contra um determinado regime de trabalho, mas a resistência de toda a civilização africana da qual a dureza do trabalho servil intensificava a nostalgia. E a prova está em que a religião africana não aparece, como hoje, separada da vida social, mas sim como no país dos ancestrais em estreita interpenetração. (BASTIDE, 1989, p.140)

¹¹ O autor destaca algumas semelhanças entre essa visão de Gramsci e a que nos anos de 1960 inspirava os Centros de Cultura Popular (CPC's) da União Nacional dos Estudantes no Brasil, visto que estes também defendiam a substituição do folclore por uma mensagem inovadora, construída pelo intelectual marxista.

Portanto, justifica-se a escolha por estudar as representações do Candomblé e da Umbanda nesta pesquisa pelo fato de que essas religiões desde sua criação e ainda hoje se configuram como um espaço de resistência cultural contra-hegemônica e de construção de identidades.

E além do recurso às análises já feitas sobre o negro, a cultura e religião desse grupo na sociedade brasileira, para o desenvolvimento dessa pesquisa, serão utilizadas duas perspectivas de abordagens complementares, da Comunicação como construção do imaginário, de representações e de subjetividade; e também da Teoria do Cinema, como um dos meios de representação de valores, concepções e visões de uma sociedade, a partir dos quais se dá o reconhecimento e a identificação dos indivíduos.

1.2. O Outro: representação, diferença e poder

Esse papel de produtor de sentidos coloca a atuação da mídia como formuladora de acontecimentos, ela seleciona, decide quem e como deve falar, quais temas serão abordados, representados positiva ou negativamente, ou simplesmente ignorados, omitidos. Dada a existência de um processo de escolha, à medida que a visibilidade é dada a um determinado grupo ou tema tem-se ao mesmo tempo a invisibilidade de outro, tal processo demonstra as dimensão política das práticas de representação, visto que designa o poder que os grupos dominantes têm para falar sobre os outros grupos sociais. Por tal razão, Sodré (2001, p.91) defende que os meios de comunicação “trabalham ‘mediações’ culturais, sim, mas enquanto equipamentos de grupos (empresariais, estatais) que não refletem necessariamente o poder grupal das diferenças sociais implicado na atitude democrática”.

De acordo com Freire Filho (2005), o interesse de pesquisadores de várias disciplinas e de militantes de diversos movimentos e organizações sociais por esse complexo universo das representações das minorias confirma suas implicações políticas. Alguns questionamentos com relação à forma como os costumes, valores e dilemas das minorias são apresentados nos meios de comunicação; quais fatos históricos e pontos de vistas são enfatizados; que contradições são possíveis de se observar dentro dessas representações são apontados pelo autor como questões elementares nos estudos sobre a relação entre mídia, poder e alteridade.

Assim, a análise das representações contidas nos conteúdos midiáticos pode evidenciar processos de exclusão, pois possibilita compreender quem fala, de que maneira, e principalmente, com se posiciona o Outro dentro de seus discursos. Segundo Martín-Barbero (2005) os meios de comunicação constituem um dos dispositivos mais eficazes do “esquema estrutural das diferenças” que o pensamento ocidental instituiu para estabelecer relações com outras culturas, ao estilizar ou banalizar, simplificar o Outro, tornando-o assimilável sem a necessidade de decifrá-lo.

Também nesse sentido, estudar como repertórios de representação em torno da ‘diferença’ e da ‘alteridade’ funcionam, se sofrem mudanças ou permanecem intactos na sociedade contemporânea, é o objetivo de Hall (1997c) no artigo “O espetáculo do Outro”. Para isso, ele articula imagens do mundo competitivo dos atletas modernos com uma grande variedade de representações existentes na cultura popular norte-americana e nos meios de comunicação, como propagandas, imagens e ilustrações de revistas que usam estereótipos raciais datados do período da escravidão e do imperialismo do fim do século XIX.

O autor defende a representação como uma prática de significação, e alerta para a necessidade de se interpretar uma constante preocupação com a questão da diferença, no que se refere à representação de povos racial e etnicamente diferentes, pois a diferença significa, ela fala. E com relação à representação dos atletas negros, Hall observa uma naturalização na forma como essas imagens enfatizam o corpo, o que segundo ele indica outra dimensão desse processo de representação da diferença, ou seja, ele carrega também mensagens sobre gênero e sobre a sexualidade:

Why is ‘otherness’ so compelling an object of representation? What does the marking of racial difference tell us about representation as a practice? Through which representational practices are racial and ethnic difference and ‘otherness’ signified? What are the ‘discursive formations’, the repertoires or regimes of representation, on which the media are drawing when they represent ‘difference’? Why is one dimension of difference – e.g. ‘race’ – crossed by other dimensions, such as sexuality, gender and class? And how is the representation of ‘difference’ linked with questions of power?”¹² (HALL, 1997c, p.234)

Para responder a essas questões, Hall (1997c) apresenta argumentos de várias correntes teóricas, como o Estruturalismo de Saussure; o enfoque semiótico de Roland

¹² "Por que a alteridade é tão envolvente como um objeto de representação? O que a marcação da diferença racial nos diz sobre a representação como uma prática? Com que práticas representacionais diferenças raciais e étnicas da 'alteridade' são significadas? Quais são as 'formações discursivas', os repertórios ou os regimes de representação que os meios utilizam quando representam a 'diferença'? Porque uma dimensão da diferença - por exemplo 'raça' - é cruzada por outras dimensões, tais como a sexualidade, o gênero e classe? E como é a representação da diferença é ligada às questões de poder?" (tradução nossa)

Barthes; a Antropologia, com os estudos de Lévi-Strass e Mary Douglas entre outros; e a Psicanálise, com os estudos de Freud. Com base nesse quadro teórico, Hall destaca a ambivalência da diferença, visto que é ao mesmo tempo positiva e negativa, pois, o Outro é necessário para a produção de significado, para o mundo da linguagem e da cultura, para a formação das identidades sociais e as subjetividades, mas o Outro é também o lugar do perigo, de sentimentos negativos, de hostilidade e agressão.

Sobre essa relação ambivalente, Sodré (2005c) afirma que   a partir dessa dificuldade de entender o comportamento do Outro, e de aceitar formas de pensamento e organiza o social diferentes da Civiliza o Ocidental, por exemplo, que se formaram a matriz de representa es racistas, como as que os negros são preguiçosos e dotados de pouca inteligência; e também os índios norte-americanos, representados no cinema como loucos e sanguin rios. Para o autor, esse saber automático sobre o Outro   a base de qualquer racismo.

Em busca das origens das práticas de representa o que até hoje são usadas para marcar a diferença na cultura popular ocidental, Hall (1997c) destaca o século XIX com o comércio mundial de escravos, a coloniza o européia no continente africano e o Pós-Segunda Guerra Mundial com as migra es do Terceiro Mundo para a Europa e América do Norte como três encontros fatídicos entre o europeu e o Outro, nos dois primeiros períodos com os povos africanos, que segundo o pensamento histórico, científico e cristão da época eram considerados bárbaros, simbolizavam ‘o primitivo’ em contraste com ‘o mundo civilizado’. Segundo o autor, tais discursos e imagens veiculadas sobre o Outro são as bases dos estereótipos que persistem em caricaturas, ilustra es e representa es populares, nas quais características físicas e intelectuais do negro são reduzidas   essência, homogeneizadas ou mesmo distorcidas.

Portanto, o estereótipo   considerado um conceito-chave nas discussões e análises sobre as representa es de grupos subalternos, primeiramente por que   uma prática de significa o muito comum nos meios de comunica o e no cinema, como uma estratégia de simplificar a diferença, enquadrando-a em um formato e com conteúdo que agrada determinado público. E também por que reitera o papel político do que   representar, falar por e sobre os outros, visto que na medida em que por motivos sociais, políticos ou econômicos esses grupos subalternos não possuem poder sobre sua representa o, essa fun o foi assumida ou apropriada pelos grupos hegemônicos, que a fazem de acordo com seus interesses.

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz. (STAM, 2003, p.305)

De acordo com Freire Filho (2004), estereótipo, deriva do grego *stereós* (“sólido”) + *týpos* (“molde”, “marca”, “sinal”). Inicialmente, restrito ao jargão da imprensa e da tipográfica, o vocábulo ingressou metaforicamente no campo das ciências sociais nos anos de 1920, com a publicação de *Public opinion* ([1922] 1965), “o livro fundador dos estudos midiáticos americanos”, do escritor e colunista político estadunidense Walter Lippmann, que oscila entre duas noções distintas de estereótipo: (a) uma de base psicológica, que descreve o estereótipo como uma forma de criar uma sensação de ordem, em meio ao frenesi da vida social e das cidades modernas; (b) e outra, de índole ostensivamente política, apresenta os estereótipos como construções simbólicas enviesadas, infensas à ponderação racional e resistentes à mudança social.

Com base nessas definições de Lippmann, o autor desenvolve alguns pressupostos, segundo os quais, apesar de atuar como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social, o estereótipo se diferencia de forma significativa, porque visa impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, buscando assim a manutenção e a reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração, assim como a justificção de comportamentos hostis e até mesmo letais.

Um aspecto importante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/ histórica/ racial do discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre no “lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido...como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso. (BHABHA, 2005, p.105)

A veiculação de estereótipos na mídia assegura na esfera simbólica a marginalização social que predomina sobre os grupos subalternos, e assim implica também em um problema basilar para a construção de uma sociedade democrática, pois por meio de imagens, músicas, desenhos e narrativas difunde-se também uma visão de mundo hegemônica que oculta desigualdades e relações de poder, é capaz de forjar subjetividades, ou seja, usa da

estereotipia para reproduzir representações pejorativas e danosas sobre o Outro, utiliza a violência simbólica¹³ como uma estratégia de manutenção de sua hegemonia.

*Power in representation; power to Mark, assign and classify; of symbolic power; of ritualized expulsion. Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way – within a certain ‘regime of representation’. It includes the exercise of symbolic power through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence.*¹⁴(HALL, 1997c, p.259) (grifo do autor)

Por seu caráter durável é que inúmeros estereótipos surgidos no século XIX ainda persistem até hoje, e apesar de serem contestados, se mantêm como um complexo modo de representação que confirma os meios de comunicação como eixo central para a formação do imaginário coletivo e também para as representações sociais, pois é a partir das imagens e valores fornecidos pelos conteúdos midiáticos que os indivíduos desenvolvem processos de identificação e também de reconhecimento do Outro.

Com relação à população negra brasileira, suas expressões culturais, artísticas e religiosas têm-se as influências e concepções criadas com base nas teorias raciais, que enfatizavam a superioridade branca; as desigualdades e ambigüidades que caracterizam as relações étnico-raciais no Brasil, e também a situação de subalternidade que mesmo após a abolição prevaleceu sobre o negro como sinônimo de escravo, e que podem ser considerados como fontes de estereótipos, constantemente reproduzidos e reelaborados nas representações midiáticas que oscilam entre a docilidade e a benevolência, entre a malandragem e a falta de caráter, comportamentos e personalidades que foram generalizados a todo um grupo social. Logo, é possível considerar que diante da impossibilidade de ignorar efetivamente a presença do negro, a mídia desenvolveu o que Pereira e Gomes (2001) denominam de “simulacro da inserção”, conceito que designa o trabalho de construção de estereótipos que reafirmam a condição de inferioridade desse grupo social, continuamente associado a objeto, a coisa, o que naturaliza assim sua invisibilidade.

O imaginário é categoria importante para se entender muitas das representações negativas do cidadão negro, quando se considera que, desde o século passado, o

¹³ Bourdieu (2007)

¹⁴ “Poder na representação; poder para marcar, atribuir e classificar; de poder simbólico; de expulsão ritualizada. Poder, ele parece, ter sido compreendido aqui não somente nos termos da exploração econômica e coerção física, mas igualmente em termos mais largos, culturais ou simbólicos, incluindo o poder de representar alguém ou algo de uma determinada maneira - dentro de um determinado 'regime de representação'. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais. Estereotipar é um elemento-chave neste exercício da violência simbólica”. (tradução nossa)

africano e seus descendentes eram conotados nas elites e nos setores intermediários da sociedade como seres fora da imagem ideal do trabalhador livre, por motivos eurocentrados. O imaginário racista veiculado pelas elites tradicionais pode ser hoje reproduzido logotecnicamente, de modo mais sutil e eficaz, pelo discurso mediático-popularesco, sem distância crítica do tecido da civilização tecnoeconômica, onde se acha incrustada a discriminação em todos os seus níveis. (SODRÉ, 1999, p.245)

Por meio dessa rede de conteúdos simbólicos que é o imaginário coletivo, o indivíduo é capaz não só de interpretar, mas também construir e transformar a realidade. Por isso se estabelece como um relevante campo de estudo, por meio do qual segundo Pereira e Gomes (2001) é possível evidenciar a lógica da exclusão étnica e social que perpassa toda a sociedade brasileira e se legitima em imagens, caricaturas, trocadilhos, frases feitas e piadas que sutil ou explicitamente se firmam como verdades absolutas sem que se saiba sua origem, mas possuem objetivos bem definidos pelos segmentos dominantes.

Desde modo, pode-se considerar que os diálogos, os discursos, os rituais, padrões de trabalho e produção, arte, enfim, tudo o que constitui a cultura, essa atividade construída coletivamente são imagens que “alimentam” esse imaginário, e são também processos que engendram representações sociais, estas que Jovchelovitch (1995) define como uma estratégia que os indivíduos enquanto atores sociais desenvolvem para lidar com o mundo em que vivem, por tal razão as representações sociais articulam o domínio da vida comum e o espaço público, e assim se tornam também mediações sociais, e expressam por excelência o espaço do sujeito na sua relação com a alteridade.

A valorização da fala, da palavra como expressão de condições da existência também é enfatizada por Minayo (1995) ao apresentar as contribuições de Bourdieu e Bakhtin para a teoria das representações sociais. Para os dois autores, e como tem sido demonstrado nessa pesquisa, a produção simbólica como instrumento e material para a luta de classes é um fenômeno ideológico por excelência, determinado pelas relações de produção e pela estrutura sócio-política. Logo, as palavras são a representação e a instituição da realidade, a partir delas é possível compreender também o que está por detrás da competência das palavras, as relações de poder.

Deste modo, as representações sociais não podem ser consideradas como saberes isolados, independentes, pois são construídos e estão relacionados com toda a multiplicidade da concepção de ser humano e de sociedade, sendo assim também perpassados por uma concepção ideológica. Logo, as inúmeras piadas, caricaturas, lendas, estórias, narrativas, rimas e tantas outras formas de saber que fazem parte do cotidiano mascaram-se em um senso de humor imposto graças à fragilização da auto-estima da população negra (e de outras

minorias), da desqualificação de suas religiões e da folclorização de suas expressões culturais. São representações sociais que se consolidam como senso comum, conhecimento compartilhado por todos e tratado como verdade absoluta, o que “faz parecer natural” a marginalização do negro na sociedade brasileira.

Vale lembrar que a representação é um processo de classificação e nomeação e, de acordo com Guareschi (1995), é também um método de estabelecer relações entre categorias e rótulos, e ao classificar a decisão se algo tem semelhança ou se diferencia do protótipo escolhido, nunca é neutra.

Tais decisões constituem, segundo Moscovici (apud SODRÉ, 1984), o propósito de todas as representações positivas ou negativas, que é o de transformar algo não familiar em familiar, ou seja, aproximar, transpor de um universo desconhecido para o universo cotidiano, conhecimentos, valores e significados. Tarefa realizada com um recurso poderoso: a mídia.

Em sua tentativa de dizer o real, a televisão na verdade constrói uma realidade (aquela gerada pelo código do *medium*) na forma de um sistema de representações sociais. A representação é o modo de conhecimento ideal para a tevê, por implicar um processo de num processo bastante imagético ou figurativo. Em primeiro lugar porque é um “processo de mediação entre conceito e percepção”, que o objeto do conceito pode ser “percebido”, criando-se uma impressão de realismo; e também porque o conteúdo da representação se define como uma imagem, regida por uma determinada significação. Assim, a representação de um fenômeno social qualquer consiste num conjunto de imagens, estruturado pelo jogo das significações sociais ou das atitudes dos sujeitos da representação. (SODRÉ, 1984, p.76)

O valor das representações sociais deve-se ao seu conjunto de características: abrangência, já que é capaz de compreender uma multiplicidade de atitudes, opiniões, concepções e significados; interdisciplinaridade, pois se articula e incorpora outros conceitos como imaginário, subjetividade e ideologia, por exemplo; dinamismo, visto que trabalho com o ser humano essencialmente em sua atuação no contexto social; caráter simbólico, como um espaço capaz de gerar e criar significado; e por sua dimensão político-ideológica, pois representa, cria uma nova realidade.

Portanto, se justifica a utilização da teoria das representações sociais nesta pesquisa, que utiliza o cinema como elemento para reflexão e análise das representações do Candomblé e da Umbanda, a partir da qual objetiva-se identificar e compreender as relações de poder e exclusão que articulam produção simbólica, subjetividade, imaginário e representações sociais.

1.3. População Negra: marginalização social e midiática

Estudos anteriores indicam uma característica ambivalente do discurso midiático sobre o negro, pois ao mesmo tempo em que o ignora como agente social, o representa a partir de um recorte estigmatizado. Para Pereira e Gomes (2001), essa indiferença pode ser compreendida também como condescendência da mídia com a condição de subalternidade do negro, pois apesar de todas as transformações sociais e econômicas ocorridas na sociedade brasileira nota-se uma continuidade de tratamento como referência estética, como modelo de representação. As fotografias e pinturas de escravos fugidos ou negros-máquinas-de-trabalho ou as típicas mães-pretas da literatura são agora imagens da “mulata globeleza”, do “negão viril”, do “artista talentoso”, da empregada fiel, do malandro, estereótipos que reproduzem a imagem do negro como parte da criadagem, mercadoria para consumo.

Por tais razões, a compreensão desses processos de exclusão na produção simbólica remete indissociavelmente ao lugar que a população negra ocupa na sociedade. Sob a condição de escravo, cerca de cinco milhões de africanos foram trazidos para o Brasil, e além do deslocamento forçado foram vítimas da aculturação e desumanização com as mais diversas formas de violência física, psicológica e sexual. E após a abolição da escravatura, foram jogados à margem da sociedade e do processo produtivo, pois apesar de serem formalmente livres, permanecia a principal marca do passado escravo, a cor da pele. Também outros traços físicos como o formato do nariz, a textura do cabelo foram e ainda são considerados elementos de discriminação na especificidade do racismo brasileiro.

Os resquícios das relações de exploração que constituíam a condição de escravo, e também de teorias e representações racistas produzidas e utilizadas pelas elites como um sistema de pensamento institucional, por meio do qual valores e concepções negativas sobre negro ainda hoje são reproduzidos e constituem estigmas¹⁵ de inferioridade e incapacidade que no contexto social dificultam o acesso da população negra a políticas e serviços públicos, e a melhores condições de vida (postos e horas de trabalho, remuneração, escolaridade, qualificação profissional, longevidade etc); e no campo da produção simbólica se revela em duas formas de exclusão: na ausência de negros/negras em “espaços” considerados nobres da mídia, e na reafirmação de estereótipos de negros como atletas, artistas ou criminosos. Sobre essa “presença” do negro nos meios de comunicação pode-se considerar que ela tem atuado

¹⁵ Aqui o termo estigma é utilizado segundo Goffman (1988) em referência a uma marca, um atributo profundamente depreciativo. O autor menciona três tipos de estigma: (1) as várias deformidades físicas; (2) as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, entre outras; e (3) os estigmas de raça, nação e religião.

no sentido de evidenciar sua inferioridade, e demonstra o quanto a mídia estabelece novos espaços para colocar o negro em seu “devido lugar”.

Poucos se dão conta da tensão subjacente às expressões do tipo “ele é um negro até educado”, “ela é negra mas tem cabelo bom” ou às imagens das mulatas expostas nas capas de revistas e de homens negros mortos nas primeiras páginas dos jornais. De modo geral, tudo isso tem sido considerado como palavras e imagens habituais e se torna quase impossível pensar em outras maneiras de perceber as populações negras. Nesse sentido, os negros aparecem aos olhos da sociedade – estão, portanto, incluídos nela -, de uma maneira que corrói os ideais de sujeito e cidadão desejados pela mesma sociedade, estando, portanto, excluídos dela. (PEREIRA & GOMES, 2001, p.32)

A antiga exigência de “boa aparência”, a quase inexistência de profissionais negros ocupando cargos de chefia ou artistas negros na mídia e na propaganda, e a constante representação do negro serviçal, bem como as “sutis” humilhações que fazem parte do dia-a-dia são exemplos da condição de subalternidade que predomina sobre a população negra, o que comprova a inexistência de um paraíso racial em um país onde pesquisas e dados estatísticos de vários órgãos governamentais têm revelado o quanto a diferença racial é determinante para definição do índice de desenvolvimento humano.¹⁶

Para compreensão da dinâmica das relações raciais no Brasil e seus impactos sobre a educação, Carneiro (2005) utiliza os conceitos de dispositivo e biopoder elaborados por Michel Foucault. Dessa reflexão, a autora indica um mecanismo específico que compartilha da natureza dessas duas tecnologias, o epistemicídio. Conceito extraído dos estudos de Boaventura Souza Santos que o considera um dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento.

No entanto, para a autora o epistemicídio consiste ainda em um processo persistente de produção da indigência cultural que se expressa pela negação ao acesso à educação; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima causado por processos de discriminação correntes no processo educativo. Assim, por meio dessas diversas estratégias, se desenvolve contra os povos dominados uma desqualificação

¹⁶ A desigualdade racial é tema de várias pesquisas de órgãos governamentais como o IBGE, o IPEA desde 1999, e também do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), que em 2005 produziu o Relatório de Desenvolvimento Humano – Racismo, Pobreza e Violência.

individual e coletiva como sujeitos cognoscentes. Por tal razão, “o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender”. (CARNEIRO, 2005, p.97)

Como exemplos de processos epistemicidas, a autora aponta as ações de controle, censura e condenação da disseminação de idéias empreendidas pela Igreja Católica durante toda a história do Brasil em seus desdobramentos específicos sobre a população negra; e também os influxos do racismo científico expressos na atuação de pensadores nacionais após a abolição da escravidão e na emergência da República, disseminando procedimentos de contenção, exclusão e assimilação na relação dos negros com os processos educacionais frente à sua nova condição de liberto indesejável como cidadão.

O reconhecimento da educação como o instrumento mais efetivo e seguro de ascensão social no Brasil para das classes subalternas, em contraposição à maneira de administração das oportunidades educacionais vêm segundo Carneiro (2005), instituindo uma ordem social racialmente hierárquica, confirmada por pesquisas de diversos órgãos que analisam as desigualdades étnico-raciais na educação, o que confirma a atuação epistemicida do aparelho educacional, que segundo a autora tem se constituído, de forma quase absoluta, para os racialmente inferiorizados, como fonte de múltiplos processos de aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual do negro, seja pelo rebaixamento de sua auto-estima pela ação do racismo e da discriminação no ambiente escolar, seja pela negação, desvalorização ou ocultamento das contribuições das sociedades africanas e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; ou pela imposição do embranquecimento cultural e ainda pela produção do fracasso e evasão escolar.

Ao considerar a educação como o instrumento por meio do qual a cultura dissemina os sistemas de representações e as lógicas construídas na vida cotidiana é que Gomes (2003) enfatiza a relevância dessa instituição onde não apenas se aprende e compartilha conteúdos e saberes escolares, mas também crenças e hábitos, assim com preconceitos raciais, de gênero, de classe e de idade. Logo, a escola é um dos espaços que interferem na construção da identidade negra, que segundo a autora, designa uma construção social, histórica, cultural e plural, que implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial sobre si mesmos, a partir da relação com o outro.

Nesse sentido, deve-se apontar o grande desafio que se configura a construção de uma identidade negra em um país que por mais três séculos conviveu com a escravidão, e ainda mantém as práticas de exclusão dessa época não muito distante nas mais diversas e

complexas formas de racismo, que se dissimulam numa marginalização social e econômica e também pela violência simbólica que ora pela invisibilidade, ora pelo estereótipo tem ensinado ao indivíduo negro que para ser aceito, ele precisa negar a si mesmo.

Desde a infância, no ambiente escolar, na vida profissional, e nas imagens e discursos veiculados pelos meios de comunicação o indivíduo negro convive com inúmeras representações que marcam, ressaltam a diferença de ser negro, e mais do que isso, são representações que qualificam o corpo negro como feio, o cabelo negro como ruim, e por meio de ausências e distorções ocultam a história, as formas de resistência e as contribuições da população negra em suas mais diversas expressões.

Nessa perspectiva, a função central do livro didático como um veículo de valores, percepções e ideologias é analisado por Rosemberg et al. (2003) com relação às representações das categorias étnico-raciais, sobre as quais ela aponta que de forma predominante os personagens negros são sub-representados com relação aos brancos; aparecem desvinculados de seu contexto familiar, e quando isso ocorre, a família é invariavelmente pobre; e desempenham um número limitado de atividades profissionais, em geral as de menor prestígio e poder. A autora destaca ainda que o tratamento estético das ilustrações retrata o negro com traços grotescos e estereotipados, e prevalece uma perspectiva eurocêntrica da história, bem como uma ênfase na representação do negro como escravo, vinculando-o a uma passagem dessa condição à de marginal contemporâneo. Por tais razões, a autora afirma que as representações do negro nos livros didáticos refletem a dimensão estrutural e simbólica do racismo.

No universo da publicidade, das várias formas de representar o corpo negro, Correa (2006) destaca a presença deste principalmente em representações de pessoa carente e assistida, beneficiária de programas assistenciais do governo ou da iniciativa privada; no estereótipo clássico do negro atleta ou músico, ambas valorizando seu talento “nato”; e também como livre e sensual, com um corpo belo e exposto, o que confirma uma ênfase na materialidade desse corpo, seja como força de trabalho, seja como objeto sexual. Contudo, também se observa a ausência do corpo negro em situação de convívio familiar, se divertindo junto com outras pessoas negras ou em casa. Segundo a autora, o corpo negro está sempre desenraizado, descolado da família, sem história pessoal e também sem casa na publicidade, uma configuração que tira desse personagem a sua história de pertencimento, seus laços afetivos e humanos. Além disso, para a autora, separar o negro da família, instituição basilar na cultura ocidental católica como a detentora dos valores morais, é mostrá-lo despido de dignidade no contexto brasileiro.

Nos textos jornalísticos, Melo (2004) ressalta que o enfoque das matérias sobre a mulher negra tende a ser sensacionalista. E ao valorizar aspectos negativos da vida de um entrevistado, como por exemplo, a reportagem que denuncia o fato da senadora Benedita da Silva alisar os cabelos, confirma que o jornalismo é tendencioso e reforça estereótipos.

Domésticas fiéis, jagunços e malandros, criados engraçados, empregadas atrevidas, “mulatas boazudas” e as clássicas mães pretas da literatura são alguns dos inúmeros tipos de personagens interpretados por atores e atrizes negras nos mais de 40 anos da televisão brasileira, o que demonstra o poder deste veículo com maior capacidade de penetração nas diversas camadas sociais em reproduzir e rearticular por meio da exclusão simbólica e do uso de diversos estereótipos as mesmas formas de violência que durante os três séculos de escravidão predominou sobre a população negra, enquanto mão-de-obra escrava.

Em seu estudo sobre a representação e a participação dos negros na telenovela brasileira no período de 1963 a 1997, Araújo (2000) reafirma a cumplicidade desse veículo com o ideal de branqueamento dos brasileiros, que se expressa na tentativa de confirmar o mito da democracia racial e a invisibilidade do negro. Porém, o autor indica também a significativa atuação de lideranças e instituições afro-brasileiras no combate ao racismo:

As ações lideradas pela ONG negra paulista Geledés, que no final de 1994 enviou uma interpelação formal à Rede Globo, protestando contra a apresentação do comportamento servil de um personagem afro-descendente diante de uma agressão racista, na telenovela *Pátria Minha*, e demonstrando que o roteiro e a representação feriram a auto-estima da comunidade negra. Embora não tenha havido nenhum tipo de punição contra a Rede Globo, o desenvolvimento da trama parece ter atendido à pressão das entidades afro-brasileiras. (ARAÚJO, 2000, p.72)

O autor enfatiza essa visão do Outro, as impressões e percepções de organizações não-governamentais e grupos culturais negros com relação à forma como os meios de comunicação representavam a população negra. Assim, ele aponta como principais elementos de críticas: (a) a representação do negro por meio de estereótipos negativos, lugares-comuns que ocorrem na utilização de atores negros em papéis de serviçais em telenovelas, nos comerciais e nos programas cômicos; (b) a invisibilidade total da ação positiva dos negros; (c) a cultura negra vista como folclore, já que o negro só tem espaço na mídia como representante de grupos carnavalescos, sambista ou pai-de-santo nas cerimônias religiosas aceitas pela sociedade brasileira, como a Festa de Iemanjá; (d) o negro como elemento de diversão para os brancos, e não para si mesmo e seu grupo étnico; (e) a apresentação do negro como pobre e favelado, constante nos noticiários televisivos, o que relaciona os negros à pobreza,

ignorância, drogas e homicídio, reafirmando esses problemas como específicos e de responsabilidade do próprio negro.

Além disso, apesar de autores e diretores afirmarem que a telenovela busca inspiração para suas tramas nas experiências sociais e culturais do país, Araújo (2000, p. 307) enaltece que assim como outros elementos da cultura africana, “as religiões negras tiveram também pouco destaque nas novelas e, em algumas delas, sofreram referências negativas, associadas à ignorância ou ao mal”. Nesse sentido, vale ressaltar ainda os processos de representação produzidos por grupos religiosos neopentecostais que na luta pela hegemonia religiosa, têm-se utilizado dos meios de comunicação não apenas como um canal de evangelização, mas também como um poderoso instrumento para desqualificar as religiões de caráter popular, especialmente as religiões afro-brasileiras.

Ainda sobre a representação do negro na telenovela, principal produto cultural da mídia brasileira, que exportado para várias partes do mundo leva consigo a imagem de todo o país, vale ressaltar as considerações de Carneiro (1999) sobre as representações da população negra na novela “Terra Nostra”, exibida pela Rede Globo em 1999. Segundo a autora, a subserviência e o infantilismo dos personagens negros reiteram a visão preconceituosa de uma humanidade incompleta do negro, que se contrapõe à completude humana do branco, mesmo que sejam brancos de classes subalternas, como é o caso dos imigrantes de “Terra Nostra”.

Ao analisar as estratégias dos personagens da telenovela “Da cor do pecado”, transmitida no primeiro semestre de 2004, particularmente no tocante às relações raciais, Moraes e Pavan (2004) mencionam aspectos que possibilitam ver esta produção além do grande destaque dado ao fato de ser a primeira telenovela global em que uma atriz negra é a protagonista da história (Taís Araújo). Logo, os autores indicam os questionamentos apresentados pelos movimentos negros com relação ao nome da novela “Da cor do pecado”, que relembra a idéia de que o negro é a cor do pecado, e a mulher negra é a tentação, associação reforçada na música-tema de abertura, bem como a imagem de um corpo negro feminino. Quanto à caracterização dos personagens, os autores afirmam que a novela sugere que na cor branca há também “o mau”, pois são personagens brancos que tem o caráter deformado, já os personagens negros – com exceção de um deles - são íntegros, sérios e bons com parentes, companheiros e bons amigos. Mas isso se mostra suspeito para Moraes e Pavan (2004), pois a novela parece uma armadilha quando repete sem cessar as mesmas frases de desvalorização da cultura e identidade negra, isso em todos os blocos e cenas de todos os capítulos observados pelos pesquisadores.

Nesse contexto, também no cinema brasileiro, assim como na televisão, a representação de grupos subalternos, nesse caso, a população negra é predominantemente marcada por distorções e simplificações, que enfatizam determinados aspectos pejorativos, como a indolência do sambista, a esperteza do malandro, a sexualidade exacerbada da mulher negra e a comicidade do “crioulo doido”, mostrando assim também “papéis” pré-determinados para o negro.

Sobre essa questão dos estereótipos do negro na cinematografia brasileira, o único estudo dedicado à temática: “O Negro Brasileiro e o Cinema”, de João Carlos Rodrigues (2001) apresenta um panorama histórico da representação do negro no cinema brasileiro por meio de um conjunto de classificações que o autor denomina de arquétipos e caricaturas: (1) “os pretos-velhos”, (2) “a mãe preta”, (3) “o mártir”, (4) “o negro de alma branca”, (5) “o nobre selvagem”, (6) “o negro revoltado”, (7) “o negão”, (8) “o malandro”, (9) “o favelado”, (10) “o crioulo doido”, (11) “a mulata boazuda”, (12) “a musa” e (13) “o afro-brasileiro.” E apesar de afirmar-se como uma proposta que visa contribuir não apenas para os estudos de cinema, como também para o combate ao racismo e ao preconceito, tal estudo limita-se ao aspecto descritivo das produções, visto a quantidade e a diversidade dos filmes abordados. Além disso, no que se refere às religiões afro-brasileiras, observa-se simplificações e até mesmo distorções de valores e características de divindades desse universo religioso, usadas pelo autor de forma a justificar a existência desses estereótipos.

Ainda sobre essa questão, os estereótipos também podem ser considerados “prisões” que afetam atores negros/as, pois não apenas limitam as possibilidades de representação desse grupo social, mas também o estigmatizam ao considerá-lo apto apenas para a interpretação de papéis subservientes. Vale ressaltar, no entanto, a luta cotidiana de profissionais negros para transformar personagens humilhantes em exercícios de resistência.

Outra constante na cinematografia brasileira é a folclorização da cultura afro-brasileira, segundo a qual manifestações significativas que compõem a identidade negra, como a capoeira, o samba, o carnaval são esvaziadas de sentido, reduzidas ao espetáculo, ao exótico, ao diferente, contribuindo assim para a objetificação e a marginalização do negro. Acerca dessas representações folclóricas no filme “Orfeu Negro”, dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus em 1959, Nagib (2006) ressalta que por não acrescentar qualquer fundamento realista, reduz-se o olimpo negro a um primitivismo ingênuo, por meio do qual a representação do negro neste filme se dilui na alegria do carnaval, na felicidade e a na sensualidade de uma população que não vive conflitos senão os do amor, e dança samba o dia inteiro.

A desqualificação e inferiorização das religiões afro-brasileiras é também aspecto preponderante nas narrativas cinematográficas. As representações atuam no sentido de decifrar esse peculiar universo religioso, tornar sua diferença compreensível, ao mesmo tempo em que como discursos, visam a manutenção da forma de pensamento dominante, atribuindo assim valores negativos a essas religiões.

Os meios de comunicação muitas vezes reproduzem a visão eurocêntrica das religiões africanas, por exemplo, ao considerá-las cultos supersticiosos em vez de sistemas legítimos de crença e ao disfarçar seu preconceito como um vocabulário condescendente (“animismo”, “culto ancestral”, “magia”) usado para discutir as religiões. (SHOHAT & STAM, 2006, pg.293)

Tais exemplos comprovam o que Sodré (1999) denomina de racismo midiático, fenômeno suscitado por quatro fatores: (1) a negação, a mídia tenta negar a existência do racismo, exceto quando este aparece como fato noticioso; (2) o recalco, predomina a prática de recalcar, ignorar e até mesmo ocultar aspectos identitários positivos ou contribuições de origem negra; (3) a estigmatização, por meio do estigma, a marca da diferença, principalmente a pele escura tem sido o ponto de partida para todo tipo de discriminação, consciente ou não, do outro; (4) a indiferença profissional, com a reduzida presença de negros como profissionais da mídia brasileira, e os poucos que conseguem se empregar nesse meio ocupam posições subalternas. Logo, confirma-se a célebre afirmação deste autor: “a situação do negro na mídia é como a de um vampiro que se olha no espelho e não se vê”.

1.4. Contestar o hegemônico: “pode o subalterno falar”?

As diversas características, áreas de influência e também conseqüências da atuação da mídia apresentadas nesta primeira parte do trabalho confirmam a necessidade de considerá-la com base em sua pragmática própria, enquanto espaço privilegiado da luta simbólica, e também contra-hegemônica por parte dos grupos subalternos, segmentos sociais que não detêm voz ativa nem a possibilidade de intervir nos âmbitos de decisão do poder, mas podem por meio de políticas de visibilidade conseguir reconhecimento social, o que também contribui para constituição de suas identidades, para a produção de suas próprias narrativas. Daí a necessidade de se apropriar da mídia, e também de criar novas formas de expressar suas

narrativas, que atendam às suas demandas específicas e se torne um espaço público em que possam ser reconhecidos como atores sociais.

Essa contestação não precisa ser sempre óbvia ou “revolucionária”, mas pode ter nuances como indica Hall (1997c). Ele destaca três estratégias pelos quais é possível contestar o sistema de representação dominante: (1) a reversão dos estereótipos, com filmes e séries televisivas que passaram a valorizar positivamente características normalmente ligadas a estereótipos negativos, o que pode significar um trabalho de sucesso e também a identificação da audiência, como por exemplo, as platéias negras que adoram ver atores negros sendo escolhidos tanto para o papel de herói como o de bandido, ou seja, indica várias possibilidades de representação; (2) imagens positivas¹⁷, uma tentativa de dar uma versão positiva às imagens negativas sobre o negro e sua cultura, buscando assim corrigir a distorção. Porém, segundo o autor essa abordagem mantém a celebração da diferença, já que apenas inverte a oposição binária, privilegiando o termo subordinado, ou seja, lendo o negativo positivamente, como por exemplo, a expressão “*Black is beautiful*” que expressa a ressignificação dada ao termo negro nas décadas de 1960/70 no esforço de construir uma identificação positiva com aquele que historicamente tem sido excluído. Sobre essa estratégia, Hall salienta que embora amplie as possibilidades de representação do “ser negro”, ela não necessariamente substitui o negativo, apenas troca os binários, mas não deixa de propagá-los; (3) “através do olho da representação”, essa terceira estratégia joga com o olhar hegemônico, coloca os estereótipos contra eles mesmos, buscando assim se familiarizar com eles e também explicitar o que normalmente escondem, como por exemplo, a dimensão erótica da representação do negro/a. E assim, em vez de recusar o poder e o perigo do fetichismo, essa abordagem faz uso do desejo e das ambivalências pelos quais o fetichismo inevitavelmente se revela.

Nesse cenário se configura o tema que motiva essa pesquisa, a análise das representações religiões afro-brasileiras, especificamente da Umbanda e do Candomblé no cinema brasileiro, a partir dos filmes, “Barravento”, de Glauber Rocha, “Orf” de Raquel Gerber e “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho. Logo, este trabalho trata de analisar as representações dessas religiões, principalmente no que se refere a sua capacidade discursiva e as relações que desenvolve com o grupo social representado e as esferas de poder existentes.

¹⁷ De acordo com Shohat e Stam (2006), no lugar de lidar com as contradições da representação de um determinado grupo ou comunidade, o cinema das “imagens positivas” prefere uma máscara de perfeição, ao dar uma versão positiva aos estereótipos existentes sobre a população negra. Essa noção de imagens positivas pode segundo os autores levar a um certo tipo de essencialismo racial que deveria ser combatido, assim como por meio da artificialidade deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado, e assim desqualifica possíveis sátiras e subversões dos estereótipos, como por exemplo as realizadas no filme “Lute pela coisa certa”, no qual o diretor Spike Lee subverte as conotações segregacionistas do musical negro para explorar as tensões inter-raciais dentro da comunidade representada.

Segundo Luz (2002), a importância do cinema está no modo como ele reconfigura a realidade. Com base em sua capacidade de fabulação, o filme não conta apenas, ele mostra, ele reinventa o mundo, por isso o autor defende que o que “conta” mesmo é quem conta, quem detém o poder de criar essa representação do mundo, é essa narração a instância anônima e produtora de subjetividade. Logo, não é possível se desvincular o cinema da esfera de interlocução social em que estão produtores de sentido e também espectadores, visto a necessidade de se compreender para quem a narrativa cinematográfica é construída, e a serviço de quais interesses e ideologias. O cinema em sua capacidade de representação revela um ordenamento político, no sentido tanto da visibilidade quanto da possibilidade de fala de grupos subalternos.

E ao investigar as representações dessas religiões tem-se a oportunidade de analisar como esses filmes tratam essa temática, de que maneira, quem e como fala, como se posicionam com relação a essa religiosidade de caráter popular, como posicionam o Outro dentro da narrativa, e principalmente se esse subalterno consegue falar.

A melhor maneira de se compreender a cultura popular é estudar a religião. Ali ela aparece viva e multiforme e, mais do que em outros setores da produção de modos sociais da vida e dos seus símbolos, ela existe em franco estado de luta acesa, ora por sobrevivência, ora por autonomia, em meio a enfrentamentos profanos e sagrados entre o domínio erudito dos dominantes e o domínio popular dos subalternos. (BRANDÃO, 1980, p.15)

A relevância dessa pesquisa deve-se à perspectiva de estudar o cinema e sua utilização na sociedade atual na qual os meios de comunicação têm consolidado suas estratégias de poder nos processos de construção de identidades, já que oferecem padrões e valores com os quais os indivíduos se reconhecem e se identificam. Também busca-se desconstruir a lógica de representação hegemônica a partir da análise das representações no cinema, o que significa uma contribuição para esse grupo social em sua luta contra a exclusão social e a violência simbólica. E visa ainda apresentar novas alternativas para que a população negra possa se tornar visível, seja ao se apropriar da mídia ou ao criar novas formas de comunicação que respondam às suas demandas de justiça social e participação política, assim vislumbra-se a possibilidade desse grupo social não ser representado, mas de ser reconhecido como sujeito capaz de criar sua auto-representação.

Tamanha é legitimidade social da mídia atualmente que segundo Barbalho (2005, p.38), a cidadania para as minorias começa com o acesso aos meios de comunicação. Somente assim é possível dar visibilidade e viabilizar uma outra imagem desses grupos sociais

diferente da que é feita pela maioria. “Não seria o monopólio mediático o latifúndio o qual os “sem-voz” deveriam lutar? , questiona o autor.

Ainda sobre essa capacidade constitutiva que a comunicação desempenha no processo cultural, Martín-Barbero (2005) defende a criação de outros modelos de comunicação em que se reconheça a competência comunicativa das comunidades, colocando assim em comum a experiência criativa, o reconhecimento das diferenças e a abertura para o Outro. Logo, também muda o papel do comunicador, ele deixa de ser o intermediário e assume o papel de mediador, aquele que explicita a relação entre a diferença cultural e a desigualdade social, que trabalha por uma comunicação que diminua o espaço das exclusões, ao contribuir para aumentar mais o número de emissores e criadores do que o dos meros consumidores. De acordo com o autor, essa nova reconfiguração da comunicação tem como prioridade o trabalho de ativar nas pessoas a sua capacidade de narrar, de construir sua identidade, de utilizar a palavra para mobilizar as diferentes formas e possibilidades de apropriar-se do mundo e dar-lhe sentido.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de produção cultural. (HALL, 2003a, p.338)

Deste modo, trabalhos e experiências desenvolvidas entre comunidade e organizações não-governamentais têm possibilitado a grupos subalternos o acesso aos meios de produção audiovisual, por meio dos quais passam a ser protagonistas, expressam suas visões, destacam questões que fazem parte de seu cotidiano e do lugar onde vivem, narram suas próprias histórias¹⁸.

1.5. Cinema: máquina de representação

¹⁸ Iniciativas como as do Grupo Cultural Afro Reggae, do Coletivo “Nós do Morro”, da Central Única das Favelas, do Coletivo Dogma Feijoada e do Projeto Vídeo nas Aldeias permitiram e têm permitido o subalterno falar e se posicionar como sujeito no âmbito da produção cultural.

Criado pelos irmãos Lumière como uma forma de captar a realidade, o cinema ganha com Méliès a possibilidade de materializar as fantasias da mente humana, de fazer real a imaginação, torna-se assim num espetáculo. Mas, sua grande evolução só se consolida com Griffith, que transforma essa capacidade artística e demonstrativa em linguagem, por meio da qual o espectador não apenas assiste o que é representado, mas se sente dentro dele. Segundo Martin (1990, p.16) “Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular idéias.”

Ao considerar a função narrativa como elemento central da cultura, a partir da qual é possível uma experiência de tempo que está no presente, e simultaneamente perpetua o passado e promete um futuro, Luz (2002) ressalta que o cinema passa a ser o grande contador de histórias da Era Moderna. Dessa forma, passa a desempenhar também um papel histórico e antropológico, na medida em que constrói não apenas a representação da sociedade da qual faz parte, de seu tempo histórico, mas também a do Outro, a das outras culturas. Por tais razões, o cinema pode e tem contribuído para a construção de um imaginário imperialista.

[...] O cinema, ele próprio produto das “descobertas científicas do Ocidente”, tornou palpável para as platéias a narrativa mestra do “progresso da civilização ocidental, muitas vezes através das narrativas biográficas de exploradores, inventores e cientistas. Como articulação de uma nova fé na ciência, o cinema se via como ápice de um novo tipo de ciência interdisciplinar que podia dar acesso a “outros” mundos: podia fazer um mapa do planeta como um historiador, escavar o passado como um arqueólogo e fornecer uma anatomia dos costumes dos povos “exóticos” como um antropólogo. Em seu papel pedagógico, o cinema hegemônico prometeu apresentar o espectador ocidental às culturas desconhecidas, aquelas que viviam do “lado de fora” da história. O cinema tornou-se assim, um mediador epistemológico entre o espaço cultural do espectador ocidental e o espaço das culturas representadas na tela, relacionando temporalidades e lugares separados em um único momento de exposição. (SHOHAT e STAM, 2006, p.138)

É nessa condição de veículo de representações, que Aumont (2008a) afirma ser possível dizer que o cinema substituiu as grandes narrativas míticas. Segundo o autor, as características de um ou vários personagens podem ser consideradas representativas não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. Logo, a representação não pode ser considerada um aspecto isolado, mas um discurso construído, um ponto de vista sobre o real que muitas vezes se impõe como absoluto, mesmo que arbitrário.

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível e mantém relações complexas com mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa, ou seja, constitui um

ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.56)

A questão do realismo ou da estética da verossimilhança é apontada por Shohat e Stam (2006) como um elemento significativo para explicar os possíveis efeitos causados pelas representações que o cinema faz de grupos subalternos, visto que a ficção também traz à tona visões sobre as estruturas de poder que perpassam as relações sociais e culturais, o que pode induzir as platéias a acreditarem em uma versão fundamentalmente incorreta da história, que idealiza os grupos dominantes e encara grupos marginalizados, como a população negra somente na condição de testemunhas mudas, passivas.

Para Martin (1990) isso deve-se ao fato de que à primeira vista parece que toda representação (*significante*) é indissociável da informação conceitual que veicula (significado). Mas, na verdade a representação é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico, ou seja, a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra.

Essa ambigüidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real apresentado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem*. (MARTIN, 1990, p.18)

Ao se apresentar como história que se conta sozinha, o cinema e as representações adquirem o valor de realidade, imprevisível e surpreendente. Por tal razão é que para Jacques Aumont (2008a), a discussão sobre a questão da estética da verossimilhança permanece ainda atual. Para o autor, ela permite tanto desmistificar a idéia de neutralidade e transparência do cinema, quanto se estabelece como elemento fundamental para captar os mecanismos de funcionamento da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação, atrelada a relações de poder.

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um *sentimento de realidade* bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela. Essa crença, essa adesão, vai das reações mais elementares, nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando (os exemplos são numerosos), aos fenômenos bem conhecidos de participação (os espectadores que adverte a heroína dos perigos que a ameaçam) e de identificação com os personagens (donde decorre toda a mitologia da estrela). (MARTIN, 1990, p.22)

A verossimilhança também é indicada por Pierre Beylot (2005) como um elemento que possibilita ao espectador penetrar o mundo imaginário que é a ficção, e permite

assim sua interpretação. Contudo, não se trata de um discurso pronto, mas de um espaço a ser construído juntamente com quem assiste, um processo elaborado a partir da relação entre os mecanismos narrativos e a atividade interpretativa do espectador.

L'espace fictionnel n'est donc pas une structure discursive que la perception spectatorielle ne ferait qu'actualiser – une réalité ontologique autonome offerte une fois pour toute au regard du spectateur - , c'est plutôt un *espace à construire*, un répertoire de données agencées par le film que le spectateur doit assembler en suivant un certain nombre de principes de lecture. Cette élaboration mentale du monde fictionnel suppose que le spectateur active trois principales clefs interprétatives: tout d'abord, celle du *régime de croyance* qui lui permet d'inscrire cet espace à l'intérieur ou à l'extérieur du champ de la fiction ou encore sur ses marges. C'est ensuite, celle du *régime de vraisemblance* qu'il accorde à la fiction en fonction des indices dispensés par le récit et du savoir intertextuel qu'il possède sur les genres fictionnels: Il peut ainsi identifier les postulats sur lesquels se fonde le monde diégétique et le type d'événements susceptibles de s'y produire. Enfin, celle du *régime de visibilité* qui lui permet d'établir les coordonnées d'un monde fictionnel qui articule espace visible et espace suggéré, proche et lointain, homogène et hétérogène¹⁹. (BEYLOT, 2005, p.120)

Além da capacidade estética, como forma de representar linguagens e discursos do mundo; ou por sua capacidade teatral, de “atuar” ou fazer um papel, Shohat e Stam (2006) ressaltam o poder da representação quanto a sua dimensão política, esta que de acordo com a visão contemporânea de democracia ocidental não é direta, mas representativa na figura do líder, do governante. Além disso, refere-se ainda ao princípio semiótico de que algo “está no lugar” de uma outra coisa, ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou outros grupos. Logo, é somente na condição de sujeito que serão capazes e falar por si, de construir sua auto-representação, de criar narrativas diferentes da visão hegemônica, que os grupos subalternos podem alcançar a visibilidade, e se empoderar nessa construção simbólica.

Segundo Christian Metz, o aparato cinematográfico nutre o narcisismo na medida em que o espectador se identifica com um “tipo de sujeito transcendental”. Esse aparato, ao ampliar a percepção humana artificialmente, confere ao espectador a onipresença ilusória do “indivíduo que tudo vê”, proporcionando-lhe, desse modo,

¹⁹ "O espaço ficcional não é uma estrutura discursiva que a percepção espectral faria apenas atualizá-la ou uma realidade ontológica autônoma oferecida de uma vez por todas ao olhar do espectador -, é antes um espaço a construir, um repertório de dados agenciados pelo filme e que o espectador deve montar seguindo um certo número de princípios de leitura. Esta elaboração mental do mundo ficcional supõe que o espectador ative três principais chaves interpretativas: primeiramente, a do regime de crença que lhe permite inscrever este espaço dentro ou fora do campo da ficção ou ainda sobre as suas margens. Em seguida, a do regime de verossimilhança, que permite concordar com a ficção em função dos índices dispensados pela narrativa e pelo saber intertextual que possui sobre os gêneros ficcionais: ele pode assim identificar os postulados sobre os quais se baseia o mundo diégético e o tipo de acontecimentos suscetíveis de se produzir. Enfim, a do regime de visibilidade que o permite estabelecer coordenadas de um mundo ficcional que articula espaço visível e espaço sugerido, próximo e distante, homogêneo e heterogêneo." (tradução nossa)

uma sensação arrebatadora de poder visual. Por meio de aparelhos e salas conhecidos como diorama, panorama, Cosmorama e NaturalMax, o cinema tem ampliado e mobilizado a contemplação virtual proporcionada pela fotografia; ele traz o passado ao presente, o distante ao próximo. O cinema tem mediado a relação entre o espectador e a representação visual de indivíduos de culturas diversas [...]. (SHOHAT e STAM, 2006, p.120)

Generalizações e estereótipos de diferentes culturas ou grupos subalternos constituem aspecto comum em representações dominantes. Para Shohat e Stam (2006), elas atuam como um mecanismo que se estende a todo um grupo social, o considera homogêneo, principalmente com relação a características e comportamentos negativos. Tais representações operam como um *continuum* entre a ficção a realidade social, reproduzindo e consolidando assim processos de discriminação e exclusão existentes no cotidiano.

Une fiction audiovisuelle appartient à plusieurs niveaux de réalité qui constituent autant de sphères temporelles: c'est d'abord une production culturelle dont la fabrication est généralement antérieure à sa réception. Ces images passés viennent s'actualiser au moment de la projection ou de la diffusion, mais sollicitent la mémoire du spectateur de manière différenciée, selon qu'il a affaire à une fiction unitaire ou sérielle. Enfin, le temps diégétique résulte de la combinaison du temps du récit et de celui de l'histoire qui forment deux lignes temporelles qui peuvent se superposer ou se croiser selon d'infinies variations²⁰. (BEYLOT, 2005, p.151)

Nesse sentido, justifica-se o “diálogo” entre representações sociais e representações cinematográficas que se presente desenvolver nessa pesquisa, pois apesar de serem diferentes, pode-se considerar a perspectiva de que atuam de forma independente, mas, relacionada entre si, já que é a partir do contexto social (imaginário coletivo e senso comum) e com base em determinado ordenamento ideológico que se criam discursos e imagens veiculados no cinema e nos meios de comunicação, estes que posteriormente também contribuirão para a construção de conhecimentos que vão circular no meio social.

A questão da representação deve sua relevância, principalmente por que atua concomitantemente com os processos de identificação que o espectador²¹ desenvolve com os

²⁰ "Uma ficção audiovisual pertence a vários níveis de realidade que constituem em tantas esferas temporais: é primeiramente uma produção cultural, cuja fabricação é geralmente anterior à sua recepção. Estas imagens passadas vêm se atualizar no momento da projeção ou da difusão, mas solicitam a memória do espectador de maneira diferenciada, de acordo com sua relação com uma ficção unitária ou seriada. Enfim, o tempo diegético resulta da combinação entre o tempo da narrativa e o tempo da história que formam duas linhas temporais que podem se sobrepor ou se cruzar de acordo com infinitas variações." (tradução nossa)

²¹ Apesar de não configurar como referência teórica desta pesquisa, a importância, aceitação e interdisciplinaridade da Teoria Psicanalítica nos estudos sobre a identificação torna obrigatória pelo menos apontar sucintamente suas contribuições, para isso utiliza-se como base o trabalho de Jacques Aumont (2008a). O autor apresenta várias correntes teóricas que se preocuparam com essa temática, como os estudos filmológicos, as contribuições de Edgar Morin, e destaca principalmente os estudos desenvolvidos a partir da teoria psicanalítica. Com base nos estudos de Freud e Lacan, muitos estudiosos do cinema fizeram associações

personagens e com a narrativa num todo. Segundo Aumont (2008a) o que justifica a grande eficácia do cinema clássico é a capacidade de mascarar seu discurso em história, na qual insere o espectador e faz com que ele não perceba os mecanismos de persuasão a que é submetido. Além disso, o caráter de verdade mascara não apenas o trabalho da narração, mas também a natureza estereotipada e organizada do encadeamento das ações que se desenvolvem dentro da narrativa. Para o autor, esse disfarce do filme enquanto instância discursiva justifica a famosa regra que orienta ao ator a não olhar para a câmera, pois ao evitá-la com o olhar, torna-se possível agir como se ela não estivesse ali, como se ela não fosse capaz de intervir no que está sendo filmado, da mesma forma que o ator não se dirige diretamente ao espectador, e faz com que este permaneça distante, como um *voyeur* escondido na sala escura.

Sobre essa questão, Beylot (2005, p.111) salienta ainda que além dessa máxima do realismo, também a humanidade dos personagens é um vetor de identificação, já que o espectador desenvolve uma ligação de empatia pelo personagem e todo seu universo, processo que está relacionado com o que ele denomina de “ideologia da transparência”, presente na narrativa audiovisual e é uma condição para o bom funcionamento da identificação. De acordo com o autor, “on ne peut s’attacher aux personnages qu’à partir du moment où ils ne sont plus perçus comme des personnages, mais comme des êtres qui nous ressemblent”.²²

Nesse processo de identificação, Aumont (2008a) enaltece o trabalho da narração, da enunciação como elemento determinante, que contribui amplamente para informar, para orientar a relação do espectador com a diegese²³ e com os personagens; é responsável por unir as configurações audiovisuais, fazendo com que a ficção seja percebida como um todo homogêneo, o que lhe permite modular permanentemente o saber do espectador sobre os acontecimentos diegéticos. Contudo, apesar de organizar o engendramento e a estruturação do processo de identificação plano a plano, esse trabalho de enunciação é completamente invisível ao espectador.

entre as duas áreas de conhecimento, criaram analogias entre a experiência da “fase do espelho” (segundo a qual a criança começa a constituir-se enquanto eu ao se identificar com o outro) e o complexo de Édipo (processo de constituição simbólica do ser humano) com os processos de identificação do espectador com o cinema. Também foram observadas as semelhanças do cinema com dispositivo (sala escura, distância entre espectador e tela de projeção) e o processo de regressão à fase oral, no que se refere ao caráter passivo da alimentação do recém nascido e do espectador diante da tela.

²² “Só se pode associar aos personagens a partir do momento que eles não são mais percebidos como personagens, mas como seres que se assemelham a nós”. (tradução nossa)

²³ A palavra diegese designa o universo que compreende todos os elementos verbais, textuais, sonoros e imagéticos da narrativa.

é a regulação minuciosa e invisível da enunciação que mantenha a impressão, no espectador, de que ele está entrando por conta própria na narrativa, de que está se identificando por conta própria com este ou aquele personagem por simpatia, de que está reagindo a determinada situação como faria na vida real, o que teria por efeito reforçar a ilusão de que ele é, ao mesmo tempo, o centro, a fonte e o único sujeito das emoções que o filme lhe proporciona, e negar que essa identificação é também o efeito de uma regulação, e um trabalho de enunciação. (AUMONT, 2008a, p.282)

Para Beylot (2005), a identificação significa um “ponto de vista visual e sonoro” que o espectador adota diante da riqueza perceptiva de determinado personagem ou com relação aos agenciamentos que se desenvolvem dentro da narrativa ficcional. Logo, para o autor a identificação se constitui não somente de uma experiência perceptiva, mas de uma atividade interpretativa, uma construção que pressupõe uma dimensão cognitiva.

La construction d'un point de vue visuel et sonore n'est pas une pure expérience perceptive qui conduirait le spectateur à adopter un certain positionnement induit par la configuration des paramètres audiovisuels agencés par le récit. Elle requiert également de sa part une activité interprétative qui l'amène à appréhender ces configurations comme des *vecteurs d'identification* au personnage ou *d'immersion* dans le monde fictionnel - ce à quoi l'incite souvent le dispositif narratif -, ou au contraire comme des *vecteurs de distanciation* qui mettent en relief le geste énonciatif qui a engendré la fiction. Le point de vue, pas plus que l'espace et le temps, n'est donc un élément constitutif du film qui imposerait au spectateur une attitude de réception particulière: il est lui aussi une construction spectatorielle qui comporte une dimension cognitive. Cette construction ne résulte pas seulement de l'interprétation des données visuelles et sonores, elle dépend également de l'attitude pragmatique d'adhésion ou de distance que le spectateur choisit d'adopter face aux configurations proposées par la fiction audiovisuelle. Le point de vue n'assigne donc pas une place au spectateur: il lui permet d'accomplir un *parcours interprétatif*²⁴. (BEYLOT, 2005, p.180) (grifos do autor)

Dessa forma, por se constituir como importante mecanismo de enunciação, ou seja, produção de sentido que ao mesmo tempo reproduz, reinterpreta ou mesmo cria uma nova realidade, é que a representação cinematográfica se consolida como um complexo e rico campo simbólico, principalmente por ser capaz para direcionar de maneira invisível o olhar e a percepção do espectador, e assim também mascarar valores e concepções ideológicas na

²⁴ “A construção de um ponto de vista visual e sonoro não é uma pura experiência perceptiva que levaria o espectador a adotar certo posicionamento induzido pela configuração dos parâmetros audiovisuais agenciados pela narrativa. Requer igualmente de sua parte uma atividade interpretativa que o conduza a apreender estas configurações como vetores de identificação ao personagem ou imersão no mundo ficcional – a qual este o incita frequentemente o dispositivo narrativo -, ou pelo contrário como vetores de distanciação que põem em relevo o gesto enunciativo que produziu a ficção. O ponto de vista, não mais que o espaço e o tempo, não é, portanto um elemento constitutivo de filme que imporia ao espectador uma atitude de recepção específica: ele é também uma construção espectral que comporta uma dimensão cognitiva. Esta construção não resulta somente da interpretação dos dados visuais e sonoros, ela depende igualmente da atitude pragmática de adesão ou de distância que o espectador escolhe adotar perante as configurações propostas pela ficção audiovisual. O ponto de vista não atribui, portanto um lugar ao espectador: ele o permite realizar um percurso interpretativo.” (tradução nossa)

trama. Contudo, vale alertar para o equívoco de reduzir a experiência cinematográfica a um ato passivo, em que os espectadores são atingidos de forma direta e homogênea.

As relações entre texto (discurso cinematográfico) e platéia são múltiplas e diferenciadas. Ela pode aceitar, problematizar ou mesmo questionar as representações que vê no cinema, estas que muitas vezes, limita ou esconde a diversidade social dos próprios espectadores. Sobre essa questão, Shohat e Stam (2006) indicam que a posição do espectador pode ser constituída: pelo próprio texto (através do enfoque, das convenções da perspectiva, da estrutura narrativa, da mise-en-scène); pelos diversos aparelhos técnicos (a sala de projeção, o videocassete); pelos contextos institucionais (o ritual social de ir ao cinema, a análise em sala de aula, a cinemateca); pelos discursos e pela ideologia e; pela combinação de fatores como raça, gênero e situação histórica. Por tais razões, os autores destacam a necessidade de se analisar também como o espectador, enquanto sujeito/interlocutor determina ou mesmo modifica a experiência do filme.

Também Hall (2003b) chama atenção para o papel do espectador no processo de identificação, que ele denomina de codificação/decodificação. Para o autor, a forma discursiva que a mensagem começa a ter no âmbito da produção só se completa junto à audiência, pois a platéia não apenas recebe-a, ela decodifica-a, processo pelo qual a mensagem atinge e se articula com a estrutura das práticas sociais, lugar onde ela passa a ter sentido. Deste modo, o autor destaca que a decodificação pode ter um caráter negociado, aliando assim elementos de adaptação e oposição, ou seja, o espectador reconhece a legitimidade dos discursos hegemônicos, mas em um nível mais restrito é capaz de interpretá-las de acordo com suas próprias regras e concepções.

Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas: os espectadores formam e são formados pela experiência cinematográfica dentro de um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, mas também social e ideológico. (SHOHAT & STAM, 2006, pg.457)

Ainda sobre a relação entre espectador e filme, Beylot (2005) considera a compreensão do personagem como uma construção social e pré-requisito para que o espectador possa adotar um ponto de vista cognitivo com relação à ficção, este que se constitui de “saberes” que não se restringem apenas no universo da representação, da ficção, mas também a representações sociais e conhecimentos relacionados ao contexto sócio-cultural que faz parte.

L'élaboration du personnage, qu'elle soit envisagée comme processus textuel ou comme construction sociale, permet au spectateur d'adopter un certain point de vue cognitif. Celui-ci ne se forme pas seulement en fonction des modes de construction du regard et de l'écoute ni du jeu de la focalisation. Il s'appuie aussi sur les représentations sociales et idéologiques que véhiculent les fictions et leurs personnages. Il est également modulé en fonction du savoir que le spectateur est susceptible de posséder sur les conditions d'élaboration de la fiction (savoirs méta-fictionnels), sur son cadre de réception (savoir méta-discursifs), et de l'identité socio-culturelle du spectateur (savoir culturels). Ces différentes dimensions ne renvoient pas à une série d'opérations que le spectateur devrait obligatoirement accomplir pour interpréter la fiction. Elles ne forment pas non plus un empilement de strates cognitives hiérarchisées: elles doivent plutôt être comprises comme les composantes d'une dynamique interprétative où chacun des niveaux agit constamment l'un sur l'autre²⁵. (BEYLOT, 2005, p.216-217)

Deste modo, o cinema como contador de histórias; meio de representação de uma sociedade e seu tempo histórico, assim como a representação do Outro; um ponto de vista acerca do mundo; a construção de uma “realidade” que busca a crença do espectador, também atuante nessa fabricação de discursos que posteriormente serão difundidos nas representações sociais são visões que se complementam e indicam a identificação como uma “força” que traz a “adesão” do espectador, principal objetivo das produções cinematográficas. Logo, vale salientar que embora o público também se configure agente nessa construção de significado, permanece a iniciativa daquele que produz o filme, ou seja, quem detém o poder de elaborar a representação: o cineasta e sua estrutura comercial. E por mais que o espectador seja capaz de ressignificar tais imagens e valores, ainda prevalece a visão hegemônica de diretores brancos e (normalmente) oriundos da classe média (como por exemplo, os diretores dos filmes que compõem o *corpus* dessa pesquisa) que constroem a representação do outro, do “povo” e de suas manifestações culturais. Nesse sentido, Bernardet (2003, p.09) defende que “para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes.”

Também sobre o processo de identificação, Shohat e Stam (2006) destacam que uma abordagem com base nos estudos de estereótipos tem se configurado uma contribuição indispensável para a compreensão das representações no cinema, visto que possibilita: (a) revelar padrões opressivos de preconceito; (b) enfatizar a devastação psíquica infligida através

²⁵ "A elaboração do personagem, que ela seja encarada como um processo textual ou como construção social, permite ao espectador adotar certo ponto de vista cognitivo. Este não se forma somente em função dos modos de construção do olhar e da escuta nem do jogo da focalização. Ele apoia-se também sobre as representações sociais e ideológicas que veiculam as ficções e os seus personagens. É igualmente modulado em função do saber que o espectador está susceptível de possuir sobre as condições de elaboração da ficção (saberes meta-ficcionais), sobre o seu quadro de recepção (saberes meta-discursivos), e a identidade sociocultural do espectador (saberes culturais). Essas diferentes dimensões não retornam a uma série de operações que o espectador deveria obrigatoriamente realizar para interpretar a ficção. Também não formam um empilhamento de estratos cognitivos hierarquizados: eles devem antes ser compreendidos como os componentes de uma dinâmica interpretativa onde cada um dos níveis age constantemente um sobre o outro." (tradução nossa)

de retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas seja, através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; (c) assinala a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social.

Ao mesmo tempo, os autores alertam para os riscos e as possíveis armadilhas teóricas e políticas de uma abordagem baseada somente nos estereótipos. A preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode levar a um certo essencialismo, por meio do qual se limita uma variedade complexa de personagens a determinadas categorias pré-estabelecidas, reproduzindo assim o mesmo essencialismo racial que deveria ser combatido. Os autores enfatizam ainda a natureza contraditória e individualista dos estereótipos, pois na medida em que o personagem individual e não as categorias sociais (raça, classe, gênero, nação, orientação sexual) são analisadas, permanece o ponto de referência, o que demonstra ainda a opção por um cinema de “imagens positivas”, uma máscara de perfeição que encobre o racismo.

Diante da importância de modelos culturais como papéis e tipos sociais, mitos ou estereótipos que influenciam a construção da narrativa e dos personagens, Beylot (2005) destaca a necessidade de se definir melhor cada um desses termos. Assim, a respeito do estereótipo, o autor apresenta a proposta de Sabine Chalvon-Demersay, autora que rejeita a noção de estereótipo e se inspira na reflexão de Erving Goffman, propondo-se assim a aplicar o conceito “identidade social virtual” com relação à ficção televisiva.

D’après Goffmann, la société répartit les individus en catégories dotés d’un certain nombre d’attributs constitutifs de leur identité sociale. Elle crée ainsi un système d’attentes normatives qui fait que lorsque nous rencontrons un individu, nous lui imputons une <<caractérisation “en puissance”, qui compose une identité sociale virtuelle>>, éventuellement distinct de son identité sociale réelle. On peut procéder de la même manière avec les personnages de fiction en mettant en jeu un ensemble d’hypothèses et d’anticipations fondées sur notre connaissance des identités sociales virtuelles et observer comment la fiction reconfigure ce système d’attentes. Une telle approche rend mieux compte <<d’une part de la dimension évolutive et vivant de la manière fictionnelle et d’autre part, de la dynamique même des ses usages et de ses appropriations. Ainsi, au lieu de dire que la fiction télévisée est un réservoir de stéréotypes, on pourrait dire qu’elle contribue à façonner et à refaçonner les éléments qui composent cette identité sociale virtuelle>>²⁶. (BEYLOT, 2005, p.212)

²⁶ “Segundo Goffmann, a sociedade reparte os indivíduos em categorias dotadas de certo número de atributos constitutivos de sua identidade social. Cria assim um sistema de expectativas normativas que é feita quando encontramos um indivíduo, nós o atribuímos uma caracterização ‘em potência’, que compõe uma identidade social virtual”, eventualmente distinta de sua identidade social real. Pode-se proceder da mesma maneira com os personagens de ficção colocando em jogo um conjunto de hipóteses e de antecipações fundadas sobre nosso conhecimento das identidades sociais virtuais e observar como a ficção reconfigura este sistema de expectativas. Tal abordagem dá melhor conta “de um lado da dimensão evolutiva e viva da maneira ficcional e de outro lado,

Além da representação como campo de reflexão do racismo e do preconceito com relação a um indivíduo ou grupo como um todo, Shohat e Stam (2006) revelam também equívocos relacionados a expressões sociais e práticas culturais, como as religiões de origem africana que são representadas na mídia e no cinema como: orais, visto que “falta-lhes” o refinamento cultural; politeístas e não monoteístas; supersticiosas mais do que científicas; são corpóreas e lúdicas, pois não se considera que possuam as “qualidades” da abstração; pouco sublimadas, pois envolvem sacrifícios de animais mais do que sacrifícios simbólicos; e também gregárias, já que o transe trata-se de um fenômeno coletivo e transpessoal.

Deste modo, esses procedimentos eurocêntricos tão presentes nas ficções cinematográficas são capazes de caracterizar as religiões de matriz africana como práticas grotescas, o que traz à tona as estruturas de poder existentes nas relações culturais e sociais. Apesar dessa pesquisa não tratar dos estudos de recepção, vale ressaltar a necessidade de se pensar quais efeitos essas distorções e caricaturas presentes em vários filmes têm causado nos grupos retratados, e como esses processos de representação constituem uma poderosa estratégia de manutenção do poder hegemônico.

Nesse contexto se configura a realização dessa pesquisa que propõe-se a utilizar os filmes: “Barravento, de Glauber Rocha”; “Orí, de Raquel Gerber”; e “Santo Forte, de Eduardo Coutinho” como objeto de análise da representação das religiões afro-brasileiras, especialmente o Candomblé e a Umbanda.

A escolha por esses três filmes justifica-se pelo interesse de trabalhar uma diversidade de enfoques e estilos; a influência de mudanças sociais e políticas na produção cinematográfica em diferentes momentos históricos; e as possibilidades de grupos subalternos criarem sua auto-representação. Logo, têm-se como objetivos específicos, analisar quais são e como são construídas as representações das religiões afro-brasileiras (com destaque para o Candomblé e a Umbanda); verificar como cada narrativa e também cada diretor se posiciona em relação a esse Outro; e principalmente, constatar se é possível esse subalterno falar. Também busca-se analisar mudanças ou diferenças na representação do Outro, da religiosidade popular, afro-brasileira em filmes de gêneros diferentes (ficção e não-ficção) e que retratam períodos histórico-políticos diferentes (década de 1960, começo e fim dos anos

da mesma dinâmica de seus usos e as suas apropriações. Assim, no lugar de dizer que a ficção televisiva é um reservatório de estereótipos, poderia-se dizer que ela contribui para fabricar e re-fabricar os elementos que compõem esta identidade social virtual”. (tradução nossa)

de 1990). Logo, não se pretende realizar uma análise comparativa, mas o estudo dos processos de representação construídos em cada filme.

1.6. Olhares sobre o Outro no Cinema Brasileiro

Com o objetivo de apresentar e contextualizar os filmes que serão trabalhados, torna-se necessário um breve panorama da representação da religião e da cultura popular, como expressão de grupos subalternos na produção cinematográfica brasileira. Segundo Ramos (2008) no conjunto da produção artística brasileira, o cinema tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da alteridade social, que ele chama de povo, espaço do outro que não é o mesmo de classe. Porém, segundo Bernardet (2003, p.09) “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”. A partir da qual, segundo o autor é possível observar os filmes como o palco de conflitos ideológicos e estéticos.

Em seu recente estudo “Multiculturalismo Tropical”, Stam (2008) faz uma detalhada análise comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros²⁷. Para isso, ele percorre a história da cinematografia nacional com o intuito de mostrar e refletir sobre a representação e a ausência de grupos subalternos (negros e índios). Segundo o autor, já no cinema mudo encontrava-se uma predominância de temas indianistas ao lado de uma pobreza de temas e personagens afro-brasileiros. Nas comédias musicais dos anos 40 e 50, essa ausência passa para uma sub-representação, pois ao mesmo tempo em que se tinha o samba como tema, a presença de artistas negros ainda era ínfima, e na maioria das vezes, eles apareciam apenas para destacar visualmente a beleza e a elegância da elite branca, ou muitas vezes nem sequer apareciam, como é o caso das mulheres negras, sobre as quais de acordo com o autor, predominava uma ausência virtualmente completa.

Nas produções da companhia de cinema Vera Cruz, criada em fins da década de 40 e que se baseava na estética hollywoodiana de estúdios, havia pouco espaço para rostos negros, mestiços ou indígenas. E mesmo quando avança no sentido de um cinema mais

²⁷ Apesar de tratar-se de uma ampla fonte de pesquisa sobre a representação do negro no cinema brasileiro, somente alguns aspectos serão destacados neste trabalho, principalmente os que se relacionam às representações das religiões afro-brasileiras.

popular, com destaque para o sucesso internacional de “O cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, prevalece uma visão folclorizada desse universo popular. Dessa forma, segundo Stam, embora muitos filmes da Vera Cruz exibissem empregadas negras, apenas um filme apresentou personagens e temáticas negras em primeiro plano: “Sinhá Moça”, de 1953. Ao mesmo tempo, o autor afirma que de maneira geral o filme privilegia sistematicamente suas estrelas brancas e idealiza o movimento abolicionista, “adoçando” assim a mensagem pró-negros e destacando o romance.

O filme “O Canto do Mar”, de 1954 é citado por Stam (2008) como a primeira menção, ainda que de forma periférica a temas negros, visto que o cineasta Alberto Cavalcanti inseriu cenas de semi-documentário, mostrando práticas culturais afro-brasileiras, como o Xangô (denominação do candomblé em Pernambuco) e o maracatu, mas que devem ser consideradas segundo Stam, mais um desejo pelo pitoresco do que a solidariedade com esse universo cultural e religioso. Outro filme da Vera Cruz citado é “Macumba na alta”, de 1950, que segundo o autor usa a religião afro-brasileira como uma suposta trama, tal como Molière usou a cultura turca em “O Burguês Fidalgo”. Os créditos de abertura associam música de terreiro a imagens da alta sociedade, relação que não tem continuidade no filme, já que a visão dominante é que a religião afro-brasileira é incompatível com a vida dessa classe social.

No período de 1954 a 1959, Stam (2008) destaca o filme “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos como um gigantesco passo à frente para o cinema brasileiro em geral e para a representação dos negros, em particular. Pois para o autor, diferentemente das chanchadas, o filme leva a sério os dilemas existenciais dos personagens negros, retratando-os com simpatia e solidariedade. Também “Rio Zona Norte”, produção de 1957 do mesmo diretor demonstra avanços com relação à representação racial, principalmente por ter um protagonista negro (Espírito), interpretado por Grande Otelo em uma atuação bem diferente da figura cômica das chanchadas.

Dois anos depois, em 1959, é lançado outro filme sobre o samba e a favela, “Orfeu Negro”, de Marcel Camus, baseada na peça musical “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes, produção que se tornaria internacionalmente famosa. Mas que apesar de chamar a atenção para o carnaval carioca, este compõe uma visão altamente idealizada e folclorizada da vida nas favelas, que segundo Stam, às vezes lembra uma propaganda imobiliária, pois qualquer um adoraria viver ali, onde as pessoas são “pobres, mas são felizes” e vivem a alegria do carnaval o tempo todo, no desfile da escola de samba, ou mesmo subindo o morro com uma lata d’água na cabeça. Com relação às religiões afro-brasileiras, o autor destaca alguns erros nessa transposição do texto teatral para o cinema:

Na peça, a busca de Eurídice no Hades é transformada em metáfora pelo nome da escola de samba onde Orfeu procura o seu amor (Clube do Carnaval do Inferno). O filme, em contraste, apresenta Orfeu procurando Eurídice em um terreiro, onde há um caboclo do candomblé com um forte sotaque ameríndio. (A substituição tem a infeliz implicação de igualar um terreiro com o inferno). Vemos um caboclo pai-de-santo fumando um charuto, usando um cocar que evoca, para os não-iniciados imagens hollywoodianas do índio. [...]. Depois do transe, drogas alucinógenas indígenas são evocadas, como um símbolo de possessão por um espírito indígena, e não como um meio para provocar o transe. (STAM, 2008, p.254)

O autor destaca ainda a reação de um crítico brasileiro a esse uso da religião afro-brasileira no filme, retratada como sinônimo de “atraso”, o que apenas exemplifica os preconceitos de uma elite branca em relação a esse universo religioso. Logo, tais representações remetem às visões eurocêntricas que ainda prevalecem sobre as religiões de matriz africana, e revelam um constante interesse do cinema pelo caráter exótico da cultura e religiosidade afro-brasileira.

1.6.1. Barravento e a cultura popular sob a ótica cinemanovista

Nos anos de 1960, um grupo de cineastas dos quais se pode citar Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves, inspirados pelas vanguardas européias e atentos às diversas transformações sociais e políticas desse período histórico buscavam criar um cinema que deveria ser totalmente novo, na forma, no conteúdo e até mesmo na maneira de filmar. Nascia assim o Cinema Novo, movimento de crítica ao modelo de grandes estúdios existente no país na época, e que propunha a “estética da fome”, perspectiva cinematográfica baseada em um cinema independente, de autor e com grande potencial político. Segundo Xavier (2007, p. 13), “a estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir da sua própria prática”.

Nesse sentido, o Cinema Novo se propõe a ser um espaço de discussão da realidade brasileira, a fazer um cinema no qual se criasse uma linguagem própria, uma alternativa estética que refletisse as características do Terceiro Mundo, construindo assim um cinema que possui grande identificação com o “oprimido”, e com uma postura ideológica que se coloca contra as forças do imperialismo.

Stam (2008) aponta que embora não seja, tecnicamente, um filme do Cinema Novo, “Bahia de Todos os Santos” de 1960, anunciou o movimento e tornou-se o filme referência tanto para a história do cinema brasileiro como para a representação dos negros, pois apesar de ser dirigido e produzido por um diretor euro-brasileiro, Trigueirinho Neto, o filme apresenta uma representação diferente do que normalmente era feito pela Vera Cruz, o que inclui baixo orçamento e imperfeição técnica, aspectos que contribuíram para uma sensação de autenticidade.

No que concerne às religiões afro-brasileiras, o autor ressalta a forma como o filme retrata a repressão da polícia ao candomblé durante o governo Vargas e também a postura orgulhosa de Mãe Sabina (representada pela verdadeira mãe-de-santo Massu), figura atuante nas lutas políticas e religiosas, assim como a religião num todo, representada como elemento central que incentiva a resistência contra a polícia e também contra a situação de exploração dos trabalhadores. Assim, “Bahia de Todos os Santos” antecipa algumas das temáticas que estarão presentes nas várias produções do Cinema Novo nas décadas seguintes, como o universo afro-brasileiro, a luta de classes, o preconceito racial, entre outros.

Contudo, se o filme de Trigueirinho Neto demonstra certa sensibilidade com relação à questão racial, o mesmo não se pode dizer de “Cinco Vezes Favela” (1962). Segundo Ramos (2000) isso deve-se à influência do discurso dos Centros Populares de Cultura da UNE, em particular de seu ideólogo Carlos Estevam Martins, que defendia uma visão do povo como alienado. Para os CPCs, o saber político revolucionário deveria ser sobreposto, de modo instrumental às expressões da cultura popular, como o futebol, o samba e o candomblé, vistos de modo negativo, considerados fontes de alienação.

Por tal razão, Bernardet (1996) afirma que “a relação religião-alienação é, no cinema brasileiro, uma criação dos anos 60”, período em que os intelectuais se consideravam portadores e fomentadores de consciência das massas populares. Logo, torna-se necessário pensar como esse discurso marxista foi determinante ou não na forma como o cineasta, o intelectual de classe média via e retratava as classes marginalizadas e suas expressões culturais e religiosas. Nesse âmbito e também no centro desses questionamentos, é que se insere o filme “Barravento”, dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1962, e considerado por vários autores como uma “crítica dialética” da religião popular, o candomblé.

Todavia, outros estudos e análises podem apontar para novas e diferentes possibilidades, também aspectos como a capacidade criativa e inovadora de Glauber Rocha, bem como as peculiaridades do Cinema Novo como espaço de discussão da realidade

brasileira e de criação de uma linguagem própria podem revelar complexidades e discursos que vão além de uma visão unilateral e instigam outras análises.

Para Carvalho (2008), a representação do negro e de aspectos de sua cultura e história presentes na maioria dos filmes da primeira fase do Cinema Novo está relacionada com a afirmação de Glauber Rocha, que identificava nos filmes do movimento “o início de um gênero, o filme negro”²⁸. Também as mudanças sociais e políticas que ocorreram após o golpe de 64 e conseqüentemente afetaram o campo a representação, visto que pescadores, moradores do morro, cangaceiros e camponeses dão lugar a intelectuais amargurados são aspectos que segundo o autor confirmam o tratamento específico dado à questão racial pelo Cinema Novo.

Também sob essa perspectiva, Stam (2008) defende que a postura marxista de diretores Cinema Novo já nos anos de 1962 e 1963 começava a dar indícios de um novo olhar sobre as expressões culturais e artísticas afro-brasileiras, por meio de um movimento que ele denomina de “Renascença Baiana”, um movimento de redescoberta cinematográfica das riquezas culturais de Salvador no começo dos anos 1960, no qual o autor situa “Bahia de Todos os Santos” (1960), de Trigueirinho Neto, “O Pagador de Promessas” (1962), de Anselmo Duarte, “Barravento” (1962), de Glauber Rocha, e “A Grande Feira” (1962), de Roberto Pires.²⁹

Apesar de certo recuo na segunda fase do Cinema Novo com relação à representação de grupos subalternos, já que devido ao golpe militar e ao fracasso do projeto populista de esquerda, os intelectuais se afastaram da favela e do sertão, mesmo assim é possível observar a presença da religião afro-brasileira nessa produção cinematográfica.

A presença negra em *Terra em Transe* é sentida em outros registros além da trama e dos personagens. A tomada de abertura do filme, que sobrepõe tomadas aéreas da costa tropical brasileira, a música afro-brasileira do candomblé evoca fortemente o “Atlântico negro” como o condutor da cultura afro-diaspórica. As músicas de prece do candomblé na trilha sonora evocam o mundo da religião afro-brasileira e, especificamente, a idéia de possessão pelo transe, já referenciada no título do filme. (STAM, 2008, p. 337)

²⁸ Afirmação feita pelo cineasta em 1963 e presente em: ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

²⁹ Apesar de não fazer parte da “Renascença Baiana”, outro filme dessa época citado por Stam é “Ganga Zumba” (1963), de Carlos Diegues por apresentar um elenco predominantemente negro e por se propor a retratar a resistência da república quilombola de Palmares. E embora tenha focalizado mais a escravidão e apresentado também algumas imprecisões e falhas com relação a aspectos culturais e sociais de Palmares, para Stam (2008, p.332) o filme se destaca porque “são os negros, e não os heróis e heroínas brancos, que constituem o foco central da atenção”.

Vale citar ainda “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, filme de Glauber Rocha, lançado em 1969. Nele, o cineasta retrata vários aspectos da cultura popular, especialmente da cultura e a religiosidade afro-brasileira, explorada na trilha sonora, com cantigas que se remetem ao Candomblé e a Umbanda; e também na construção de alguns dos personagens, desde aspectos mais facilmente perceptíveis como a indumentária, até mesmo nas representações que assumem na narrativa, como é o caso de Antão, personagem que pode ser considerado uma ressignificação dada ao orixá Ogum, divindade africana protetora da Agricultura e da Metalurgia, e que no Brasil ganhou um mais caráter guerreiro, característica pela qual é associado no Catolicismo com São Jorge, santo que com uma lança mata um dragão. De forma análoga no filme de Glauber, Antão mata com uma lança o coronel (grande latifundiário), personagem que encarna a figura do dragão da maldade.

1.6.2. Orí e a religião popular no cinema brasileiro

Na década de 1970, com o efetivo fracasso dos ideais revolucionários, a religião popular passa efetivamente a ser vista por outra ótica. O intelectual que outrora se achava na posição de conscientizador do povo, se via de mão atadas diante da censura imposta pelo golpe militar e impossibilitado de discutir a realidade brasileira abertamente, teve que adaptar o movimento estético e tematicamente ao novo regime. E esse processo de revisão fez cineastas que antes tinham criticado a religião por meio de uma crítica dialética, agora passassem a representá-la por uma visão bastante favorável.

Na segunda metade dos anos 1960 e, depois, na década de 1970, a representação do povo afirma-se com veio central do cinema e do documentário brasileiro, tornando-se uma de suas temáticas mais produtivas. A abordagem do popular como camada oprimida, explorada e sem direitos, e a valorização de sua cultura como campo para a afirmação social atravessam também os anos 1980. (RAMOS, 2008 p.216)

Essa mudança é evidenciada segundo Bernardet (1996) na produção documentária de Geraldo Sarno. Em “Viramundo”, documentário lançado pelo cineasta em 1965, no qual retrata o cotidiano de migrantes nordestinos que chegam a São Paulo prevalece uma visão do comportamento religioso como resultante de uma situação social alienante e produtora de alienação. Já em “Iaô”, lançado em 1970, documentário que registra os ritos de iniciação em um terreiro de candomblé, a religião não é mais fonte de alienação, ela passa a ser uma forma de preservação de valores tradicionais, a resistência popular contra o avanço do capitalismo e a ditadura militar. O candomblé é reconhecido como uma cosmogonia. E como continuidade

desse posicionamento é que Nelson Pereira dos Santos realiza posteriormente “O Amuleto de Ogum”, uma celebração da Umbanda, filme que para Stam (2008) não é somente sobre essa religião, mas está impregnado desta, assume os valores umbandistas e dá um tratamento respeitoso ao mesmo tempo em que não idealiza esse universo religioso.

Ainda sobre essa ênfase na representação das religiões afro-brasileiras nesse momento histórico³⁰, Stam aponta vários outros filmes, dos quais vale citar: “A força de Xango” (1979), de Iberê Cavalcanti e “A Prova de Fogo” (1981), de Marcos Altberg, que inserem em suas narrativas, elementos do mito e da simbologia dos orixás e entidades. Contudo, a respeito especificamente desse segundo filme, baseado na história mítica do orixá Xangô e suas três esposas - Iansã, Obá e Oxum, o autor atenta para a questão de que:

Apesar de a premissa básica ser brilhante – apenas raramente a religião afro-brasileira tem sido usada nas tramas dos filmes –, e embora o objetivo do diretor fosse misturar completamente sonho e realidade, os personagens e os orixás, o filme soe bem-sucedido de forma intermitente em seu objetivo. A seqüência de abertura, uma dança estilizada completa para Xangô, com seu machado de dois gumes, cede espaço a um realismo mágico banal, e o trabalho dos atores deixa muito a desejar. Elke Maravilha exagera em sua interpretação da pomba-gira, demonizando o papel de um modo estranho à religião, e existe uma tensão entre a locação baiana e o predomínio de um elenco carioca. (STAM, 2008, p.379)

Essa postura de reconhecimento do universo religioso afro-brasileiro se consolida segundo Mesquita (2006) com as transformações provocadas pelo movimento de contracultura que se revelou no Brasil da década de 1980, como um grande retorno à Bahia, “um redimensionamento da herança negra”. Esta que passa a ser enfatizada também na produção documentária nacional, primeiramente com “Iaô”, de Geraldo Sarno e depois com os documentários “Mito e Metamorfose das Mães Nagô” (1979), de Juana Elbein; “Dia de Erê” (1978), de Olney São Paulo; “Egungun” (1981), de Carlos Brajsblat; e posteriormente, “Orí” (1989), de Raquel Gerber, e o “Fio da Memória” (1988/1991), de Eduardo Coutinho.

A perspectiva de analisar processos de representação que apresentem uma ótica diferenciada com relação às religiões afro-brasileiras é um dos elementos que justificam a inserção do documentário “Orí” no *corpus* dessa pesquisa, visto que trata-se de um filme dirigido por uma mulher, a socióloga de origem judia Raquel Gerber; e que tem sua narrativa

³⁰ Outro gênero contemporâneo do cinema da década de 1970 são as pornochanchadas, comédias eróticas nas quais segundo Senna (1979 apud CARVALHO, 2000) a mulher negra é apresentada e oferecida como objeto de prazer por meio da figura da “mulata” (termo que apesar de ser largamente utilizado para designar filhos/as de relações inter-raciais, possui um sentido pejorativo, pois deriva de mula, animal estéril, improdutivo). Também as religiões afro-brasileiras são de acordo com Stam (2008) retratadas como uma brincadeira erótica.

construída com base em textos e na narração de outra mulher, negra e nordestina, a historiadora e poeta Beatriz Nascimento. Logo, a união dessas duas mulheres que partilham experiências diáspóricas pode indicar a possibilidade do subalterno construir sua auto-representação, de assumir o lugar de sujeito, a partir do qual pode expressar peculiaridades que se referem não apenas à representação, mas também a narrativa e a linguagem.

O filme retrata e também perpassa a história de Beatriz, ela narra fatos de sua vida, da infância e da família, da militância no Movimento Negro Unificado, e de sua eterna luta contra a invisibilidade. Dessa forma, “Orí” é a cabeça, um centro que articula o corpo com a origem e o futuro, e pode ser também uma descoberta, um renascimento, seja na religiosidade afro-brasileira ou na consciência do que é ser negro.

Com base na classificação de Nichols (2005) acerca dos modos de representação no documentário, é possível definir “Orí” como performático. Segundo o autor, esse tipo é muito utilizado como forma de expressão dos “subrepresentados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos *gays* e das lésbicas, por meio do qual constroem estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas, e assim estimulam o pessoal como porta de entrada para o político.

O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes que proclamam “nós falamos sobre nós para vocês” ou “nós falamos sobre nós para nós”. O documentário compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a auto-etnografia [...] Ele adota um modo de representação distinto, que sugere que conhecimento e compreensão exigem uma forma inteiramente diferente de envolvimento. (NICHOLS, 2005, p.173)

Diferenças e semelhanças ainda hoje suscitam discussões com relação ao campo do documentário e da ficção. Apesar de não se configurar como temática que será abordada nesta pesquisa, tais estudos podem ser utilizados de forma complementar, principalmente no que concerne às peculiaridades do gênero documentário.

Sobre essas definições, Nichols (2005) defende que todo filme é um documentário, pois de acordo com ele, até mesmo a mais extravagante das ficções se vincula à cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Mesmo assim, o autor afirma que existem dois tipos de filme: (a) os documentários de satisfação de desejos e (b) os documentários de representação social. Enquanto os primeiros são o que normalmente se chama de ficção, que torna concreto os frutos da imaginação, oferece verdades, idéias e pontos de vista que podem ser adotados ou não pelo espectador, assim como outros mundos de possibilidades infinitas, com os quais pode-se apenas se deliciar; já

os documentários de representação social, normalmente chamados de não-ficção ou apenas documentário transformam a matéria que compõe a realidade social em imagens e sons de maneira distinta da ficção, e de acordo com a seleção e organização do cineasta, proporcionam novas visões de um mundo comum para que a platéia as explore e as compreenda.

Por conseguinte, os dois tipos de filme são considerados como histórias verdadeiras que pedem aos espectadores que acreditem nelas, mas de formas diferentes. De acordo com Nichols, enquanto a ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), a não-ficção com frequência quer instilar a crença (aceitar o mundo do filme como real).

E é nesse trabalho de encorajar a crença que segundo o autor, o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social, e assim se diferencia da ficção porque designa um propósito que não é apenas estético, é também social, logo, pressupõe várias formas de envolvimento, de engajamento no mundo, de relacionamento com as pessoas. “Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (Nichols, 2005, p.27)

Também com o intuito de apontar as características próprias do documentário que servem para diferenciá-lo de outros gêneros audiovisuais, Melo (2002) afirma que diferentemente do filme de ficção, no qual o espectador aceita o jogo de faz de conta proposto pelo diretor, o documentário pretende descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva, principal característica que o aproxima da prática jornalística, já que ambos apresentam informações que são tomadas como “lugar de revelação”, de “acesso a verdade”. Porém, os dois gêneros não são o reflexo da realidade, mas uma construção de valores, significados e conceitos. De acordo com a autora, o fato do documentário ser fortemente autoral, ou seja, expressa a subjetividade, o olhar do diretor, é o que mais o diferencia do gênero jornalístico, este que “vende” uma idéia de neutralidade, imparcialidade com relação aos fatos que acontecem na realidade.

Vale mencionar os estudos de Comolli (2008) sobre essa questão. Segundo o autor, o que aproxima o documentário do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos fatos, das relações, e a partir delas ou com elas se elaboram as narrativas filmadas. Contudo, o documentário se realiza após o acontecimento, e diferente do espetáculo televisivo, lhe é proibido “reconstituir” o que não filmou. Seu propósito é o de reescrever os acontecimentos, de reescrever o mundo a partir do ponto de vista de um sujeito, é uma narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio.

Para o autor, o que define a prática do cinema documentário não é a forma ou as configurações narrativas, mas sua relação direta com os corpos reais que se prestam ao jogo do filme, o embate entre a *mise-en-scène* do cineasta (quem filma) e a *mise-en-scène* do outro (quem é filmado). Logo, pensar em documentário é pensar em alteridade, e isso significa também pensar em algumas questões que se colocam aos praticantes do cinema documentário: “Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e dignidade da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária?” (COMOLLI, 2008, p.30)

Mas se esse Outro é o fundamento do documentário, ele é também segundo o autor sua principal ameaça, ao mesmo tempo seduz e amedronta, e significa também risco, pois diferente de um ator, uma pessoa comum não é obrigada a participar do filme, ele pode a qualquer momento sair de cena. Dessa forma, para que haja documentário, o cineasta depende do desejo, do desejo do outro em ser filmado, não de forma passiva, mas como alguém capaz de gerir o conteúdo de suas intervenções, com o qual possa compartilhar a câmera, a palavra.

A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (COMOLLI, 2008, p. 60)

Ainda sobre essas especificidades do documentário como uma concepção estética, diferenciada da ficção e do estilo televisivo, e principalmente, singular em sua relação com o mundo e com as pessoas, e por isso revela diferentes possibilidades de representação do Outro, é que para Morcazel (2003) o documentário é um espaço de resistência contra a tirania dos textos que em *off* falam pelos outros, contra o didatismo das imagens do jornalismo televisivo, contra uma visão massificada do povo brasileiro. Por isso, o autor defende que a palavra, a fala do outro por mais que direcionada por um entrevistador, é uma das poucas possibilidades que ele tem para se reinventar, para falar e ser ouvido.

1.6.3. Santo Forte e a prática documentária construída com o Outro

A relação com a alteridade se faz presente no cinema brasileiro, e assim como na ficção, também o documentário brasileiro se mostra como reflexo de tendências e discursos políticos dos anos de 1960, período em que a perspectiva de “falar em nome do outro” ou “falar pelos que não têm voz” passa nos anos de 1970 e 80 para a o “dar voz ao outro”. De acordo com Ramos (2008, p. 23) isso deve-se ao aparecimento do cinema direto/verdade, na qual “o mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominante dialógica”, isso introduz no documentário um caráter mais participativo, com a entrevista e o depoimento. Sobre essa mudança, Teixeira (2004) faz considerações que alertam para a necessidade de uma reflexão mais aprofundada.

O outro não é um não-ser nem uma transparência, mas um desafio posto e repostado em meio à heterogeneidade e às ambivalências dos jogos de linguagem, isso para ficar apenas na esfera da intercomunicação. Portanto, passar do imperativo do “falar pelos que não têm voz” ao do “dar voz ao outro”, não é indício nenhum de uma grande mudança, mas tão-somente de uma imersão que num momento faz da própria ficção a verdade do outro, para que num segundo momento fazer ficção do outro a própria verdade. Duplamente invasivo, tal procedimento apenas escancara o jogo identitário “Eu=Eu” diante da impossibilidade de acolhimento do “Eu é outro”. (TEIXEIRA, 2004, p.64)

Também sobre essa premissa autoritária de “dar voz ao outro” é que Nichols (2004) destaca o fato de muitos cineastas contemporâneos parecerem ter perdido a voz, pois renunciam a própria voz em favor dos outros, e assim rejeitam a complexidade da voz e do discurso ao optar pela simplicidade da observação fiel ou pela representação respeitosa, pela traiçoeira facilidade de apenas relatar as verdades que existem no mundo. Segundo o autor:

Esses documentaristas usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer abertamente ao artifício, como faz o cineasta contador de histórias. Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. (NICHOLS, 2004, p.51)

Diante de nuances e complexidades que envolvem essa relação com o Outro, é que se apresenta a especificidade do documentário de Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros da atualidade, principalmente por sua capacidade de fazer da representação um espaço de construção em quem ele (cineasta) atua juntamente com o Outro (entrevistado). Segundo Lins (2004) desde a década de 70, Coutinho já fazia filmes “com os outros”, e não “sobre os outros”. Desde então ele já sabia que, sem a

participação das pessoas, sem o desejo de serem filmadas, seus documentários não tinham condições de existir.

[...] Não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário [...] (LINS, 2004, p.108).

Esse “jeito” de Coutinho fazer cinema está em “Santo Forte”, documentário parcialmente gravado em 1997, quando o Papa João Paulo II fez uma visita ao Brasil. Assim, o filme se propõe a retratar a repercussão da missa celebrada pelo sumo sacerdote junto a moradores de uma favela do Rio de Janeiro, bem como mostrar suas experiências religiosas.

Monte-Mór (2004) situa esse filme de Eduardo Coutinho no novo impulso dado ao documentário brasileiro nos anos de 1990, com a abertura de canais de televisão ao cabo, alguns apoios estatais para a sua produção, e também o surgimento de diversos festivais dedicados ao gênero, como a Mostra Internacional do Filme Etnográfico (1993, no Rio de Janeiro), Festival é Tudo Verdade (Rio de Janeiro e São Paulo, 1996), e o Festival do Cinema Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (1996). A autora aponta ainda o destaque dado ao tema da religiosidade na produção documental brasileira³¹, o que segundo ela deve-se à presença cotidiana da religião nas diversas questões que mobilizam a sociedade brasileira, nos movimentos sociais, na música, e também na moda e nos ícones de consumo popular, e a isso soma-se o interesse renovado por parte do público mais jovem por tradições da identidade regional brasileira.

Estruturado essencialmente em entrevistas, “Santo Forte” é um resultado de um encontro, uma negociação entre personagens e cineasta, na qual o diretor não apenas interage, mas compartilha com os entrevistados a capacidade narrativa. Por tais características, este documentário pode ser classificado segundo a definição de Bill Nichols (2005) como participativo, no qual os cineastas buscam representar sua própria interação com o mundo, uma forma de diálogo com as pessoas que são filmadas. E isso é possível porque a postura de Coutinho é a de quem provoca, instiga os personagens a lembrar e falar de histórias interessantes, ou mesmo de recriar sua própria história. Para Teixeira (2004) isso significa *“Tornar-se outro junto com o personagem!”*

³¹ Segundo a autora, dos 900 filmes documentários exibidos nos nove anos da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, 55% de filmes são brasileiros, destes 20% abordam a temática da religiosidade popular.

Fazer do outro, portanto não um interlocutor, menos ainda um a quem se dá voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se das venerações das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. Resignifica-se, com isso, a visão recorrente sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual “sabemos quem somos e quem filmamos”. (TEIXEIRA, 2004, p.66).

E é exatamente essa capacidade de se colocar no lugar de quem não sabe, mesmo sabendo que Coutinho se coloca como aquele que escuta, que se interessa pela palavra do outro, esse outro que muitas vezes no cotidiano nem sequer é visto ou tem direito à fala. E ao optar pelos anônimos em vez de famosos, de indivíduos em vez das instituições, esse diretor demonstra que não se atém a estereótipos sociais e econômicos, e confirma ainda sua crença nessas pessoas simples, mas que ao encontrarem na entrevista o lugar de um diálogo, e um momento em que se tornam responsáveis por sua representação, são capazes de criar suas próprias narrativas ou o que Comolli (2008) denomina de *auto-mise-en-scène*. Tais razões justificam a escolha deste documentário como objeto de análise das representações das religiões afro-brasileiras.

2. REPRESENTAÇÃO DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NO CINEMA

2.1. A construção do método

Diante da riqueza e multiplicidade que a representação cinematográfica apresenta como significativo campo de produção simbólica, a metodologia utilizada para o desenvolvimento desse estudo será a análise fílmica, a partir da qual será possível fazer também uma crítica cultural acerca da representação de grupos subalternos e suas expressões religiosas, especialmente.

Vale apontar alguns pressupostos que Aumont (2008b) defende sobre o trabalho de analisar filmes. Segundo o autor: (a) não existe um método universal; (b) a análise é uma atividade interminável e (c) é preciso conhecer a história do cinema e a história dos discursos realizados sobre o filme escolhido para não os repetir, e também para se interrogar sobre o tipo de leitura que se deseja fazer.

Assim, são muitas as contribuições para a construção de metodologias para analisar processos de representação, das quais pode-se destacar indicações para se observar os pontos de vista que o cinema exprime mais ou menos diretamente ou conscientemente, seja no enredo, na iluminação ou na escolha de planos e enquadramentos; a necessidade de interrogar essas representações presentes no filme no que se refere à relação que tem com seu contexto histórico e social de produção; a importância do personagem já concebido como uma construção social no sentido de criar processos de identificação/rejeição; e também a música, os sons e as vozes se estabelecem como elementos relevantes na narrativa, mas que muitas vezes são deixados de lado quando se privilegia a somente a imagem como objeto de análise.

Vanoye e Goliot-Leté (1994) com base nos estudos de Pierre Sorlin³² apontam aspectos que podem ser observados no cinema: (a) a representação da sociedade em espetáculo, visto que a narrativa cinematográfica evidencia os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade; (b) os tipos de lutas ou de desafios descritos nos roteiros; os papéis ou os grupos sociais implicados nessas ações; (c) a maneira como aparecem a organização social, as hierarquias, as relações sociais; (d) a maneira mais ou menos seletiva de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais, relações; (e) a forma de conceber o tempo; (f) e o que solicita da parte do

³² SORLIN, Pierre. *Analyses de films, analyse de sociétés*, Hachete, 1976.

espectador: identificações, simpatia, emoção com relação a determinado papel ou determinado grupo social, ou ainda determinada ação, como rejeição ou reflexão.

Assim, os estudos sobre processos de representação no cinema desenvolvidos por Robert Stam; estudos de Jacques Aumont sobre a imagem e a estética do filme; de Marcel Martin sobre os elementos que compõe a narrativa e linguagem cinematográfica; de Pierre Beylot sobre a narrativa audiovisual e de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté sobre a análise fílmica, bem com algumas indicações sobre o método de análise de seqüência de Laurent Julier compõem o aporte metodológico que será utilizado.

A análise realizada baseia-se em quatro indicadores principais: (1) personagens; (2) imagem fílmica; (3) voz em *off* e legendas; e (4) falas e sons, com os quais busca-se analisar os discursos (verbais e imagéticos) que são veiculados sobre essas religiões. Por apresentar um filme de ficção (Barravento) e dois documentários (Orí e Santo Forte) como *corpus* de pesquisa, serão utilizados também estudos específicos como aporte teórico e metodológico para orientar a análise das representações em cada gênero. No campo da ficção e da proposta cinematográfica de Glauber Rocha e a representação do Outro pela “Estética da fome” são utilizados os estudos de Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, autores que fazem uma vasta reflexão sobre o cinema brasileiro na década de 60, seus pressupostos, influências e inovações; e apresentam ainda métodos de análise que podem contribuir para a constituição do trabalho proposto. No campo do documentário, os estudos de Bill Nichols, Fernão Ramos e Jean-Louis Comolli são referências e possibilitam uma maior compreensão desse gênero, suas características, tipologias e configurações atuais.

Também a vivência e os conhecimentos da autora sobre a cultura e religiosidade afro-brasileira foram elementos relevantes na construção desses indicadores de análise, assim como no desenvolvimento dessa leitura e interpretação dos filmes, o que possibilitou observar de forma mais aprofundada como o cinema representa, utiliza, ou mesmo se apropria do complexo e plural universo afro-brasileiro, expresso em sua riqueza cultural, sua diversidade rítmica, sua capacidade narrativa e seu patrimônio simbólico.

Assim, a partir do estudo dos processos de representação presentes em “Barravento”, “Orí” e “Santo Forte”, esta pesquisa pretende verificar as seguintes hipóteses:

1. As representações das religiões afro-brasileiras “falam” sobre o grupo racial/social da qual são originárias?

2. É possível observar estereótipos na representação do homem e da mulher negra nos filmes? Mesmo no Cinema Novo (movimento estético e cultural que afirmava ter um compromisso social)?
3. Ao retratar as divindades afro-brasileiras (orixás e entidades), pode-se encontrar aspectos que ridicularizam ou desqualificam essas religiões?
4. A maneira como fundamentos religiosos (transe e cerimônias) são representados podem contribuir para a compreensão desse universo religioso?
5. As representações conseguem expressar o lugar e o significado da religião na história desse grupo racial/social e sua inserção na sociedade brasileira?
6. Essas narrativas são capazes de retratar as principais especificidades/características de valores e simbologias da cosmovisão africana, presentes nas religiões afro-brasileiras?
7. Tais processos de representação desses filmes abordam as relações que envolvem o Candomblé e a Umbanda com o Catolicismo e também o Protestantismo?

Com o intuito de averiguar essas hipóteses, esse estudo dos processos de representação se orienta por alguns elementos para interrogar as imagens e representações do Candomblé e da Umbanda presentes no filme. Dessa forma, para os quatro indicadores de análise já indicados, foram elaborados quatro questionamentos, utilizados de acordo com as demandas de cada filme.

1. Personagens

1. Quais personagens apresentam maior proximidade (afeição ou oposição) com o universo religioso afro-brasileiro?
2. Seus atos/falas contribuem para a compreensão da religião ou reiteram estereótipos já existentes?
3. Como esses personagens são posicionados dentro da narrativa como um todo em relação às religiões afro-brasileiras? E com relação ao ponto de vista do diretor?

4. De que forma os personagens se vinculam ou não com o grupo racial/social do qual tais religiões fazem parte?

2. Imagem fílmica

1. Em quais tipos de plano e qual lugar nos enquadramentos, os adeptos e sacerdotes do Candomblé ou da Umbanda são vistos?

2. As imagens conseguem retratar alguns dos valores da cosmovisão africana que orienta o universo religioso e a cultura afro-brasileira?

3. Com que frequência divindades e cerimônias religiosas (com transe) aparecem nos filmes? Tais cenas contribuem para se entender essa forma de religiosidade ou favorece o preconceito existente?

4. A imagem fílmica pode revelar o ponto de vista da narrativa ou do diretor acerca desse universo religioso?

3. Voz em off e legendas

1. O uso de mecanismos como voz em *off* ou legendas limita-se ao didatismo de explicar as imagens ou possibilita uma maior reflexão sobre o Candomblé e a Umbanda?

2. Como se articula o que a voz em *off* e a voz da narração “falam” sobre as religiões afro?

3. Legendas e voz em *off* são mecanismos que utilizados no filme podem expressar o ponto de vista do diretor sobre a religiosidade afro-brasileira?

4. A utilização desses mecanismos pode evidenciar o lugar social que o diretor ocupa em relação à representação de expressões religiosas e culturais de um grupo social/racial diferente do seu?

4. Falas e sons

1. No caso do documentário, as falas/entrevistas dos personagens podem demonstrar as relações que desenvolve com o cineasta?

2. Quem fala? É um adepto das religiões afro ou um especialista? Como fala? Demonstra algum aspecto de diferenciação social com o grupo representado?

3. De que forma as narrativas se utilizam de sons e músicas para representar esse universo religioso? Tais elementos são considerados relevantes ou acessórios?

4. Como as falas dos personagens posicionam suas experiências religiosas no Candomblé ou na Umbanda com o Catolicismo e Protestantismo, especialmente o Neopentecostalismo?

A escolha de tais indicadores deve-se à relevância desses elementos na linguagem cinematográfica e nos estudos sobre processos de representação apontados pelos vários autores que compõem os referenciais teórico e metodológico desta pesquisa. E também por que permitem analisar algumas especificidades desse universo cultural e religioso, como por exemplo, a música, e outras fortes expressões artísticas de matriz africana, como a dança, o vestuário e a narrativa mítica que conforme mencionado anteriormente têm sido usados como referência estética na cinematografia brasileira.

Para Beylot (2005), uma das funções essenciais que o personagem pode desempenhar na organização discursiva da narrativa é o papel de mediador entre quem assiste ao filme e o mundo da ficção, o que nos estudos literários se chama de “focalização”, ou seja, é a relação que se instaura entre o saber do espectador e o saber do personagem. Além disso, o autor aponta ainda a importância do personagem como uma construção social³³, com a qual o espectador pode desenvolver processos de identificação, e que é elaborada com base nas interações desenvolvidas com outros personagens na história; com o ator, principalmente quando se trata de uma estrela de cinema; e com os valores que este encarna, representa na imagem fílmica.

Le personnage est aussi une *construction sociale*: c'est un lieu où viennent se cristalliser des représentations sociales et culturelles. Celles-ci dépendent à la fois de la place que jouent les personnages dans l'économie du récit du type d'interactions qui se développent entre eux, et de la façon dont les acteurs les incarnent. La présence physique de l'acteur à l'écran, le type de jeu qu'il pratique, l'aura artistique ou l'image médiatique dont il est porteur s'il s'agit d'une *star*, ont une grande influence sur la représentation que nous nous faisons des personnages et des valeurs qu'ils incarnent. Enfin, la construction du personnage met en jeu une dynamique interprétative qui permet au spectateur de forger sa propre identité sociale.³⁴ (BEYLOT, 2005 p.200)

³³ Nessa perspectiva, de acordo com Stam (2003) o “filme Rambo – Programado para matar (1983)” representa um discurso racista de direita concebido para exaltar e alimentar as fantasias machistas de onipotência características de um império em crise.

³⁴ "O personagem é também uma construção social: é um lugar onde se cristalizam representações sociais e culturais. Estas dependem ao mesmo tempo do lugar que jogam os personagens na economia da narrativa, do tipo de interação que se desenvolvem entre si, e da forma como os atores as encarnam. A presença física do ator na tela, o tipo de jogo que ele pratica, a aura artística ou a imagem mediática da qual é portador quando trata-se de uma *star*, tem uma grande influência sobre a representação que nós fazemos dos personagens e dos valores que encarnam. Enfim, a construção do personagem põe em jogo uma dinâmica interpretativa que permite ao espectador forjar sua própria identidade social". (tradução nossa)

A imagem fílmica se configura como um dos indicadores para a análise das representações das religiões afro devido a sua riqueza perceptiva (presença simultânea de imagem e som), aspecto que segundo Aumont (2008a) dá às narrativas cinematográficas a impressão de realidade (verossimilhança), esta que é reforçada pela posição psíquica do espectador no momento da projeção, que consciente de estar numa sala de espetáculo, renuncia qualquer prova de realidade. No entanto, narrativas são também construções simbólicas que reproduzem relações de poder, apesar de serem imperceptíveis ao espectador. Dessa forma, as histórias são utilizadas pelos grupos hegemônicos para instituir como verdade suas visões sobre o Outro.

Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. (AUMONT, 2008, p.150)

Além da trama e dos personagens, Stam (2003) aponta a necessidade de se atentar para outros elementos capazes de traduzir as correlações de poder social, como a escolha dos planos, a posição nos enquadramentos, a *mise-en-scène*, a música, as falas e até mesmo os silêncios. Logo, o autor defende que para falar da “imagem” de um grupo social, é preciso formular perguntas precisas sobre as próprias imagens, como qual o espaço que representantes desse grupo ocupam no quadro; em qual tipo de ângulo; com que frequência aparecem em comparação com personagens de segmentos hegemônicos; se sua linguagem corporal pode comunicar alguma hierarquia social; se há alguma segregação estética em que um grupo é idealizado e o outro demonizado. Tais questionamentos podem evidenciar as práticas de exclusão que permeiam relações de poder, implícitas nas ficções cinematográficas.

A perspectiva de melhorar a impressão de realidade é apontada por Martin (1990, p.144-146) como uma das contribuições que o som trouxe ao cinema, que aumenta a credibilidade e a autenticidade da imagem. O autor considera a música como um material expressivo particularmente rico, visto que ela desempenha um papel primordial como fator de continuidade sonora, tanto material como dramática; e que tornou possível a utilização normal da palavra e assim suprimir o uso de legendas; e também permite criar efeitos como elipses e metáforas. Nesse sentido, também no trabalho de análise de processos de representações Shohat e Stam (2006, p.303) salientam que “as perspectivas éticas/étnicas são transmitidas não apenas através do personagem e do enredo, mas também através do som e da música”.

Com base nos estudos de Michel Chion³⁵, também Vanoye e Goliot-Lété (1994) destacam como aspectos relevantes em uma análise fílmica atentar-se para os três tipos de relações entre som e imagem: (a) som *in* ou som sincrônico, a fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela; (b) som fora de *campo* ou som diegético, a fonte do som não é visível na imagem, mas pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada; som *off* ou extradiegético: emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela.

Vale acrescentar que a escolha desse indicador deve-se também ao lugar central que a música e o som ocupam no universo cultural afro-brasileiro. Pelo caráter percussivo de atabaques, agogôs e xequerês, pela diversidade de ritmos, e em alguns casos até mesmo a língua, visto que muitas cantigas são em iorubá. Por tais razões, é que esse elemento se sobressai, indica de forma incisiva essa referência a religiosidade afro-brasileira, e confirma a musicalidade como um princípio da cosmovisão africana.

Ainda com relação à imagem, Julier e Marie (2009) destacam o ponto de vista dado pelo lugar, pelos movimentos e posições que a câmera assume, e pelas quais se vê o filme. Dessa forma, optar por colocar o espectador como testemunha ou escolher o ponto de vista de um personagem são decisões que estão relacionadas ao ponto de vista do diretor e de toda a narrativa.

Um enfoque nas “vozes” e “discursos” é apontado por Shohat e Stam (2006) como uma alternativa metodológica à abordagem mimética dos “estereótipos e distorções” presentes nas representações cinematográficas, uma possibilidade de abandonar a ênfase na verossimilhança como espaço único de autenticidade em favor de uma linguagem de “discursos”, chamando atenção assim para a voz, o diálogo e a língua. Pois, segundo os autores o conceito de voz é aberto à pluralidade e sugere uma metáfora de infiltração através de fronteiras que remodelam a própria organização visual do espaço, fortemente marcado por exclusões e arranjos hierárquicos. Além disso, os autores destacam que:

[...] a questão, quase literalmente, não é tanto a cor do rosto que aparece na imagem, mas a voz social real ou figurativa que fala “através” da imagem³⁶. Menos importante que a “acuidade mimética” do filme é sua capacidade de transmitir as vozes e as perspectivas da comunidade ou comunidades em questão. Se a palavra “imagem” remete à questão do realismo mimético, “voz” invoca um realismo de

³⁵ CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Ed. de l’Etoile, 1985.

³⁶ Shohat e Stam (2006) indicam que dois dos traços definidores do novo cinema negro identificados por Clyde Taylor – a relação com a tradição oral afro-americana e a forte articulação da musicalidade negra – são por natureza auditivos e são ambos indispensáveis para a busca do cinema negro por aquilo que Taylor chama de sua voz.

delegação e interlocução, uma fala situada entre o “quem fala” e o “para quem fala. [...] (SHOHAT; STAM 2006, p.310)

A voz também se configura como elemento fundamental no conceito de “voz do documentário”, desenvolvido por Bill Nichols (2005). Segundo o autor, ela é um dos elementos de análise da representação no discurso cinematográfico, pois inclui ainda outras categorias estruturantes, como os elementos sonoros, imagéticos, estilísticos e lingüísticos, entre outros. Logo, a capacidade discursiva da voz do documentário e sua articulação com esses outros elementos possibilitam compreender como o cineasta traduz seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também seu envolvimento direto no tema do filme, constrói processos de representação, com os quais busca convencer os espectadores, o que implica ainda numa grande responsabilidade sobre o cineasta, visto sua posição específica diante daqueles que serão representados e àqueles a quem se dirige o filme.

Também Comolli (2008) considera a voz um elemento fundamental no documentário, principalmente porque significa uma relação com a alteridade. Na entrevista, o diretor se encontra, acolhe, dialoga com a figura do Outro, e assim também compartilha a voz, fazendo desse momento uma fonte reveladora de discurso, de posturas e gestos, mas trata-se de um jogo entre quem filma e quem é filmado. Ao diretor é oferecido o desafio de filmar os homens reais com a desordem das vidas, com aquilo que foge às previsões e ao Outro é oferecida a possibilidade de ser responsável por sua fala, por suas narrativas, a tornar-se sujeito da palavra filmada.

Com base nessas orientações, nas particularidades do universo cultural retratado e com o objetivo de apresentar informações sobre o conteúdo diegético e extra-diegético dos filmes escolhidos, bem como organizá-los no texto de forma que facilitem a análise e a compreensão dos processos de representação, a estrutura da metodologia que se propõe baseia-se em seis tópicos: (a) Ficha técnica (b) Bio/filmografia; (c) Contexto de Produção; (d) Sinopse; (e) Análise (utilização dos indicadores já mencionados) e (f) Considerações preliminares.

2.2. Análise dos filmes

2.2.1. Barravento (1962)

a) Ficha técnica

Ficção longa-metragem, 35 mm, preto e branco, Salvador. 80 minutos. Bahia, 1962. **Companhia produtora:** Iglu Filmes; **Distribuição:** Horus Filmes; **Produtores:** Rex Schindler, Braga Neto; **Produtor associado:** David Singe; **Diretor de produção:** José Telles de Magalhães; **Produtor executivo:** Roberto Pires; **Diretor:** Glauber Rocha; **Argumentista:** Glauber Rocha; **Idéia Original:** Luiz Paulino dos Santos; **Roteiristas:** Glauber Rocha, José Telles de Magalhães; **Diálogos:** Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos; **Diretor de fotografia:** Tony Rabatony; **Elenco:** Antônio Sampaio (Pitanga) - Firmino; Luiza Maranhão - Cota, Lucy Carvalho - Naína, Aldo Teixeira - Aruã, Lídio Cirillo dos Santos (Lídio Silva) - Mestre; Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito; **participação especial em candomblés:** D. Hilda; samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinora, Arnon, Sabá; **orientação de candomblés:** Hélio de Oliveira. **Prêmios:** Opera Prima- XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, Tchecoslováquia, 1962.

(b) Bio/filmografia

Glauber Rocha³⁷, um dos mais criativos e ousados cineastas brasileiros nasceu em 1939, na cidade baiana de Vitória da Conquista. Em 1957, entra para a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, e filma “Pátio”, um filme formalista e influenciado pelo concretismo, produzido com as sobras de negativos do longa-metragem “Redenção”, de Roberto Pires. Em 1958, inicia sua carreira jornalística como repórter de polícia do Jornal da Bahia, e depois assume a direção do Suplemento Literário.

Em 1960, Glauber trabalha como produtor executivo de “A Grande Feira”, de Roberto Pires e no ano seguinte também de “Barravento”, de Luiz Paulino dos Santos, filme que depois de organizar sua produção, e refazer o roteiro, aproveitando alguns diálogos e copiões filmados, acabou assumindo a direção daquele que seria seu primeiro longa-metragem.

Em 1962, configura-se o movimento denominado “Cinema Novo”, do qual Glauber é o principal porta-voz dessa nova proposta estética e de engajamento social. Também é quando o “Barravento” recebe o Prêmio Opera Prima no Festival de Cinema de Karlovy Vary, na então Tchecoslováquia. No ano seguinte, Glauber inicia as filmagens de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” no sertão da Bahia, filme que concorre à Palma de Ouro no

³⁷ As informações e citações contidas nessa síntese da Bio/filmografia de Glauber Rocha foram retiradas do site: < <http://www.tempoglauber.com.br> >. Acesso em 10 de fevereiro de 2010.

Festival de Cannes em 1964, e recebe vários prêmios internacionais. Nesse mesmo ano, o cineasta lança também “Barravento”, no Rio de Janeiro.

Em 1965, Glauber publica o texto-manifesto “A Estética da Fome”, durante a Resenha do Cinema Latino Americano, em Gênova. O texto traz as bases estéticas e políticas do Cinema Novo e critica o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo.

Com uma extensa e premiada filmografia, produzida no Brasil e também no exterior durante seu exílio (1971-1976), da qual pode-se destacar “Terra em Transe” (1967), “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), “Cabezas Cortadas” (1970), “Claro” (1975), “Di Cavalcanti Di Glauber” (1977) e “A Idade da Terra” (1980), além de livros e textos publicados, Glauber Rocha é um dos mais renomados cineastas brasileiros, consagrado internacionalmente. E apesar de sua morte em 1981, aos 42 anos por complicações bronco-pulmonares, ele continua vivo na originalidade de sua obra, que permanece atual e é tema de vários estudos.

(c) Contexto de produção

Essa mudança de Glauber Rocha que era produtor executivo e depois assume a direção de “Barravento” é marcada por conflitos, desentendimentos e divergências que influenciaram também o próprio filme, concebido inicialmente por Luiz Paulino dos Santos e depois re-escrito por Glauber, que posteriormente no livro “Revolução do Cinema Novo”³⁸, relata sob o título “Rocha Anecy 76” as dificuldades vividas na produção do filme. Diante da riqueza de detalhes presentes nesse texto, consideradas relevantes para a análise aqui proposta, apresenta-se aqui alguns trechos:

“Luiz Paulino escrevera o roteiro de ‘Barravento’ e me pedia produção. Namorava Sônia, aluna da Escola [...] Através de Leão Rosemberg conheci o médico, pintor e construtor civil Rex Schindler, mulato inteligente, simpático, visionário. Adorava meus artigos. Topou coproduzir ‘Barravento’ com a Iglu. Lutei pra impor Paulino na direção. Sacrifiquei ‘A Ira de Deus’. A criação de um movimento coletivista deveria evitar personalismos. Transferi o Poder Diretorial a Luiz Paulino. Mas no contrato assinei que seria responsável técnico e artístico pelo filme. Por que Luiz Paulino? Tinha razões sentimentais, gostava dele, embora conhecesse mal o roteiro. Um dia foi me contar em meu quarto e eu dormi. Candomblé. Misticismo. Alienação. Converti-me ao catolicismo, confissão, batismo comunhão pra me casar na Igreja. [...] A mediocridade do protestantismo,

³⁸ ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.p.303- 308

a hipocrisia do catolicismo, a inconsciência servil do candomblé. Em Faulkner encontrava negros rebelados. Notícias das explosões negras norte-americanas. [...] Larguei o jornal pra produzir 'Barravento' Rex e a Iglu me passaram algum dinheiro. Fiquei colaborando no Suplemento Literário. Começamos a procurar atores. [...] Eu controlei todos os setores econômicos, técnicos e artísticos. [...] Paulino locou o filme na praia de Buraquinho, além de Itapoan. Alugamos três casas de pescadores em Itapoan e a equipe se arranchou. [...] Elio Morena Lima controlava o dinheiro e a comida. Sanduíches. Refrigerantes. Xaréu com arroz. Um jantar com feijão, arroz e carne. Racionado. Nos três primeiros dias não fui pra filmagem a fim de que minha presença não disturbasse Paulino. No quarto Telles veio dizer que Paulino e Sônia estavam fodendo o filme. Que Sônia bancava de vedete. Que Tony e Paulino não se entendiam. Que os assistentes mineiros conspiravam contra mim. Que Paulino ia vender a produção a Gibault, produtor executivo de Sacha Gordine que produzia 'O Santo Médico' na Bahia. Alvino completou informações. Um complô dos mineiros com Sônia, Paulino. Tony Rabatony no meio. **Barravento. O filme parou.** Roberto Pires, Rex, Braga, Elio, Oscar demandaram a expulsão de Sônia. Executei. Paulino reagiu. Nomeei Telles diretor. Telles não aceitou. Propus convidar Roberto Santos, Roberto Farias. Roberto Pires recusou e me pressionou pra aceitar. Paguei cem contos a Paulino pelo roteiro. Ele pensara em me dar um tiro. [...] Derrubamos Paulino e Sônia[...] Alguns acusavam-me de haver deposto Paulino. Mas foi Paulino quem se depôs. Fiz tudo pra que ele continuasse mas ele, mesmo tendo sacrificado Sônia, não podia continuar o filme sem ela. Estava arrasado. Sônia o exilara. Xingou-me na praia. Mas eu não deixaria o barco afundar. A jangada atravessaria as ondas mesmo solitária. Perdi o amigo, ganhei o filme. [...] Com a queda de Paulino abri o roteiro e achei uma merda. Parti pra rescrever na câmara escura da Iglu e Rabatony começou a pedir a planta baixa. Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem ajudado por Telles. Aproveitei alguns copiões de Paulino, cortando Sônia. Alguns esplendores de Pitanga com Sônia na Praia. O filme cheirava fresco. Antonionesco. Esteticista. [...] Tinha seis mil metros de negativo preto e branco, uma velha Arry-Flex com chassis de 60 metros, sem zoom. Um tripé, alguns praticáveis, velhos rebatedores, sem roupas pros atores semi-nus. Sem maquilagem e sem guia. Muitas vezes sem claquete. [...] Sentia-me infeliz e amargurado com os conflitos de Paulino e as fofocas histéricas da equipe. Brigas gerais. Grilo com Alvinho. Expulso. Delírio. Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião-economia. Religião opium do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o

misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo.” (Grifo meu)

(d) Sinopse³⁹

“Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino tem uma atração por Cota, mas não consegue esquecer Naína que, por sua vez, gosta de Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido, ao contrário da aldeia que vê a rede arrebentada, impedindo o trabalho da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la. Policiais chegam à aldeia para controlar o equipamento. Na sua luta contra a exploração, Firmino se indispõe contra o Mestre, intermediário dos pescadores e do dono da rede. Um pescador convence Aruã de pescar sem a rede, já que a sua castidade o faria um protegido de Iemanjá. Os pescadores são bem sucedidos na empreitada, destacando-se a liderança de Aruã. Naína revela para uma preta-velha o seu amor impossível por Aruã. Diante da sua derrota contra o misticismo, Firmino convence Cota a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim o encantamento religioso de que ele estaria investido por Iemanjá. Aruã sucumbe à tentação. Uma tempestade anuncia o "barravento", o momento de violência. Os pescadores saem para o mar, com a morte de dois deles, Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã. O Mestre o renega. Os mortos são velados, e Naína aceita fazer o santo, para que possa casar com Aruã. Ele promete casamento, mas antes decide partir para a cidade de forma a trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade”.

(e) Análise

1. Voz em *off* e legendas

1. O uso de mecanismos como voz em *off* ou legendas limita-se ao didatismo de explicar as imagens ou possibilita uma maior reflexão sobre o Candomblé e a Umbanda?

³⁹ Com o intuito de apresentar uma visão detalhada do significado desse filme na produção cinematográfica brasileira e também no seu momento histórico, decidiu-se por utilizar a sinopse original de “Barravento”, retirada do site: <<http://www.tempoglauber.com.br>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2010.

2. Como se articula o que a voz em *off* e a voz da narração “falam” sobre as religiões afro?
3. Legendas e voz em *off* são mecanismos que utilizados no filme podem expressar o ponto de vista do diretor sobre a religiosidade afro-brasileira?
4. A utilização desses mecanismos pode evidenciar o lugar social que o diretor ocupa em relação à representação de expressões religiosas e culturais de um grupo social/racial diferente do seu?

“No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de ‘Xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. ‘Yemanjá’ é a rainha das águas, ‘a velha mãe de Irecê’, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. ‘Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos, contudo, existem. ‘Barravento’ foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de ‘Buraquinho’, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem a Prefeitura Municipal de Salvador, ao governo do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aqueles que tornaram possível as filmagens. Principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado”.

Antes mesmo dos créditos, o filme apresenta este longo letrero que contextualiza a história: dá sua localização geográfica; informa as origens dos personagens, enquanto grupo social; vincula o candomblé a sua matriz africana; apresenta quem é Iemanjá, única divindade desse universo religioso retratada no filme e sua importância nessa comunidade de pescadores; e define o barravento, violência capaz de transformar tanto o natural, quanto o social. Mas esse letrero inicial expõe ainda o ponto de vista do filme sobre esse universo religioso e as condições de vida dos pescadores, indicando assim a perspectiva marxista de que “a religião é o ópio do povo”, e neste caso a religião é responsável pela situação de miséria dos pescadores, um impedimento para a mudança. Além disso, pode-se observar o caráter político do cinema novista de Glauber Rocha, que se posiciona como uma mensagem além da ficção, “os fatos, contudo, existem” e assim também uma crítica que pode ser estendida a tudo que se configure como um obstáculo à revolução.

Nesse sentido, diante da postura desse diretor e da proposta estética que defende, pode-se considerar que embora sejam didáticas, essas informações iniciais não são meramente explicativas, elas expõem uma didática mais ligada ao sentido de doutrina que se utiliza do cinema como instrumento de conscientização das massas populares.

Essa contextualização inicial também evidencia o lugar social do cineasta, que na condição de intelectual se diferencia do grupo social/racial representado no filme, e se tratando do período histórico do qual faz parte, anos de 1960, essa diferença se acentua, visto que seu papel era de conscientizador do povo. Porém, vale salientar que não se trata de uma estrutura polarizada, como burguesia x proletariado, pois apesar de configurar um veículo burguês, a proposta cinema novista e o próprio Glauber Rocha não se enquadram numa classificação tão rígida, visto que pressupunham um engajamento social, uma mudança na forma de representar o Outro na cinematografia brasileira, o que mesmo assim não isenta a obra, nem o autor de apresentarem resquícios dessa divisão de classes.

2. Personagens

1. Quais personagens apresentam maior proximidade (afeição ou oposição) com o universo religioso afro-brasileiro?
2. Seus atos/falas contribuem para a compreensão da religião ou reiteram estereótipos já existentes?
3. Como esses personagens são posicionados dentro da narrativa como um todo com relação às religiões afro-brasileiras? E com relação ao ponto de vista do diretor?
4. De que forma os personagens se vinculam ou não com o grupo racial/social do qual tais religiões fazem parte?

Como Iemanjá é considerada a protetora da comunidade de Buraquinho, pode-se afirmar que a maioria dos personagens demonstra afeição pelo candomblé, exceto Firmino que evidencia uma postura contrária à religião, vista aparentemente sob a crítica dialética, mas esse personagem também está envolvido nesse universo religioso. Assim, vale apresentar inicialmente um resumo da história, no qual os personagens centrais do filme são caracterizados, e em seguida, de forma mais detalhada serão mostradas as ações que desenvolvem dentro da narrativa.

A comunidade de Buraquinho vive sob a liderança de Mestre. É ele quem organiza e negocia a partilha dos peixes com o dono da rede, este que sempre fica com a

maior parte, tornando explícita a exploração dos pescadores, com a qual o personagem demonstra um caráter pacífico, visto por outros personagens como conformismo, passividade. Sob sua tutela e sendo preparado para ser o futuro líder, vive Aruã, pescador de “corpo fechado”, que é protegido de Iemanjá, a rainha do mar. Por isso, ele precisa manter-se virgem para preservar essa proteção individual, assim como a sobrevivência de toda a comunidade. Logo, a religião expressa na crença de que Aruã tem proteção divina é aparentemente retratada como uma forma de legitimação do poder político, da liderança do Mestre.

O retorno de Firmino Bispo dos Santos, um antigo morador de Buraquinho que foi para a cidade e volta ao povoado se configura como aspecto central da narrativa. O personagem oscila entre os valores tradicionais e os dos centros urbanos, novo meio em que está inserido. Em sua atuação observa-se uma constante crítica à religião como sinônimo do arcaico; e também a ênfase numa urgente necessidade de transformação da condição de miséria em que os pescadores vivem. Ele tem um relacionamento com Cota, que usa a sexualidade como uma estratégia de sobrevivência, uma personagem marcada por uma gestualidade erotizada e também apresenta características em comum com Firmino, principalmente com relação à ambigüidade.

Outro personagem feminino relevante em “Barravento” é Naína, jovem branca de olhos claros que se mostra distante do grupo. É apaixonada por Aruã, e sofre porque ele não pode se casar. Nos momentos iniciais do filme é cortejada por Firmino, o que causa ciúmes em Cota; e apesar de inicialmente assustada quando “bola no santo”⁴⁰ e descobre que é filha de Iemanjá, depois decide fazer iniciação no candomblé, exigência para que possa se casar com Aruã. A história dessa personagem vai se revelando no decorrer da narrativa, a partir da qual é possível compreender o lugar que ela ocupa na comunidade.

Em suas falas iniciais, de volta à comunidade de origem, Firmino tem uma interpretação que exagera nos gestos e expressões, parece teatralizada. Também o figurino coloca esse personagem diferente dos demais, que o julgam com “a vida ganha”. Mas, ele retruca: “*É o que você pensa, velho! Esse gosto de riqueza, papai aqui, pra jogar esses panos em cima dele, teve que descarregar muita muamba e a polícia tá mesmo na minha sombra*”.⁴¹

Apesar dessas dificuldades, Firmino coloca-se numa posição melhor, superior a dos pescadores, considerados por ele como parados no tempo, escravizados àquela comunidade tradicional, onde a vida não muda e todos trabalham para enriquecer os brancos,

⁴⁰ Segundo Prandi (1991), essa expressão utilizada para designar o momento em que o orixá manifesta no corpo de uma pessoa por meio do transe, ainda de forma desordenada, já que precede a iniciação.

⁴¹ Transcrições de falas dos personagens com até três linhas serão inseridas no texto escritas em itálico para que seja possível diferenciá-las, e quando maiores de três linhas seguirão a regra das citações, porém com fonte 11.

uma indicação do lugar de subordinação social e econômica a que está submetida a população negra, mas a qual ele parece não se enquadrar, visto que se declara “*livre como xaréu no mar*”, mas só que ninguém consegue apanhar (Fig.01). Tal analogia que parece confusa pode ser analisada com relação à liberdade restrita, já mencionada anteriormente como característica da vida desse personagem na cidade.

“Você não tem nada pra contar... A vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa... [...] Vocês arrastam rede todo dia, sabem pra quê? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos... Tão tudo ricos nas suas costas. A mim é que ninguém explora... Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro risco mas sou livre como xaréu no mar... Mas só que ninguém apanha o papai! A pena é que vocês são analfabetos. Se soubessem pelo menos assinar o nome... Ah! não adianta não! E pensar que o mundo todo é na base da miséria” (Transcrição da fala de Firmino)



Figura 01 – O retorno de Firmino

A narrativa de “Barravento” destaca as várias estratégias utilizadas por Firmino com o propósito de destruir o poder do Mestre, considerado um obstáculo à conscientização dos pescadores. Primeiramente, esse personagem apesar de contrário aos elementos tradicionais da comunidade, vai procurar ajuda de Mãe Dadá, sacerdotisa do terreiro da comunidade. Contudo, a ialorixá⁴² não aceita, dizendo que ali “*não se faz nada contra gente de Iemanjá*”, e pela insistência de Firmino, o expulsa do terreiro. Mas ele não desiste, e vai a

⁴² Traduzido popularmente por mãe-de-santo, o termo Ialorixá é a denominação dada à sacerdotisa suprema nas nações de candomblé Ketu e Jeje. No masculino chama-se babalorixá, traduzido para o português como pai-de-santo.

um lugar escuro, a cabana de Pai Tião, onde se vê apenas um símbolo na porta, e de onde apenas se ouve uma voz, com a qual o personagem fala sobre seu desejo: fazer um despacho para estragar a rede e acabar com Aruã, este considerado como meio pelo qual ele tenta deslegitimar o poder do Mestre.

Como é frustrada sua tentativa inicial, visto que apesar de se alegrar com gritos que anunciaram a rede furada e a morte de Aruã, seu contentamento dura pouco: “*Aruã tá vivo... Feitiço não pega ele nunca*”. O anúncio dado por alguns pescadores confirma seu fracasso, e enraivecido, o personagem nega a religião ao assumir à Cota que tudo era mentira, e arriscou porque quis. E garante à namorada: “*Mas esta é a primeira e última vez que me meto com feitiçaria. Sempre dei duro e a sorte nunca me ajudou... Mas vou levantar um barravento a ponta de faca.*”

Algumas falas e posturas de Aruã demonstram sua visão diferente com relação ao Mestre, o que pode indicar uma compreensão do personagem sobre a exploração em que vive ou estar associada à influência de Firmino. O personagem expressa sua indignação com a rede velha em conversa com Chico, depois reage às provocações do capataz do patrão; e ao ver a rede rasgada concorda com o Mestre em remendá-la, mas expõe seu ponto de vista: “*É Mestre, eu faço...eu faço o que o senhor quiser. Mas se fosse eu, resolvia no peito*”.

Nas cenas em que os pescadores remendam a rede, Firmino ataca outra vez, agora utilizando um discurso conscientizador:

“Trabalha, cambada de besta! Trabalha! Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente. Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não! Precisamo é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando, irmão!” (Transcrição da fala de Firmino)

A posição em *contra-plongée*, destacando seu rosto (Fig.02) e sua postura de quem parece encarar a câmera dão a impressão de que Firmino não fala apenas para os pescadores, fala também para o espectador, ressaltando assim o caráter político do filme. Porém, os homens não dão atenção ao que ele diz e continuam costurando a rede. Firmino sai enfurecido, mas volta à noite e utiliza sua terceira estratégia: corta a rede, já velha e há pouco remendada.



Figura 02 – Discurso contra a religião

Ao fugir, ele encontra Cota entre os coqueiros, a ameaça caso conte a alguém o que ele acabou de fazer. Essa desconfiança se dissipa e os dois iniciam uma conversa que revela aspectos em comum entre eles: Firmino relata a pouca renda, a falta de oportunidades e os problemas com a polícia, já que agora é também chamado por uma nova palavra: elemento subversivo; Cota que parece gostar dele, o convida para voltar a viver na comunidade, pois ela tem duas jangadas que garantiriam a sobrevivência dois, mas ele discorda veementemente:

Eu, pescador? Isso é vida de índio! Isto aqui não é África, é Brasil. Cota, no fundo do meu coração prezo te muito, ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruã também não quer ser abaixar mas o Mestre domina ele. Nessa situação vive o povo. Foi por isso que cortei a rede. A barriga precisa doer mesmo. Quando tiver uma ferida bem grande então todo mundo grita de vez. Pra mim, princesa Isabel é ilusão...”(Transcrição da fala de Firmino)

A já mencionada postura diferente de Aruã é nessa fala também reconhecida por Firmino, personagem que se coloca como aquele que incita à mudança, e com esse objetivo cortou a rede, visto a necessidade de uma transformação na condição de vida dos trabalhadores, “do povo” justificaria a violência de sua ação. Também, vale salientar que a referência de Firmino à África e à princesa Isabel pode ser considerada uma forma de ressaltar a subalternização histórica dos negros, enquanto como um grupo social/racial dominado.

Nessa conversa, Cota que anteriormente já havia mencionado certa autonomia ao afirmar “*eu me viro na hora que bem quero, a carne é minha e quem faz o preço sou eu...*”

agora confirma sua posição de objeto sexual, utilizada como estratégia para assegurar sua independência financeira. Ao relatar um episódio em que optou por continuar na comunidade, pode-se observar que a escolha dessa personagem talvez indique outro caminho para a classe oprimida, já que a conscientização não é garantia de inserção social, visto a condição de marginalização do negro nas cidades, presente na fala de Firmino.

“Agora me lembrei do homem que um dia me convidou pra trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Não liguei nada e um dia o camarada abriu a boca e disse que me amava... Mas cadê coragem pra casar? Pra ser cachorro de dia e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo. Sei que devia ir embora. Mas cadê coragem pra deixar a terra?”(Transcrição da fala de Cota)

Em cena subsequente, em que os homens do patrão, juntamente com um soldado chegam à praia para buscar a rede, pode-se observar novamente divergências entre Aruã e Mestre. O jovem declara que é preciso reagir, e apontando com a mão para o mar (Fig.03), destaca: *“Viemos de lá escravo, mas a escravidão já acabou”*. No entanto, Mestre responde de forma enfática: *“Direito de pobre é trabalho. Com as jangadas se pesca, é mais arriscado, mas o peixe é nosso. Tem que ser assim até o fim”*.



Figura 03 – Mar: referência à escravização

Diante dessa atitude conformista do líder, Aruã baixa os olhos desanimado, e próximo aos demais pescadores assiste ao capataz e o soldado recolherem à rede. Nesse momento, porém Firmino provoca-os a sair daquela passividade e também enfrenta o Mestre:

Firmino: Cadê os homens daqui pra botar aquelas caras pra fora?

Mestre: Já falei uma vez, não falo duas... Esse assunto é nosso.

Firmino: Mas eu também sou irmão... Tô querendo ajudar... O que há é que na hora da necessidade ninguém tem coragem... O Mestre vive aceitando tudo... Tem razão... já está velho... Mas até os mais fortes ficam de rabo entre as pernas? Pois eu, eu Firmino Bispo dos Santos, só porque não gosto de polícia, vou espantar aquele soldado com carabina e tudo. (Transcrição das falas de Firmino e Mestre)

Aruã salta à frente de Firmino e o chama para a briga dizendo que quem manda é o Mestre, e ele revida perguntando enfaticamente: “*Cadê sua independência?*” e faz um gesto de uma banana. E novamente a forma como esse personagem é colocado sozinho no enquadramento e em posição oposta aos pescadores (Fig.04) e também à câmera, para a qual olha indicam que ele questiona também o espectador. Em seguida, o Mestre dá um tapa no rosto de Firmino que reage com ódio, mostrando a navalha, mas mesmo assim é expulso pelo líder.



Figura 04 – Firmino enfrenta o Mestre

Posteriormente, os pescadores reunidos em círculo ouvem Mestre falar das dificuldades de pescar sem rede, e do perigo do barravento. Em outro lugar da comunidade, também mulheres e crianças estão numa roda de conversa, onde as mais velhas falam sobre a situação de miséria e a crença no milagre divino, expresso na coragem de Aruã, admirado por todos. Dona Zezé, uma anciã conta ao grupo, e especialmente à Naína a história de Isabel e Joaquim, casal que teve uma filha e como Iemanjá queria a menina, o pai vivia com medo que a criança se aproximasse do mar, segundo afirma essa senhora “*ele era branco, mas*

acreditava”. Assim, ele não conseguia mais pegar peixe, também o tempo ia piorando “*como se fosse capricho de Iemanjá*”, e a fome começou a castigar a família, Joaquim resolveu então buscar o peixe “*nem que fosse no fundo do mar... e daí ninguém mais botou os olhos em cima dele*”. Destino semelhante também teve sua esposa, sobre a qual Dona Zezé declara:

Isabel endoideceu... e sem ninguém ver entrou pelo mar adentro, uma onda muito forte espatifou ela no meio das pedras e a menina que vinha atrás da mãe sumiu-se no meio das ondas... Foi o pior dia da minha vida... Tava com medo, mas tive pena da menina... Procurei um dia inteiro e de noite trouxe ela. (Transcrição da fala de Dona Zezé)

Essa história é a interrompida para mostrar a conversa entre João e Aruã, na qual este também expõe seus medos, afirma que não é santo e que tem medo de se estragar, mesmo assim sabe que a coragem dos outros depende dele. Ele precisa provar que é protegido de Iemanjá.

O caso é resolver a pescaria...Tenho que ir logo...Passo a noite fora, você avisa o Mestre e amanhã todo mundo sai... Eu trago o peixe...Depois vou embora de vez...Um dia posso voltar como Firmino e mudar tudo...Só preciso coragem...Coragem aqui na cabeça...” (Transcrição da fala de Aruã)

E como se respondesse à provocação de Firmino que ninguém tem coragem, Aruã após a afirmação de João de que ele precisa passar a noite no mar para que todos acreditem que Janaína tá calma, parte para o mar, sozinho numa jangada. Nessa passagem, vale salientar a indicação de Janaína, outra denominação de origem indígena dada à Iemanjá, a rainha das águas salgadas. E também a postura de Aruã, que apesar de acreditar na proteção dessa divindade, demonstra medo em enfrentar o barravento, e declara ao amigo sua vontade de ir embora, indicando assim uma atitude que não se enquadra numa crença cega na força divina ou que foi influenciado com as idéias de Firmino.

Naína, personagem que se mostra distante dos outros moradores da comunidade, não participa da roda-de-samba no início do filme, e é o motivo da confusão entre Firmino e Aruã. Levada por Clara ao terreiro de Mãe Dadá, momentos depois de Firmino ter sido expulso do local, a personagem parece assustada, entra em transe e depois é levada à camarinha, local onde estão recolhidos os filhos-de-santo, e também onde a sacerdotisa joga búzios. Posteriormente, já na parte exterior do ambiente, Mãe Dadá afirma às duas visitantes: “*Ela é de Iemanjá...Tem que fazer o santo...tem que passar um ano na camarinha*”. Ao ouvir

essa declaração, Naína sai correndo, e a ialorixá tenta em vão adverti-la: “*Volte, Naína, pode ser pior!*”.

Na praia, Naína pergunta ao pai (Seu Vicente) se ele vai para o mar outra vez, e também se Iemanjá existe mesmo. Conta-lhe ainda que Mãe Dadá disse que ela é filha da deusa, e a personagem questiona novamente: “*será que até eu com essa cor?*”. Seu Vicente nada responde, baixa os olhos e sai rumo ao mar (Fig.05). Ainda nessa seqüência, a mesma imagem do tocador de atabaque que aparece no início do filme, volta outra vez como um elo entre os questionamentos de Naína, as mulheres que esperam os maridos na praia, e também a cena de Cota cantando na rede. E assim, a narrativa retorna à cena em que Dona Zézé contava a Naína a história de Isabel e Joaquim.

“Dona Zézé: Isabé era sua mãe. Ninguém gostava dela por que ela se amigou com Joaquim. Você não tem culpa. Cada vez que tem ruindade por perto eu conto a história dela. Joaquim era um homem bonito demais e Iemanjá não queria que ele se casasse...A gente fala pra proteger Aruã...Não viu que por causa dele agora o povo todo tá indo pescar sem rede, minha fia? Por isso agora a gente tem que guardar Aruã.

Naína: Então ele nunca vai ter mulher?

Dona Zézé: Só no dia que tiver outro da idade dele. Não tá vendo o Mestre? Até hoje vive sozinho...Amizade ele só tem com Aruã...A Rainha tem ciúme de homem bonito...

Naína: Mas eu estou gostando dele... Se pai morrer eu me acabo sozinha...

Dona Zézé: Cala a boca, menina danada! Vai ver Mãe Dadá hoje de noite...”
transcrição da fala de Dona Zézé e Naína)

Essa seqüência revela assim a história de Naína, responde suas perguntas sobre sua cor, sobre o fato de ser filha de Iemanjá, e é também uma forma da comunidade, por meio de Dona Zézé reforçar a importância de manter Aruã na condição de protegido, visto seu papel junto aos pescadores, bem como dar veracidade às possíveis desgraças que podem acontecer quando Iemanjá é contrariada, avisando que isso já aconteceu antes, pois assim como Aruã, o pai de Naína também era um protegido da deusa. Pode-se observar ainda na montagem, que ao mostrar em ordem uma mulher grávida na praia (no centro do quadro), Cota cantando numa rede e depois Naína ouvindo sua história, a narrativa parece já dar indícios dos efeitos que o barravento posteriormente causará a esses personagens femininos (Fig.05). Também a forma como Dona Zézé se refere à Mãe Dadá embora indique um sinal de punição à postura de Naína, pode ser analisada como a necessidade de por meio da sacerdotisa, pedir permissão à Iemanjá para que ela possa se casar com Aruã.



Figura 05 – História de Naína

Colérico, Firmino observa o retorno dos pescadores, ou seja, o triunfo de Aruã e em seguida sai correndo. Depois aparece gritando por Cota a quem expõe sua situação e a convence de seduzir Aruã:

Firmino: Eles pensam que eu sou um falador qualquer. Aruã saiu na jangada e o mar parou. Agora é que vão dizer que ele é um deus mesmo. Você vai acabar com isso. Você vai quebrar o encanto de Aruã.

Cota: Mulher que encosta nele morre...

Firmino: Morre nada, morre nada! Quem mata muito é fome, é bala, é chicote. Minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão. Esse mar tá cheio de pescador sem outro caminho...Só gente como Aruã pode resolver...Se você gosta de mim faça o que estou lhe dizendo. Hoje de noite mesmo... (Transcrição da fala de Firmino e Cota)

Nessa conversa, se consolida o caráter ambíguo de Firmino, pois ele oscila entre a fé e a descrença, utiliza um discurso materialista para atuar no âmbito religioso, para convencer Cota de quebrar o encanto de Aruã. Logo, apesar de criticar o candomblé, ele

acredita tanto nessa proteção divina que a considera um empecilho para a conscientização dos pescadores.

Concomitantemente às cenas da relação sexual entre Cota e Aruã, são realizadas atividades rituais no terreiro, e mostradas também as ações de Firmino, que outra vez se utiliza de elementos do universo religioso. Primeiramente, o personagem vai até a casa de seu Vicente dizer-lhe que viu Iemanjá chamando-o, e assim incentiva o velho a ir ao encontro da deusa; na manhã seguinte, ele grita a todos que seu Vicente está no mar, cena em que o personagem no centro do quadro parece novamente falar direto para câmera; em seguida, Chico corre desesperado e parece procurar outras pessoas, mas é impedido por Firmino que o empurra para o mar; também Aruã parece correndo na cena subsequente, e ouve os gritos do amigo: “*Vou buscar seu Vicente. O velho saiu pro mar. É capaz de morrer, Aruã! Barravento vem aí!*”.

Aruã nada e consegue alcançá-lo, tal cena parece está sendo vista por Cota, mostrada num enquadramento que revela a expressão de desespero em seu rosto, depois aparece correndo rapidamente, e aflita tropeça várias vezes e por fim rola até o mar. As cenas seguintes destacam a fúria da tempestade, que depois cessa no âmbito natural, Firmino é mostrado andando sozinho, em um lugar que parece o mesmo em que Cota caiu e desapareceu. Contudo, a volta de Aruã com Chico morto indica que é apenas o início do barravento, agora no contexto social e religioso dessa comunidade.

Uma mulher grávida já mencionada anteriormente observa da praia a chegada da jangada com o corpo de Chico, seu marido. Naína pergunta a Aruã sobre seu pai, mas ele não responde, abaixa os olhos e sai; aparece cena de Firmino com expressão de contentamento; depois o filme volta para a praia, onde está o corpo do pescador, e onde Aruã cabisbaixo conta a João o que aconteceu:

“A onda veio e levou nós dois. Chico desceu fundo. Desci e trouxe ele pela cabeça...Demorou muito, seu João!...Quando vi a luz do sol o homem tava morto...E seu Vicente sumiu dentro de uma nuvem...Fiquei desorientado, remei forte pela primeira vez na vida...Agora só acredito no remo...”
(Transcrição da fala de Aruã)

Imediatamente ao término dessa fala, Firmino grita:

“O culpado foi Aruã que renegou o santo! Eu vi a miséria ontem de noite. Ele tava com Cota na mesma hora que o barravento chegou acabando tudo! Quem devia pagar era ele para não ficar enganando os outros, dizendo que é

santo... Quem já viu santo de carne e osso? Chico foi pro mar pensando que tava protegido e acabou morrendo...É preciso mudar a vida de Aruã! Ele é homem igual aos outros, gosta de mulher e não domina o mar!... O Mestre também é culpado! Feitiço é negócio de gente atrasada, é preciso acabar com isso! É preciso acabar com isso!” (Transcrição da fala de Firmino)

Paralelamente a essa fala de Firmino são colocadas na seqüência imagens dos rostos de alguns pescadores, evidenciando assim o espanto deles em saber da profanação de Aruã (Fig.06). Sobre tal declaração, pode-se observar que parece reafirmar a crítica ao Mestre, pois o fracasso de Aruã abala também o poder do líder, legitimado pela crença. E novamente aponta as nuances que envolvem o personagem Firmino, pois embora a relação sexual tenha quebrado o encanto de Aruã, também sua ação foi preponderante para a realização do barravento, visto que é ele quem convence Cota de seduzir Aruã; quem empurra seu Vicente e Chico para a morte e quem conta aos pescadores que a proteção divina daquela comunidade foi destruída. Assim, todas as ações que culminam nas tempestades, nas tragédias e nas mudanças têm Firmino como elemento catalisador.



Figura 06 – Firmino revela a profanação de Aruã

Os dois personagens jogam capoeira, Firmino vence e grita dizendo que vai deixar seu opositor vivo para que ele salve o povo, e ordena aos pescadores que sigam Aruã, e não ao Mestre, que segundo ele, é um escravo. Em seguida, a câmera se distancia de Firmino, que passa a ser visto em *plongée* caminhando rumo aos rochedos até desaparecer completamente. Logo em seguida, em *contra-plongé* e no centro do quadro, Mestre declara: “*Aruã não vale mais nada... Ninguém encosta nele. Levem o corpo*”. Tal postura é enfatizada nas cenas

posteriores em que os pescadores “velam” o corpo de Chico, mostrando assim a postura rígida de Mestre, que apesar de reconhecer as perdas, não deixa de acreditar nas forças divinas, ao contrário de Aruã que enfrenta-o, com um discurso materialista.

“**Mestre:** Paga o justo pelo pecador...Nós devemos ir. É bom pra todos nós. Precisamos dar um presente forte que nem o corpo dele...Assim o santo se pode se acalmar. Nós tamos sem proteção agora que Aruã perdeu o encanto.
Aruã: Peixe se pesca é com rede, é com tarrafa! Peixe se pesca é no mar, não é com reza não! (Transcrição da fala de Mestre e Aruã)

Mãe Dadá e várias filhas-de-santo caminham com jarros de flores, cantando para Iemanjá, posteriormente elas encontram Naína na praia, onde a ialorixá declara: “*Naína, se você quer casar com Aruã, tem que fazer o santo. Ele se perdeu, mas você tem que ajudar ele outra vez. Esquece seu pai, que Iemanjá foi servida*”. Aparece rapidamente uma imagem da mulher de Chico dando à luz, e em seguida, inicia-se o corte do cabelo de Naína, uma das etapas do rito de iniciação.

Nas cenas subseqüentes tem-se o funeral de Chico, e imagens de Naína correndo sem rumo, vestida com a indumentária do orixá e em seguida, Aruã, que acompanha de longe, corre atrás dela gritando: “*Naína...Naína...Volta que eu tomo conta de você!*”. Ele consegue alcançá-la e declara: “*Você não fica sozinha...Pode passar um ano com Mãe Dadá se acha que é bom...Eu vou pra cidade trabalhar pra gente ter uma rede nossa. Firmino é ruim mas tem razão...Ninguém liga pra quem é preto e pobre, nós temos de resolver nossa vida e a vida de todo mundo.*”

Em seguida, Aruã beija Naína e afirma: “*Agora eu tenho coragem!*”. Cenas do cortejo fúnebre, e do Mestre sozinho, encostado em um coqueiro, olhando para algum lugar com uma expressão de tristeza e desolação, ressaltadas pelo movimento da câmera que se aproxima de seu rosto, bem como as imagens de Aruã que ultrapassa um portal, próximo ao farol de onde surgiu Firmino e desaparece caminhando rumo à cidade, ação que é enfatizada pela trilha sonora, compõem as seqüências finais de Barravento.

Deste modo, pode-se considerar que os atos e falas dos personagens contribuem para a compreensão parcial do candomblé, visto que embora aparentemente se enfatize a crítica dialética, o lugar que Mãe Dadá ocupa na comunidade e na narrativa comprovam o significado dado à religião. Não de forma romantizada, pois se a sacerdotisa apresenta uma postura ética, o mesmo não se pode dizer de Pai Tião, figura marginal na comunidade que atende ao pedido de Firmino, mesmo sabendo que visa a morte de Aruã.

Também a fala dos personagens pode revelar aspectos em comum entre homens e orixás, principalmente com relação aos sentimentos, paixões e desejos. E mesmo que a fala de Firmino considere o candomblé e toda a comunidade como sinônimo de atraso, pode-se observar nas falas de Aruã e de João uma compreensão histórica da condição social, econômica e principalmente, racial do grupo social do qual fazem parte, o que pode indicar brechas numa visão marcada pela perspectiva da religião como ópio do povo.

A postura agressiva e absolutamente crítica de Firmino com relação à religião, elemento sobre o qual baseia-se a liderança do Mestre pode comprovar a atuação desse personagem como porta-voz do ponto de vista do diretor, e de todo um momento histórico/político acerca das manifestações da cultura e religiosidade popular.

3. Imagem fílmica

1. Em quais tipos de enquadramentos, os adeptos e sacerdotes do Candomblé ou da Umbanda são vistos nos filmes?
2. As imagens conseguem retratar alguns dos valores da cosmovisão africana que orienta o universo religioso e a cultura afro-brasileira?
3. Com que frequência divindades e rituais religiosos (com transe) aparecem nos filmes? Tais cenas contribuem para se entender essa forma de religiosidade ou favorece o preconceito existente?
4. A imagem fílmica pode revelar o ponto de vista da narrativa ou do diretor acerca desse universo religioso?

Em todas as cenas que retratam adeptos (filhas-de-santo e ogãs⁴³) do terreiro de Mãe Dadá, assim como a própria sacerdotisa, observa-se a constância dos enquadramentos em primeiro e primeiríssimo plano. Pode-se observar ainda a representação de elementos do candomblé agregados em determinadas passagens que retratam as cerimônias religiosas realizadas dentro do terreiro, nas quais consta a utilização dos planos geral e médio; e também impregnados na narrativa como um todo, por meio de valores da cosmovisão africana.

Antes mesmo de iniciar o filme, após o letreiro inicial, e com a trilha sonora de uma cantiga de Iemanjá aparecem cenas do céu, do mar e de um tocador de atabaque (Fig.07).

⁴³ De acordo com Prandi (1991), ogã é o cargo masculino de iniciados não-rodantes, ou seja, não entram em transe, e que pressupõe duas importantes funções dentro da dinâmica ritual do candomblé: a de Axogum que é o encarregado do sacrifício dos animais; e de Alabê, encarregado de tocar e cantar nos cerimônias e atividades rituais da religião.

Tais imagens que podem parecer “soltas”, na verdade fazem uma espécie de caracterização do lugar e do papel da religião naquele universo, visto que imagem e som se convergem em referências ao candomblé, relacionando assim o natural e o sagrado, por meio de imagens do ambiente (céu e mar); e também da música, uma cantiga do orixá que protege essa comunidade; e pela imagem de um homem tocando atabaque, instrumento fundamental na dinâmica ritual do candomblé.



Figura 07 – Imagens “soltas”

Embora não tenham sido considerados como elementos de análise, os créditos em “Barravento” apresentam elementos da iconografia afro-brasileira, presentes na vida dos pescadores, como tipos de peixes, rede, anzol, berimbau, entre outros. Destes, vale destacar dois (Fig.08) que mais diretamente se remetem ao universo religioso do candomblé: o abebê, uma espécie de leque ou espelho que é um símbolo ritual de Yemanjá, utilizado por seus filhos e filhas-de-santo durante o transe; e o caracol, uma das formas de representação do orixá Exu.



Figura 08 – Créditos

Sobre a seqüência que retrata detalhadamente a pesca do xareú (Fig. 09) também no início do filme, pode-se considerar que ela mostra a especificidade desse trabalho, principalmente porque remete a uma visão de coletividade, de cooperação entre todos dessa

comunidade, já que integra homens, mulheres e crianças num momento que é ao mesmo tempo festivo e religioso, visto que estão presentes o som do atabaque e as cantigas de orixás.



Figura 09 – Trabalho coletivo

Ao retratar a já mencionada diferença de atuação entre Mãe Dadá e Pai Tião, pode-se considerar que “Barravento” talvez indique em sua representação as mudanças que há algumas décadas, desde os anos de 1930 ocorriam no universo religioso afro-brasileiro, causadas pela perda dos valores tradicionais, devido as influência da urbanização e da industrialização. Assim, talvez a figura ausente de Pai Tião, o símbolo (estrela de Davi) na porta de sua cabana e o despacho feito a pedido de Firmino (Fig.10) indiquem as transformações que afetam esse caráter mais tradicional do candomblé, visto que a religião passa a agregar também o desejo do cliente.



Figura 10 – Visões sobre o universo religioso

Se até esse instante, a narrativa havia dado apenas indícios, é nas imagens em que Naína vai ao terreiro de Mãe Dadá e “bola no santo” (fig.11) que a religiosidade afro-brasileira revela-se como elemento central do filme, não apenas com a personagem que entra em transe primeira vez, e que por meio de expressões e gestos evidencia a intensidade da manifestação do orixá, mas por toda a riqueza cultural do candomblé, mostrada por meio da indumentária dos adeptos e da sacerdotisa (roupas, colares e acessórios), considerados relevantes nessa prática religiosa, porque apontam a divindade do qual se é filho (a), o cargo e o tempo de vivência de cada adepto nessa prática religiosa.

Observa-se uma preocupação em retratar o espaço terreiro, com uma parte externa, onde ogãs tocam os instrumentos rituais, os três atabaques (chamados rum, rumpi e lé) e os agogôs, e onde as filhas-de-santo dançam o xirê, estrutura em forma de círculo que organiza a seqüência de música (cantigas) e dança (ritmos) dedicada a cada orixá, que pode se manifestar no corpo de seus filhos por meio do transe; e ainda uma parte interna desse espaço, que é a camarinha, também chamada de rundeme, onde só é permitida a entrada de adeptos do culto, pois trata-se do lugar onde os iaôs em processo de iniciação ficam em recolhimento para aprender os fundamentos do culto e como cuidar do orixá que possuem; e também onde são realizados vários ritos, dentre eles a raspagem do cabelo para que a cabeça, o orí, onde o orixá será fixando, seja sacralizado com o sangue dos animais, oferecido aos deuses.

Nesse sentido, pode-se considerar que a forma como “Barravento” coloca essas cenas expressam uma compreensão desse universo religioso, no qual a música e da dança configuram-se como fundamentais para que se realize a comunicação entre homens e deuses.



Figura 11– Naína “bola no santo”

Vale ressaltar ainda a atuação de Mãe Dadá, que representa a especificidade do cargo e das atribuições de uma mãe-de-santo, autoridade máxima do candomblé, reverenciada por todos, adeptos ou não, como é mostrado no filme quando Clara e Naína ao chegarem ao terreiro, primeiramente pedem a benção da sacerdotisa, e em cena subsequente ela cuida de Naína, a tira do transe e joga búzios, oráculo de origem africana, por meio do qual a ialorixá desvenda os mistérios e indica os sacrifícios necessários para a resolução dos problemas, e também descobre qual o orixá de cada pessoa, nesse caso, o de Naína é Iemanjá, e indica à jovem a necessidade de “fazer o santo”, fazer a iniciação no candomblé.

Ainda sobre essas cenas, vale ressaltar o uso de um crucifixo por Mãe Dadá para fazer Naína voltar a si e também enquanto joga búzios. Tal insígnia pode ser uma considerada

uma alusão, mesmo que indireta à relação que envolve as religiões afro-brasileiras e o catolicismo, religião ainda hegemônica no país, e por meio da qual os africanos, escravizados no Brasil, foram obrigados a reinterpretar suas divindades e valores.

Outra seqüência significativa de “Barravento” é a partida de Aruã para o mar (Fig.12), momento decisivo para esse personagem que precisa enfrentar seus medos, provar a todos sua proteção divina, visto que a partir de seu exemplo de coragem, todos os pescadores também se sentiram protegidos para se lançarem ao mar. Nesse seqüência vale ressaltar o quanto a religião afro-brasileira se reafirma como eixo central da narrativa, pois junto às cenas de Aruã e depois dos pescadores, têm-se em primeiríssimo plano a figura imponente de Mãe Dadá cantando para Iemanjá, depois essa referência ao candomblé é substituída pela imagem do tocador de atabaque nas cenas do retorno dos pescadores, esperados por mulheres e crianças na praia.



Figura 12 – Referências ao candomblé

Tal seqüência mostra uma convergência entre imagem e som, pois permanece a cantiga como trilha sonora, assim como a repetição da imagem do tocador de atabaques (Fig.12), que juntos parecem reforçar a importância desse ato de Aruã, assim como consolida a inter-relação entre o terreiro e a praia, ou seja, a crença na proteção de Iemanjá faz com que o candomblé ultrapasse o espaço do sagrado, do terreiro e atue também nas ações que influenciam diretamente a vida dos pescadores. Essa interação se evidencia nas seqüências que compõe o barravento (Fig.13).



Figura 13 – O barravento

Considera-se aqui o barravento em três momentos: (1) o prelúdio, que compreende as cenas em que Firmino convence Cota de quebrar o encanto de Aruã, os ritmos

e movimentos do candomblé, os planos em que se vê Firmino observando de longe (com expressão de contentamento e com uma cantiga de Exu) Cota banhar-se nua no mar, exibindo-se para Aruã e a fuga de Naína do terreiro, se recusando a fazer a iniciação; (2) a realização do barravento, com a relação sexual entre Cota e Aruã, o sangue de uma galinha é derramado no rosto de um iaô em processo de iniciação, a ação de Firmino que induz seu Vicente a ir ao encontro de Iemanjá, os movimentos de câmera que acompanham Aruã caminhando pela praia e depois percorrem um coqueiro até o céu nublado. E por último, Firmino grita que seu Vicente está no mar e empurra Chico rumo às águas; e (3) as conseqüências, ou seja, as mortes de Cota, de seu Vicente e de Chico, a descrença de Aruã que agora diz acreditar só no remo, a fala de Firmino revelando a todos que a proteção de Iemanjá foi quebrada, o que conseqüentemente abala o poder do Mestre, e causa também a luta entre Aruã e Firmino.

Embora não esteja necessariamente relacionado à religião, vale ressaltar a representação da mulher negra em “Barravento”, visto que se configura um atrativo desse longa-metragem, como consta em trechos do material de divulgação deste que é anunciado como um filme de "violência, sexo, suspense e fetichismo", apresentando "a beleza satânica de uma mulher (Luiza Maranhão), no mais excitante nu do cinema!".⁴⁴

Dessa forma, o figurino e uma gestualidade erotizada, bem como os tipos de enquadramentos em que a personagem Cota é mostrada no filme podem ser analisados como elementos que compõem sua caracterização como objeto sexual, a típica “mulata”, como assim destaca a música que é cantada enquanto ela dança sensualmente na roda-de-samba, seqüência que pela constância do movimento de câmera em *contra-plongée* ressalta o corpo de Cota, e assim ela parece dançar não apenas para os pescadores que estão ao seu redor, mas também para quem assiste o filme. Além disso, os *closes* nos seios e no remelexo dos quadris e nádegas podem ser analisados como sinais de sua representação como objeto sexual, tanto como meio de sobrevivência da personagem quanto em sua atuação no enredo do filme.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se apresenta como dona de seu corpo, como quem fala e decide seu próprio destino, ela também é objeto, é usada por Firmino para seduzir Aruã. Nos planos em que a personagem banha-se nua no mar, exibindo-se para Aruan, evidencia-se sua posição passiva com relação a esses dois homens, e assim é objeto de três olhares: de Aruan, de Firmino e também do espectador, todos observam a nudez e sedução da “mulata”. Logo, a exposição e erotização do corpo feminino neste filme revelam uma continuidade de objetificação da mulher, e no caso da mulher negra, reafirma os estereótipos

⁴⁴ Trecho de texto veiculado no cartaz de divulgação do filme em Gatti (1987) e que também consta na biografia de Glauber Rocha, disponível em: < http://www.tempoglauber.com.br/b_04.html.>

existentes, e contribui para a manutenção de sua visibilidade apenas como um corpo consumível/desejável nas representações sociais.

Voltando às conseqüências do barravento, pode-se se confirmar a já mencionada conexão entre o sagrado e o social, pois o personagem Firmino considerado estranho, já que não é mais daquela comunidade, também traz consigo um discurso exterior, que conforme é mostrado no filme é incompatível com a visão de mundo daqueles pescadores, e para poder intervir nessa estrutura social, profundamente marcada pelo candomblé, o personagem embora expresse uma forte crítica a essa religião vista sob a ótica marxista, se utiliza da religião para atingir seus objetivos. Logo, mesmo negando, Firmino afirma a força dessa religiosidade de matriz africana, retratada no filme no ambiente sagrado do terreiro, e também nas várias atividades que compõem o ambiente social, no qual a cosmovisão africana se faz presente: no trabalho, já que a pesca do xaréu constitui-se como um momento de cooperação entre todos; nas atividades de lazer, mostradas através da roda-de-samba e da roda de capoeira e nos círculos nos quais homens e mulheres se juntam para escutar a fala dos mais velhos, o que indica outros princípios da tradição afro-brasileira nessa comunidade, como a circularidade (Fig.14), que indica uma concepção de tempo cíclico, no qual as respostas para as questões do presente são buscadas no passado, já que se pressupõe uma repetição de fatos ocorridos; também a oralidade, pela qual essa comunidade transmite sua história, seus saberes e valores. E quem faz isso são os anciãos (Mestre e Dona Zezé) indicando assim o valor da ancestralidade, visto o destaque à figura dos mais velhos como detentores do saber e do poder.



Figura 14 – Circularidade

Por tais princípios pode-observar como a própria narrativa se configura um círculo, visto que antes mesmo da profanação de Aruã, da tempestade e de todas as transformações do barravento, a fala de Dona Zezé já indicava que algo estava por vir, pois na seguinte afirmação “*Cada vez que tem ruindade por perto eu conto a história dele*”, a anciã se refere ao passado (história de Joaquim) em conexão com o presente (a história de Aruã). E também o próprio Aruã, que em vários momentos evidencia uma postura diferente a do Mestre, em conversa com João declara seu desejo de ir embora. Tais aspectos podem contribuir para se confirmar o já observado papel de Firmino como “aquele que acelera a velocidade de uma reação”, definição dada a um agente catalisador⁴⁵, ou seja, o personagem que proveniente da cidade traz um novo ritmo àquela comunidade, e assim acelera com violência as mudanças que já eram previstas. Ele faz isso e vai embora, depois de vencer Aruã e dar sua mensagem final, dizendo aos pescadores que sigam a Aruã, olhando para a câmera como se desse uma ordem ao espectador (fig.15). Depois esse personagem desaparece, e em seguida é a imagem de Mestre que se mostra no centro do quadro (fig. 15) declarando que Aruã não vale mais nada. Tal cena pode apontar que mesmo abalada com tantas perdas, a ordem e o poder naquela comunidade retornam ao seu devido lugar.



Figura 15 – Firmino sai de cena

⁴⁵ Dicionário Michaelis. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>.> Acesso em: 12 fev. 2010.

Hipótese que pode ser confirmada com as seqüências subseqüentes nas quais o filme mostra as baianas caminhando com jarros na cabeça, o que parece uma alusão à cerimônia das águas de Oxalá; retrata o “velório” de Chico, momento em que Mestre declara que é preciso dar um bom presente para acalmar o santo, pois agora eles estão sem proteção, já que Aruã perdeu o encanto; em seguida Aruã aparece e grita que peixe se pesca é com rede, com tarrafa e não com reza; e na praia, mostra as baianas fazendo um círculo em torno de Naína, que ouve de Mãe Dadá a necessidade de “fazer o santo” para poder se casar com Aruã; apresenta cenas em que a mulher de Chico dá a luz; e depois volta-se para Naína, que tem seus cabelos cortados (Fig.16).



Figura 16 – Iniciação de Naína

Tais seqüências podem indicar como essa comunidade, sua liderança e seu repertório simbólico/religioso se reorganizam depois das transformações causadas pelo barravento, com a necessidade dar uma boa oferenda ao santo para compensar a perda de Aruã, e assim pode-se considerar que Naína e a criança que está nascendo constituam esse presente que será oferecido aos deuses, ato que restaura a ordem e também um novo começo, visto que as águas de Oxalá, rito que marca o início do ano litúrgico no candomblé se conecta com dois nascimentos: o de Naína na religião, e dessa criança que pode um dia ocupar o lugar de Aruã.

Outro aspecto que pode reforçar a iniciação de Naína como uma oferenda para o bem de toda a comunidade é o fato de que o corte do cabelo, rito que compõe a feitura do santo dessa personagem não é feito dentro do terreiro, na camarinha e sim na praia, “aos olhos” de Iemanjá. Também imagens de iaôs com o cabelo raspado e de sangue caindo no rosto de um deles, e de Naína olhando para a câmera, de um atabaque sendo tocado e das ondas do mar (Fig.16) podem ser interpretados como uma síntese imagética da ligação entre homens e deuses, entre o natural e social, visto que o mar não é apenas fonte de sobrevivência dessa comunidade, é também o reino de Iemanjá.

Como uma repetição, aspecto que reitera a circularidade como elemento importante na narrativa, Aruã parece substituir o papel de Firmino ao pregar um discurso conscientizador aos pescadores no velório de Chico. Contudo, embora reconheça que Firmino tem razão, ao se despedir de Naína, Aruã demonstra uma postura mais respeitosa com relação à escolha dela em “fazer o santo”, e também um objetivo diferente o faz ir para a cidade, pois afirma que quer resolver a sua vida de “todo mundo”. Em seguida, eles se beijam e Aruã declara que agora tem coragem.

Essa seqüência final de “Barravento” como todo o filme não aponta apenas uma possibilidade de interpretação, pois essa coragem pode ser tanto fruto de sua decisão de ir para a cidade trabalhar para comprar uma rede que seja dos pescadores; mas também pode ser vista como uma coragem que é dada ao personagem por meio da religião, negada durante toda a narrativa, pois vestida com a indumentária de Iemanjá (Fig.17), Naína que no próprio nome remete a outra denominação dada a essa divindade, pode ser considerada a representação da rainha do mar.



Figura 17 – Despedida de Aruã e Naína

Assim, pode-se considerar que esse filme contribui para a compreensão das religiões afro-brasileiras, nesse caso, especialmente o candomblé, visto que retrata aspectos significativos desse universo religioso, como o transe, o jogo de búzios, o xirê, os instrumentos e os elementos que compõem a dinâmica ritual desse culto, a realização dos ritos, também as características dessas divindades africanas, que se assemelham aos humanos e de maneira diluída na narrativa tem-se a representação de valores e princípios que constituem essa religiosidade e seu comportamento frente à vida e às diferenças.

4. Falas e sons

1. No caso do documentário, as falas/entrevistas dos personagens podem demonstrar as relações que desenvolve com o cineasta?
2. Quem fala? É um adepto das religiões afro ou um especialista? Como fala? Demonstra algum aspecto de diferenciação social com o grupo representado?
3. De que forma as narrativas se utilizam de sons e músicas para representar esse universo religioso? Tais elementos são considerados relevantes ou acessórios?
4. Como se posiciona o discurso religioso desse grupo (Candomblé e a Umbanda) com outras religiões, como o Catolicismo e o Neopentecostalismo?

“Barravento” utiliza sons, ritmos e cantigas do candomblé como elementos centrais em sua narrativa, e pelo vigor que demonstram como referências desse universo religioso podem ser consideradas como forças que desautorizam uma análise puramente marxista da religião, mesmo durante o letrero inicial onde essa visão se coloca de forma mais direta, enquanto ponto de vista do diretor e do filme, a cantiga de Iemanjá cantada por Mãe Dadá, juntamente com imagens “soltas” (céu, mar e tocador de atabaques), já analisadas aqui apontam a riqueza rítmica e simbólica do candomblé.

Deste modo, o filme consegue retratar um pouco da diversidade musical que constitui essa religiosidade de matriz africana, com cantigas de outros orixás, como Oxalá, Exu e Nanã. Pode-se dizer até que “Barravento” se apropria da música, e de toda essa cosmovisão, seja na construção de seus personagens: como o toque do berimbau e a música que se referem ao “muleque” talvez já indicando o caráter brincalhão e esperto de Firmino; e o samba que ressalta a beleza da “mulata”, enquanto Cota dança sensualmente; e também no desenrolar da história, como na música que compõe a cena inicial de um homem andando na praia (“*Quando eu venho de Aruanda eu venho só...*”), ou na cena final, em que a música parece resumir o objetivo de Aruã: “*Vou pra Bahia/pra ver se dinheiro corre/se dinheiro corre/se dinheiro não correr/ai meu pai/de fome ninguém não morre/ê é barravento lá lá/ê é barravento lá lá*”. Logo, o filme evidencia como a musicalidade e uma forma específica dessa religiosidade lidar com o corpo rompem os limites do sagrado e inundam as expressões culturais afro-brasileiras, como por exemplo, o samba e a capoeira, mostrando assim as origens africanas da corporeidade e do ritmo percussivo tão característico da cultura brasileira.

Pode-se afirmar ainda que esse primeiro longa-metragem de Glauber se apropria também da nomenclatura dada a um tipo de ritmo do candomblé, o barravento. E assim, reafirma o papel ímpar que a música desempenha nesse universo religioso, visto que significa não apenas a comunicação entre homens e deuses, mas o instrumento pelo qual o orixá é chamado à terra, é chamado para manifestar no corpo de seus filhos, e assim por meio da música e da dança pode reviver seus mitos e suas façanhas.

(f) Considerações preliminares

Embora apresente tantos elementos da cultura e religiosidade popular, vários autores e estudiosos fizeram uma leitura de “Barravento” baseada apenas na crítica dialética, talvez influenciada pelo discurso político do diretor, expresso no letreiro inicial, na sinopse, ou mesmo na ação de Firmino, ou mesmo por ser coerente com aquele momento histórico, anos de 1960, em que predominavam os ideais marxistas, nos quais o papel do intelectual era o de conscientizador das massas populares. Com base nessa concepção ideológica, Bernardet (1996, p.187) considera o candomblé em Barravento “como resultante de uma alienação social e também produtor de alienação”. Também Ramos (1987, p.330) compartilha dessa

visão, e define o filme como “uma manifestação característica, apesar de bem elaborada e repleta de sutilezas, do discurso da cultura popular como forma de alienação das condições concretas da realidade, gerada a partir da exploração das classes”.

Em direção oposta, Xavier (2007) revê uma primeira leitura de Barravento também marcada pelo Marxismo, e ao perceber que ela não comportava a complexidade de toda a narrativa, o autor parece optar por observar essas sutilezas com que o filme constrói seu ponto de vista sobre a religião popular.

Ao analisar com mais cuidado o filme Barravento, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo ‘crítica à alienação religiosa’ era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmara e a uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. (XAVIER, 2007, p. 25)

Pode-se considerar que essa mudança de posicionamento do referido autor indica as complexidades de um grande embate político e simbólico: crítica dialética x representação da religião popular, tão presente no filme. Contudo, se a perspectiva marxista de Glauber parece inicialmente chamar mais atenção, é preciso pensá-la dentro da proposta estética e de engajamento social do Cinema Novo, o que pode revelar ainda outras questões relevantes, visto que como proposta desse movimento, a fome do Terceiro Mundo não é apenas retratada, mas também transformada em linguagem e técnica cinematográfica, ou seja, muda-se o conteúdo e a forma em um cinema que se coloca como um espaço de discussão da realidade brasileira, e assim demonstra grande identificação com o oprimido. Neste sentido é que Prudente (1995) afirma que o candomblé é tratado como objeto central de “Barravento”, na medida em que o negro marginalizado é escolhido como referência estética da miséria e da cultura popular para esse projeto cinematográfico que constitui o Cinema Novo.

Porém, de acordo com Noronha (2001, p.70) se no letreiro inicial, “Barravento” propõe-se a discutir as condições de produção dos pescadores que aceitam passivamente a exploração, também apresenta agradecimentos dos produtores à “Prefeitura Municipal de Salvador, ao governo do Estado da Bahia (...) e aos proprietários de Buraquinho (...) que tornaram possíveis as filmagens”, aspecto que para o autor revelam algumas contradições entre o cinema de autor e o cinema industrial, e assim a “produção, sobre sua miséria, reproduz aquilo que nega e se utiliza, inclusive, de “convenções” tradicionais da linguagem em um cinema que quer ser novo. Contudo, conduz a leitura, e mostra a miséria como se ela pertencesse a outro.”

Tal postura pode confirmar que apesar de propor uma prática cinematográfica mais próxima das classes oprimidas, mantém-se ainda nos processos de representação a distância entre a classe social do diretor e a grupo social/racial retratado. Nesse sentido, talvez possa se compreender o desconhecimento da cultura e religião afro-brasileira como uma forma de resistência cultural, visto que foi por meio da reconstrução de sua religiosidade que o negro recupera sua identidade, por meio do terreiro e da família-de-santo, espaço e estrutura que se constituíram como uma reação contra as diversas formas de exploração que compunham a condição social de escravo, e mantém-se atualmente como espacialidade de um grupo social/racial ainda excluído da sociedade brasileira.

Bastide (1989) destaca que desde o período colonial, a passagem da resistência individual (fugas, suicídios, destruição de plantações, assassinato de senhores etc) para a resistência coletiva, principalmente com a criação de quilombos (repúblicas-negras onde se ressuscitavam antigos costumes africanos) tinha a religião como elemento catalisador, também presente em grandes revoltas e insurreições sociais da história do país, como a Cabanada e Sabinada, nas quais o autor destaca a casa de candomblé como o centro do quilombo e o lugar de inspiração da revolta, e que será o único centro de integração possível para a população negra após a abolição da escravatura. Além disso, ele aponta ainda outra diferença marcante entre o catolicismo e as religiões de matriz africana, pois se na primeira se recorria à proteção divina para a concessão de graças celestiais, na segunda os orixás e outras divindades africanas eram considerados protetores da vida terrestre. Por tais razões, é que o autor ressalta a necessidade de manter-se longe de uma interpretação puramente marxista das religiões africanas no Brasil, sobre as quais Bastide afirma que a religião não apenas colore a revolta social, mas está em sua essência.

O branco imaginava que eles dançavam em homenagem à Virgem ou aos santos; na realidade, a Virgem e os santos não passavam de disfarces e os passes dos bailados rituais dos negros cujo significado escapava aos senhores traçavam sobre o chão da terra batida os mitos dos orixás ou dos voduns... A música dos tambores abolia as distâncias, enchia as superfícies dos oceanos, fazia reviver um momento a África e permitia, numa exaltação ao mesmo tempo frenética e regulada, a comunhão dos homens numa mesma memória coletiva. (BASTIDE, 1989, p.72-73)

Conforme já mencionado nessa pesquisa, também outros autores como Muniz Sodré e Beatriz Nascimento apontam para relevância do terreiro, espaço marcante na organização religiosa e também social da comunidade retratada em “Barravento”, não apenas como território político, mas também como uma forma social negra, que remete a

comportamentos e valores da cosmovisão africana, recriada e ressignificada no Brasil por meio do candomblé.

No terreiro nagô – que era a fundação de um território especificamente negro no espaço urbano brasileiro – interesses sócio-econômicos e motivações político-religiosas. O patrimonialismo do terreiro não visava exatamente o núcleo familiar (em geral desestruturado pelo poder escravagista), mas o próprio grupo social negro enquanto continuado possível de valores étnicos ancestrais. Nasciam, nesse contexto, relações de solidariedade e de iniciação a ofícios (já que não havia oportunidades de educação sistemática), tais como barbearia, marcenaria, alfaiataria, tecelagem, pintura de paredes, bordados, doceria etc. A perspectiva de fazer reverter a mobilidade social em favor do elemento negro também já esteve presente no terreiro. (SODRÉ, 1988, p. 73)

Assim, embora a primeira alusão ao candomblé seja como um “misticismo trágico e fatalista” ou uma religião “desmistificada pela fala de Firmino que discursa os pescadores e ao espectador, também de maneira incisiva se coloca outra possibilidade de interpretação desse universo religioso, com a referência imagética e sonora à Iemanjá; com a ênfase dada aos ritos e elementos que compõe a dinâmica ritual dessa religião; e também de forma indireta em princípios, como a musicalidade e a corporeidade, pelos quais o homem e a mulher negra trazem uma memória coletiva; a ludicidade, que diz respeito a essa capacidade de mesmo nas condições mais adversas, manter o desejo e a alegria de viver; a coletividade que destaca a importância do indivíduo como parte de um todo que, interage constantemente, seja na cooperação para o trabalho ou na roda-de-samba.

Ao mesmo tempo em que denuncia a pobreza, o filme retrata também o estilo comunal de vida que é de certa maneira mais atraente do que aquele que Firmino propõe [...] Barravento oferece uma celebração afetiva da mise-en-scène do candomblé; o núcleo fantástico do filme, assim, apóia a religião. Além de denunciar a alienação religiosa, o filme pinta um belo retrato da vida orientada pela religiosidade. Os movimentos de câmera, o som e os tambores destacam a beleza dos rituais - a ialorixá (suma sacerdotisa) agitando seu adjá (sino de metal) de cabo longo sobre o corpo trêmulo de Naína em transe; os iaôs (iniciados) com suas cabeças raspada; a mão-de-santo convocando Ifá enquanto joga búzios sobre um pano de renda no chão. Em vez de recorrer aos retratos convencionais que mostravam essas práticas religiosas como um frenesi sem significado, Glauber apresenta uma religião que é dignificada, codificada de modo complexo e eficaz para seus praticantes. (STAM, 2008, p. 323)

A narrativa de “Barravento” também se remete a outros orixás de forma mais complexa, como por exemplo, durante as cenas da pesca do xaréu, nas quais os pescadores cantam uma cantiga para Nanã, divindade cultuada como princípio de criação, e que de acordo com Sodré (1988) também é reverenciada como a dona do dinheiro, indicando assim

talvez uma associação entre esse orixá e a atividade que é a fonte de subsistência daquela comunidade. Também uma cantiga de Oxalá que é trilha sonora das cenas em que Cota banha-se na praia, se exibindo para Aruã momentos antes da relação sexual entre os dois, talvez possa estar relacionado ao fato desse orixá que segundo Ford (1999), é o poder masculino da criação, simbolizar pela cor branca, o líquido seminal.

Até mesmo o nome barravento é um elemento do universo religioso afro-brasileiro, é um tipo de toque de atabaques, que de acordo com Noronha (2001) apresenta em geral uma grande extrema intensidade rítmica, e é utilizado para verificar se a pessoa pode ou não ser filho/a-de-santo, ou seja, manifestar o orixá. Nesse sentido, se justificaria a analogia feita por este autor entre o barravento, enquanto fúria do mar, da tempestade e das mudanças súbitas no contexto social e a representação da violência do primeiro transe de Naína.

Ainda sobre os orixás, as tentativas de Firmino levar e disseminar na comunidade uma mensagem política, bem como sua atuação como constante causador do conflito, do desequilíbrio naquela comunidade são aspectos que justificam a identificação que Xavier (2007) faz do personagem com a figura de Exu, orixá mensageiro, responsável pela comunicação entre o aiê (mundo dos humanos) e o orum (mundo dos orixás) e que se distingue das outras divindades por seu caráter transformador.

A passagem de Firmino por Buraquinho constitui o núcleo da estória; é o seu principal elemento motor. Em termos de religião, Firmino é um autêntico Exu. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, com se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir nada mais em sua relação com os pescadores. Essa idéia de missão a cumprir, que tende a reduzir sua figura à função de portador de mensagens dentro do filme, já fica esboçada na forma de sua chegada. (XAVIER, 2007, p.46)

Ainda sobre a ação que esse personagem desempenha no filme e sua identificação com Exu, Gatti (1987) ressalta que a expressão “levantar barravento a ponta de faca”, presente na fala do personagem reconhece o esforço de Firmino na realização de um barravento social afetivo ou cósmico, visto que ele se apresenta dotado de poderes para interferir tanto no mundo dos homens como no dos deuses.

Tal analogia é mais um elemento que reitera a apropriação que a narrativa de “Barravento” faz do sagrado e também segundo Noronha (2001, p.14) permite entender por que se prevalece interpretações marcadas pela crítica dialética. Segundo o autor “essa compreensão é limitada talvez por uma concepção pré-disposta a enxergar Firmino apenas

como personagem e não como uma alegoria instauradora do movimento e da violência ao sistema, e por isso mesmo contraditório.”

Para o autor, também Iemanjá torna-se a representação alegórica daquilo que manifesta a sua “ordem” no filme ou na sociedade, postos em oposição à violência caótica e revolucionária de “Exu-Firmino”. Dessa forma, pelas complexidades e diversos caminhos que aponta como uma encruzilhada, é que o referido autor articula as semelhanças entre o filme, o orixá, a alegoria e o diretor.

Como Exu, o filme *Barravento* possui muitas naturezas e contradições. Mas, o que podemos chamar de naturezas e contradições em um filme? Em Glauber Rocha? No Candomblé ou em Exu? Talvez, a única contradição que efetivamente exista é a do olhar que observa essa possível contradição, já que este olhar parte de algum ponto e quando se depara com algo que aparentemente não condiz com a expectativa pensa ser uma contradição. (NORONHA, 2001, p.48)

Também sobre essa questão, para Xavier (2007) a narração de “Barravento” oscila mais do que o personagem Firmino com todas as suas ambigüidades, visto que enquanto há um ataque direto à figura do Mestre, a religião como manifestação coletiva só recebe elogios. Em sua análise do filme, o autor destaca a seqüência pós-profanação de Aruã, na qual a relação entre o corpo de Aruã e o movimento de câmera que percorre o coqueiro até as folhas e a imagem do céu que anuncia a tempestade revelam um elo entre a comunidade e a natureza, entre este corpo sexuado do personagem como raiz, e a tempestade como consequência, evidenciando assim que o narrador adere aos valores religiosos daquela comunidade, em detrimento à crítica de Firmino ao candomblé.

A utilização de cantos de Exu nas cenas em que Firmino aparece, o número sete que o personagem escreve no rosto de Cota, sua indumentária de malandro que permite uma alusão a Exu Zé Pelintra, bem com o uso ou a referência a objetos fálicos são aspectos que unidos às características desse orixá, definido por Prandi (2001, p.6) como aquele que “é o próprio princípio do movimento, é quem tem o poder de quebrar a tradição, romper a norma e promover a mudança, mas é também ao mesmo tempo o princípio da continuidade garantida pela sexualidade e reprodução humana” contribuem para se confirmar a definição dada por Abdias Nascimento no filme “Orí” e utilizada por Stam (2008) em sua análise do personagem Firmino: “Exu é o deus da contradição dialética”.

Tal definição remete à especificidade da cosmovisão africana, que diferente da moral cristã, agrega o bem e o mal como partes indissociáveis. Também nesse sentido pode-se pensar a interpretação dada por Sodré (1988, p.154) à palavra *Arkhé*, traduzida como tradição,

mas considerando a continuidade cultural africana, o autor salienta que diferente da idéia de um passado imobilizado, essa tradição abre-se para o estranho, para o mistério, pois “na verdade toda mudança transformadora, toda revolução, ocorre no interior de uma tradição, seja para recusar o negativo, seja para retomar o livre fluxo das forças necessárias à continuidade do grupo”.

Sob essa ótica pode-se observar esse primeiro longa-metragem de Glauber Rocha em sua forma de tratar o conflito entre diversas forças divergentes: entre o discurso descrente de Firmino e a forma como o candomblé se institui como conteúdo e estrutura na narrativa; entre uma proposta inovadora que o filme apresenta com relação à representação da população negra e alguns resquícios de uma visão estereotipada com relação à mulher negra como objeto sexual e o homem negro como malandro; entre as diferenças de posturas de Mãe Dadá e Pai Tião; entre o caráter de resistência política da religião e o respeito absoluto à hierarquia, à liderança da mãe ou do pai-de-santo. A esses antagonismos que se completam dentro do filme, pode se apresentar outro aspecto intrigante em “Barravento”, que é a escolha por retratar o candomblé em uma comunidade que pode ser considerada rural, em um momento histórico, década de 1960, em que essa religião segundo sociólogos já começa a crescer nos centros urbanos, acomodando assim também representantes de outros grupos sociais e raciais, como um movimento de interesse das classes médias pelas raízes da cultura brasileira.

Essa capacidade de articular e problematizar contradições justifica a especificidade de “Barravento”, bem com a multiplicidade e complexidade com que constrói a representação do candomblé, o que talvez já em 1962 indicasse o reconhecimento que a cultura e religiosidade popular ganhariam nas décadas seguintes como matriz de significações na cultura e no cinema brasileiro, depois do fracasso dos ideais revolucionários.

2.2.2. Orí (1989)

a) Ficha técnica

Documentário, longa-metragem. 16 mm. 91 minutos. 1989. **Produção:** Angra Filme Ltda e Fundação do Cinema Brasileiro. **Direção:** Raquel Gerber. **Narração e Textos:** Beatriz Nascimento. **Música Original:** Naná Vasconcelos. **Direção de Fotografia:** Hermano Penna. **Montagem e Edição:** Renato Neiva Moreira. **Premiações:** Prêmios Paul Robson da Diáspora

(11º Festival Pan African de Ouagadougou). Prêmio Costa Azul "Homem e Natureza" (3º Festival Internacional de Cinema de Tróia, Portugal). Prêmio Especial do Júri - no I Festival de Cinema de Curitiba (setembro/89). Menção Honrosa para Documentário no "Prized Pieces 89", do National Black Programming Consortiu, em Columbus, Ohio (EUA). Prêmio "Golden Gate Award" categoria documentário (33º Festival Internacional de Cinema), em San Francisco, EUA.

(b) Bio/filmografia

Raquel Gerber, socióloga, cineasta, pesquisadora e historiadora de cinema; é descendente de europeus imigrados (mãe polonesa e pai russo), nasceu em São Paulo; formou-se em Sociologia e Cinema pela USP; é autora de vários ensaios sobre cinema e também do livro “O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente, Editora Vozes, 1982, Rio de Janeiro; Trabalhou com Paulo Emílio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira, e com Glauber Rocha nos anos de 1970 em reflexão teórica e pesquisa histórica. Seu primeiro filme foi o média-metragem “Ylê Xoroquê”, estudo sobre a cultura negra em São Paulo em terreiro de Candomblé Bantu, Nação Angola Muchicongo, lançado em 1981.⁴⁶

Beatriz Nascimento, historiadora, poeta e militante do movimento negro; nasceu em Sergipe, em 1942, e aos sete anos migrou com a família para o Rio de Janeiro, onde se formou em História pela UFRJ; Participou de um grupo de ativistas negras/os que posteriormente formariam o Grupo de Trabalho André Rebouças na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde continuou sua carreira acadêmica, com o curso de pós-graduação, no qual desenvolveu o projeto: “Sistemas alternativos organizados pelos negros dos quilombos às favelas”; escreveu vários artigos sobre racismo, quilombos e cultura negra, publicados em relevantes periódicos brasileiros; promoveu e participou de cursos, conferências, palestras e simpósios no Brasil e no exterior. Foi co-autora do livro “Negro e Cultura no Brasil”, Editora Revan, 1987, Rio de Janeiro. Por ocasião de seu assassinato em 28/01/1995, Beatriz estava cursando mestrado na UFRJ, com orientação do comunicólogo negro Muniz Sodré. Seu trabalho mais conhecido e de maior circulação é a autoria e a narração dos textos do documentário “Orí”.⁴⁷

(c) Contexto de produção

⁴⁶ Texto escrito a partir de informações de entrevistas de Raquel Gerber aos sites: Notícias Suíças e TV Brasil.

⁴⁷ Para conhecer melhor a biografia e a pesquisa de Beatriz Nascimento, ver RATTTS (2007).

Iniciado na década de 1970, Orí (palavra de origem iorubá⁴⁸, que significa cabeça) é o encontro da pesquisa cinematográfica de Raquel Gerber sobre a História e a identidade negra no Brasil, com a investigação histórica de Beatriz Nascimento sobre o quilombo como marco histórico, organização política e resistência cultural negra, de matriz africana (bantu⁴⁹), recriada no Brasil.

Durante seu período de produção, de 11 anos, e gravado no Senegal, no Mali e na Costa do Marfim e em três estados brasileiros (São Paulo, Minas Gerais e Alagoas), o filme documenta a transmigração dos valores, tradições, culturas e saberes da cosmovisão africana para a América causada pela diáspora; acompanha a vida e a organização de comunidades negras, como a Escola de Samba Vai-Vai, a Escola de Samba Mocidade Alegre e a Escola de Samba Camisa Verde; e também os bailes *black* que integram um movimento de reconstrução da corporeidade e de valorização da cultura e da estética negra na década de 1970, por meio do estilo *black power*, das estampas e dos diversos ritmos da música afro-diaspórica, como o *soul*, o *reggae*, o *jazz* e o *funk*, estes que possibilitaram encontros de grandes nomes da música brasileira e internacional como Gilberto Gil e Jimmy Cliff, e shows da Banda Black Rio e Jimmy Bo Horne no Brasil. E também como uma forma de recuperar esse corpo negro, é que o filme mostra a importância de festas como o carnaval, e os ritos do Candomblé (gravados no Terreiro Ylê Xoroquê, em São Paulo), nos quais é destacada a relação do corpo com a terra, com a comunidade, com os orixás e os ancestrais.

Orí registra ainda o processo de formação dos movimentos negros das décadas de 1970/80, mostrando as discussões e conflitos entre vários grupos na luta por visibilidade e inclusão social da população negra, um intenso debate que foi realizado dentro e fora da Academia, mesmo em um período de grande repressão, o regime militar. Dessa forma, mostra eventos importantes com a Quinzena do Negro, realizada na Universidade de São Paulo, em 1977, na qual vários estudiosos como Hamilton Cardoso, Eduardo Oliveira e Oliveira, Juana Elbein dos Santos, e a própria Beatriz Nascimento discutem a retórica do quilombo como um elemento capaz de promover uma recuperação de sua identidade, e também dar um direcionamento ideológico ao próprio Movimento Negro; registra ainda o III Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado em São Paulo, no ano de 1982, no qual destaca a

⁴⁸ Língua ritual do candomblé.

⁴⁹ A palavra bantu ou banto se refere a um tronco lingüístico comum a vários povos. Segundo Munanga (1995), a presença e o significado do *kilombo* (aportuguesado: quilombo) no Brasil está relacionada com alguns ramos dos povos bantu cujos membros foram escravizados aqui, como os grupos Lunda, Ovimbundu, Mbundu, Kongo, Imbangala, cujos territórios se dividem entre Angola e Zaire.

aproximação do ativismo negro com o candomblé (religiosidade de matriz africana), e também a instalação do Memorial Zumbi, em 20 de novembro do mesmo ano, na Serra da Barriga, União de Palmares, em Alagoas, evento que reuniu vários estudiosos e lideranças negras, que segundo Joel Rufino dos Santos tinham o desafio não deixar morrer o sonho sonhado por Zumbi.⁵⁰

Recentemente, em 2009, depois de 20 anos de seu lançamento, o documentário “Orí” foi relançado em formato digital.

(d) Sinopse

Com o conceito de quilombo como fio condutor de sua narrativa, Orí vai à procura dessas origens no continente africano e de sua reconstrução no Brasil, com Palmares no século XVII, mas mostra também como essa organização se atualiza, se reiventa, ganha novas espacialidades, como as escolas de samba, os terreiros de candomblé, os bailes *black* e os movimentos negros (décadas de 1970/80). Dessa forma, os conceitos de Orí e quilombo se articulam, se completam numa constante busca pela identidade negra, e revelam a história de uma mulher negra, nordestina e militante, Beatriz Nascimento que em seu texto poético, em sua narração, e também como personagem expressa as subjetividades que envolvem sua vida, suas lutas e suas migrações, com as quais se misturam a história desse conceito de nação africana e também a figura de Zumbi dos Palmares, seu herói civilizador.

(e) Análise

1. Voz em *off* e legendas

1. O uso de mecanismos como voz em *off* ou legendas limita-se ao didatismo de explicar as imagens ou possibilita uma maior reflexão sobre o Candomblé e a Umbanda?
2. Como se articula o que a voz em *off* e a voz da narração “falam” sobre as religiões afro?
3. Legendas e voz em *off* são mecanismos que utilizados no filme podem expressar o ponto de vista do diretor sobre a religiosidade afro-brasileira?
4. A utilização desses mecanismos pode evidenciar o lugar social que o diretor ocupa em relação à representação de expressões religiosas e culturais de um grupo social/racial diferente do seu?

⁵⁰ Com base em informações do material de divulgação de Orí, na ocasião de seu lançamento, em 1989.

A narração em *off* de Beatriz Nascimento se configura como elemento central de *Orí*. É a partir da voz dessa mulher, negra e nordestina que se constrói toda narrativa que vai ao encontro de suas origens no continente africano; que tenta dar conta de seu contexto histórico e a constituição dos movimentos no Brasil; e principalmente, expressa de forma emocionada sua procura por si mesma. Logo, a narração não se mostra no filme de forma didática, ao contrário, usa de uma linguagem poética e subjetiva para refletir sobre características históricas, políticas e filosóficas dessa herança africana no Brasil, da qual a religião, o candomblé faz parte.

É possível observar na narração outros tipos de abordagem da religiosidade afro-brasileira, como na seqüência em que Beatriz canta em homenagem a Nzinga, a rainha de Angola e Matamba. E com imagens de mulheres, Beatriz entoava uma cantiga para Oxum, passagem que pode ser compreendida como uma reverência ao feminino que se expressa em várias faces, na rainha guerreira, nos rostos e sorrisos de mulheres comuns e também no canto ao orixá que é cultuado no Candomblé como a deusa da beleza e da fertilidade.

Aliada às cenas de cerimônias do candomblé, a narração de Beatriz faz uma reflexão sobre os aspectos filosóficos que envolvem essa religião como recriação do estado primário dos povos africanos Angola, Ketu e Jeje, grupos/nações responsáveis pela sobrevivência da cultura africana no Brasil, e que vivem uma contínua volta às raízes, por isso a necessidade de saudar, de chamar os orixás, os antepassados, de restabelecer a unidade primordial, de fazer o borí, rito que significa dar comida à cabeça, lugar sagrado, a morada do orixá.

A narradora salienta ainda a importância do rito dentro desse universo religioso, fundamento que remete à especificidade das noções de conhecimento e de saber no candomblé, que por ser baseado na tradição oral e no segredo, pressupõe um aprendizado prático, em convívio com os mais velhos na família-de-santo. Assim, o rito de iniciação é nas palavras da narradora “*um rito de passagem de uma idade pra outra, de um momento pra outro, de um saber pra outro, de um poder atuar para outro*”, visto que pressupõe o acesso a novos segredos, bem como novas obrigações, uma concepção diferente do pensamento ocidental.

A relevância histórica do quilombo de Palmares é enfatizada pela narração, segundo a qual diante do contexto político-econômico internacional do século XVII, em que Portugal enfrentava uma grave crise política, sem rei e praticamente colonizado pela Espanha, o Brasil que já era uma colônia abandonada, passa a ter com Palmares um novo modelo de

nação, que agregava não apenas negros, mas também indígenas, judeus e brancos pobres. Nesse sentido, pode-se afirmar que o quilombo brasileiro preserva a experiência militar e a liderança política de origem bantu, e agrega ainda as contribuições de vários povos africanos e também outros grupos sociais numa instituição de resistência ao sistema escravocrata.

De forma semelhante, o quilombo e a religiosidade de matriz africana partilham da necessidade da terra, é o que destaca a narração de Beatriz durante a Invocação de Caboclos, cerimônia do Ylê Xoroquê realizada em uma mata.

O fundamento para o quilombo é a terra, o homem se identificando profundamente com a terra, então o ebó⁵¹ é dado para terra, utilizando os elementos que estão na terra que vão participar daquele banquete que é o ebó, quer dizer vai ter ali vírus, micróbios, células que vão se decompor e se transformar em outras células, e esse é o princípio do axé, da força.” (Transcrição da narração de Beatriz Nascimento)

Ainda nessa seqüência Beatriz resgata o papel das mulheres negras nesses dois espaços negros: o quilombo e o culto aos orixás. Pois segundo a narradora: *“cabia às mulheres no quilombo o sustento dos guerreiros, cabia às mães preparar o alimento e colocar nas florestas não só para oferendar aos seus mitos arcaicos, mas para também alimentar o fugitivo. Cabia à mulher sustentar a fuga”*.

Essa atuação tanto na manutenção material como também simbólica/espiritual da fuga indica o papel central desempenhado pelas mulheres na resistência negra durante toda a história do Brasil. Posteriormente nas cidades, como quitandeiras ou vendedeiras elas não foram apenas fonte de renda para seus proprietários, mas aproveitaram a liberdade de circulação e tornaram-se o elo de integração e resistência entre comunidades diferentes; depois ganharam destaque nos terreiros de candomblé, como ialorixás, liderança religiosa e também política.

“A terra é o meu quilombo, o meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, quando estou eu sou”, essa frase de Beatriz Nascimento já nas seqüências finais de Orí revela uma ampliação do conceito de quilombo, que não remete mais ao território geográfico, passa a trazer esse território agora como uma simbologia. Ela ressignifica o quilombo, que passa a designar diferentes espacialidades negras, como as congadas, a favelas, a cultura hip-

⁵¹ De acordo com Montes (1998), o termo ebó designa um sacrifício ritual, em geral de limpeza, que serve para descarregar, transferir a alimentos e a animais sacrificados certos males e energias estranhas que estão no corpo da pessoa.

hop e o terreiro; mas que permanece como nova concepção de nação brasileira, um projeto nacional capaz de atuar de forma diferente, contra-hegemônica.

Também a eterna busca de Beatriz pela visibilidade é outra questão significativa em sua narração, visto que ela relaciona a imagem ao corpo e à construção da identidade.

“É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que se tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói” (Transcrição da narração de Beatriz Nascimento)

Essa ausência de imagem pode ser entendida também como a falta de uma identidade coletiva que possibilite ao indivíduo negro criar uma visão positiva sobre seu grupo social, o que também revela o grande desafio que ele enfrentado em uma sociedade que historicamente o obriga a se enquadrar em um modelo estético e cultural, no qual ele ocupa predominantemente uma posição subalterna. E ao expor sua experiência em não ver Zumbi, Beatriz indica um processo de exclusão que submete a população negra, suas expressões culturais e artísticas, e sua história de resistência à invisibilidade, ao esquecimento ou à folclorização.

Durante toda a narrativa de Orí, as vozes em *off* de militantes negros se articulam com a voz da narração no sentido de atualizá-la, de confirmar suas escolhas, e dessa forma pode-se considerar que juntamente com as legendas, são mecanismos que expressam o ponto de vista do filme acerca das religiões afro-brasileiras. Nesse sentido pode-se afirmar ainda que mesmo na narração onde sobressai a voz de Beatriz Nascimento há a “presença” da diretora, Raquel Gerber, que apesar de ser branca, de classe média, compartilha com Beatriz a experiência de ser Outro, na condição de mulher e também como descendente de europeus que imigraram para o Brasil, e assim traz consigo também a experiência da diáspora, da desterritorialização.

2. Imagem fílmica

1. Em quais tipos de enquadramentos, os adeptos e sacerdotes do Candomblé ou da Umbanda são vistos nos filmes?
2. As imagens conseguem retratar alguns dos valores da cosmovisão africana que orienta o universo religioso e a cultura afro-brasileira?

3. Com que frequência divindades e rituais religiosos (com transe) aparecem nos filmes? Tais cenas contribuem para se entender essa forma de religiosidade ou favorece o preconceito existente?
4. A imagem fílmica pode revelar o ponto de vista da narrativa ou do diretor acerca desse universo religioso?

A constância de três tipos de enquadramento: primeiro plano, primeiríssimo plano e plano de detalhe pode ser relacionada a essa necessidade de homens e mulheres negras resgatarem sua imagem perdida na diáspora, de reencontrarem um referencial histórico com o qual possam construir suas identidades negras (Fig.01). Da mesma forma, isso se observa nas cenas em que são mostradas festas, ritos e cerimônias do candomblé e de seus adeptos e sacerdotes. Logo, pode-se afirmar que as imagens conseguem retratar alguns dos mais significativos valores da cosmovisão africana, como a coletividade, a corporeidade, a musicalidade e a ancestralidade.



Figura 01 – Rostos negros

Orí utiliza várias cenas em que se destaca o transe, mas não faz isso de forma isolada, o filme discute seu significado, articula-o por meio da narrativa com outros espaços, como a escola de samba e os bailes *black*, onde o negro torna-se capaz de desenvolver uma profunda relação com seu corpo, utilizando a dança como uma forma de libertação; demonstra a importância do corpo como espaço do sagrado, visto que é por meio do transe que os orixás

se manifestam em seus filhos e revivem por meio da dança e da música seus mitos, a memória coletiva, que também é trabalhada na profunda relação que se tem com a terra, como um ciclo que renova a cada dia, e que é ainda de onde se provém o sustento e para onde vão os ancestrais, o que demonstra a preocupação do filme em reconhecer esse universo religioso, em sua riqueza cultural e principalmente, em sua capacidade de preservar e ressignificar um modo de vida africano.(Fig.02)



Figura 02 – Corpo e espacialidades

Cenas de um lugar escuro, com apenas algumas velas acesas, de onde se ouve uma voz grossa em meio a gemidos, depois vê-se um homem com um tridente, capa e charuto na boca subindo uma escada, depois ele conversa, dá conselhos a algumas pessoas e em seguida se despede abraçando-as, depois vê-se cenas em que esse homem sai do transe (Fig.03). Não há legendas, nem a voz do comentário para explicar o que está acontecendo.

Manifestado no corpo deste filho-de-santo, Exu, o orixá mensageiro, o senhor dos caminhos e de todo o movimento é apresentado de forma direta, sem interlocutores.

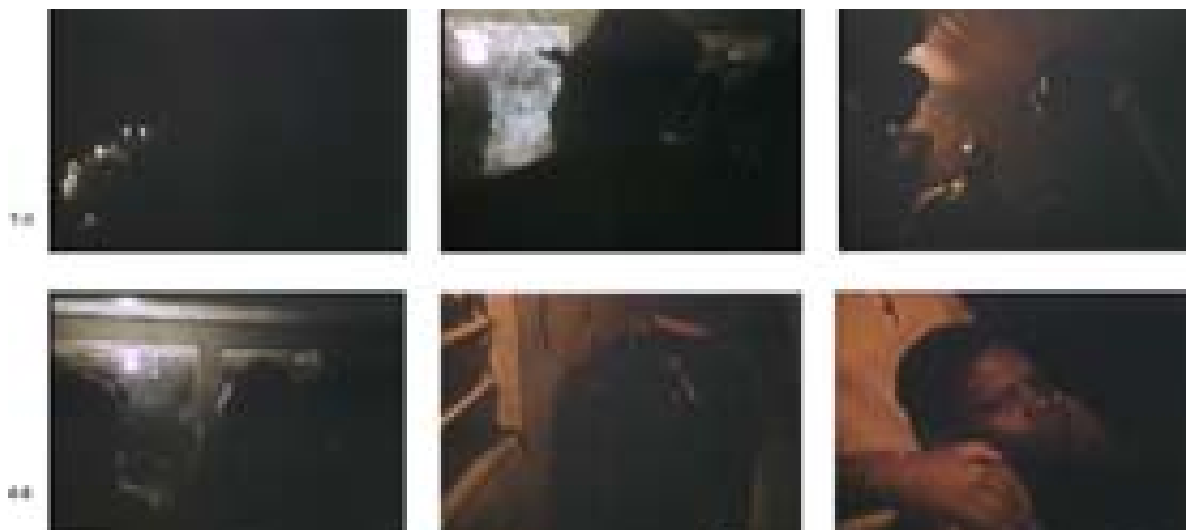


Figura 03 – Reverência a Exu

Essa reverência exatamente na primeira seqüência de Orí à figura de Exu, aquele que na tradição afro-brasileira é o responsável pela comunicação entre o mundo dos homens (Aiê) e o mundo dos deuses (Orum), e por isso o primeiro a ser homenageado, pode revelar o ponto de vista da diretora, bem como indicar a forma de abordagem que o filme se propõe a fazer das religiões de matriz africana, especialmente o candomblé.

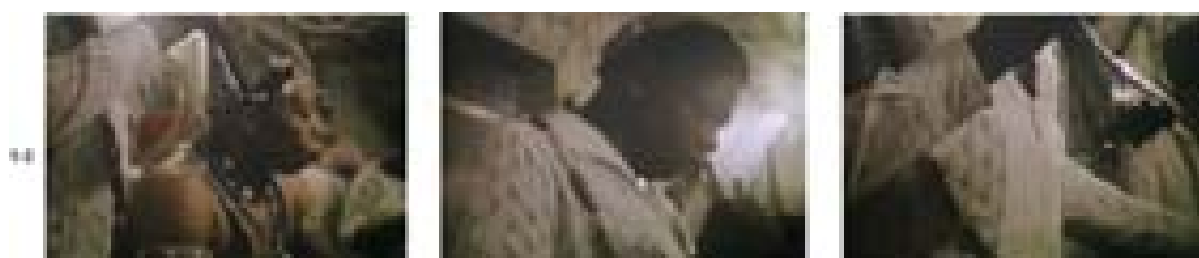


Figura 04 – Orí: um novo nascimento

Cenas de um iaô em transe sob o cuidado de Tata⁵²Wndembeoacy (Fig.04) compõem a seqüência em que o filme apresenta a religião, como uma possibilidade de reencontro do negro com os elementos materiais e simbólicos que lhe restituem a humanidade

⁵² De acordo com Lopes (2003), Tata ou Tata-de-inquice é a denominação dada ao sacerdote do Candomblé de Angola de sexo masculino.

negada na escravidão e possibilitam assim a sobrevivência e a transmissão de sua cultura, por meio de um contínuo renascimento que é o orí, termo que tem seu significado enfatizado pela narração:

Orí significa a inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento ali. (Transcrição da narração de Beatriz Nascimento)



Figura 05 – Ritos

No terreiro Ylê Xoroquê, o filme registra a cerimônia conjunta da Festa da Yansã e do Bôrí da Ekedí Sambamijaré de Oxum (Fig.05), destacando em seu aspecto visual os elementos rituais do candomblé, como a música, a dança, a indumentária e a linguagem corporal do transe. Vale indicar ainda as cenas que apresentam valores africanos, como as saudações e o respeito aos mais velhos, quando a Ekedí Sambamijaré de Oxum ajoelha-se no chão e bate paó para Mãe Didi, uma forma de reverenciar essa anciã; e também as imagens de pessoas comendo juntas, comendo com as mãos. Conforme já indicado, Orí acompanha ainda a Invocação dos Caboclos, realizada fora do terreiro, em uma mata, onde são feitas oferendas às divindades. Dessa forma, pode-se salientar o quanto a comida se faz presente nesses ritos e em todo o candomblé, configura-se como um momento de partilha entre deuses e homens, visto que com a carne dos animais oferecidos aos orixás será feita a comida a ser servida aos membros e visitantes dessa comunidade religiosa.

Orí aborda também outras temáticas que apesar de não estarem diretamente relacionadas às religiões, podem ser articuladas, e mostram-se relevantes para a compreensão do negro e sua história, bem como a pesquisa de Beatriz Nascimento. Assim, vale ressaltar a postura crítica que o filme apresenta com relação à imagem, à representação, primeiramente ao expor o processo de perda da imagem, causado pela diáspora e pela condição de escravo, e depois ao questionar a imagem estereotipada que se tem do negro. Dessa forma, a entrevista do Coronel Marcelo Orlando Ribeiro (Fig.06) enfrenta essa questão, assim como o próprio personagem parece enfrentar a câmera, ele faz gestos enfáticos com as mãos e ressalta a necessidade de ter não apenas negros falando para negros, mas que estejam à altura dos brancos, que sejam capazes de desconstruir, de acabar com os estereótipos de que negro só serve para pinga, carnaval e briga.



Figura 06 – Coronel Marcelo Orlando Ribeiro

Também a representação é o primeiro aspecto abordado por Beatriz Nascimento na Conferência “Historiografia do Quilombo” (Fig.07). Ela revela sua reação com o interesse da Universidade pelo negro apenas como escravo, como se a contribuição desse grupo fosse somente como mão-de-obra, mesmo diante da expressiva atuação da população negra na formação da sociedade brasileira.



Figura 07 – O escravo e o quilombo

A utilização do recurso de fotografias antigas, primeiramente de escravos na lavoura e na fazenda, depois de um texto que relata a destruição do “terrível quilombo” e por último a imagem de Domingos Jorge Velho (Fig.07), juntamente com *off* de Beatriz sobre uma mudança na utilização do termo “quilombo” são elementos que revelam também o posicionamento de sua pesquisa quanto a essa forma de resistência, considerada nos registros históricos apenas como um problema militar a ser resolvido. Em direção oposta, o estudo de Beatriz indica que com Palmares, o termo “Quilombo” passa a ter uma conotação ideológica, um sentido de comunidade, de luta para aqueles que se reconhecendo como pessoas passam a lutar por melhores condições de vida.

Por meio da imagem fílmica, Orí parece colocar o espectador no lugar daquele que foge, compartilha a situação dos africanos que segundo a narração, no século XVII empreenderam a migração para o Sul, adentram-se na floresta tropical em busca da terra, do quilombo. Dessa forma, imagens de uma floresta densa, bem como os movimentos da câmera que também entra no mato, corre, revive a fuga, o desejo pela terra e por um novo destino (Fig.08). Nesse ato de resistência que é a fuga, Beatriz começa a construir o conceito de

quilombo, essa procura por um lugar social que não seja o do escravo, pois de acordo com ela: “O quilombo surge do fato histórico que é a fuga, é o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro, daí a importância da migração, a importância da busca do território”.

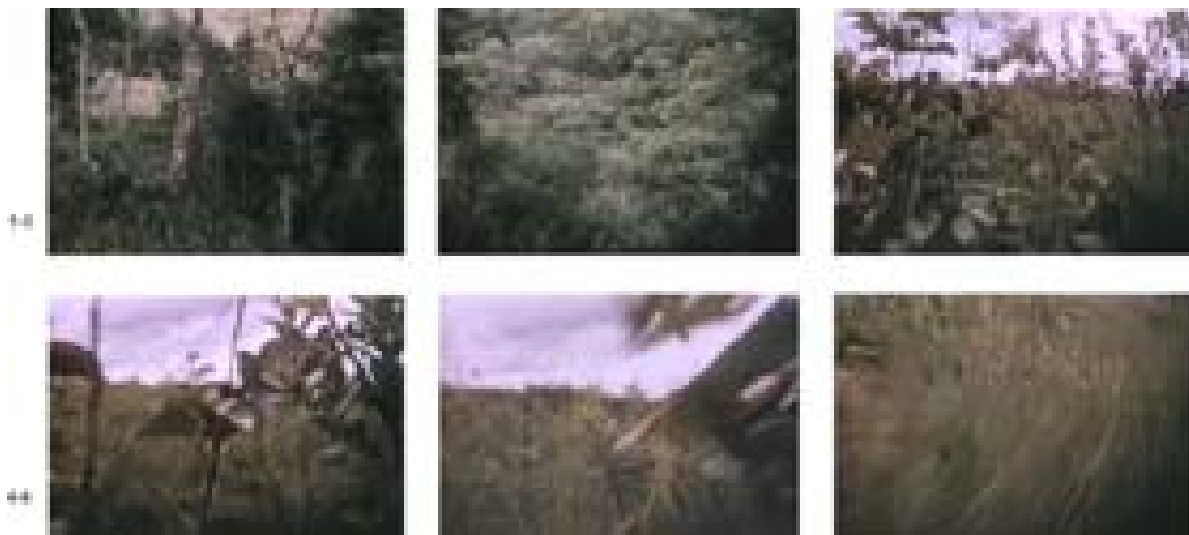


Figura 08 – Movimento de câmera refaz a fuga

Também é com a imagem que “Orí” remonta elos entre o Brasil e a África, articula a experiência do quilombo e das migrações nos dois continentes. E encontra esse sentido de nação estritamente africano e bantu, recriado aqui com novas formas, em outro tempo e outro lugar, na Escola de Samba (Fig.09), que o preserva nos ritmos, na estrutura, na hierarquia simbólica, nas fantasias dos foliões, nas coreografias, em todos os seus elementos estéticos e corporais; encontra também semelhanças que revelam um *ethos* do quilombo, uma atitude e um tipo de vida africano, seja no rumo dessas migrações, que ia para o Sul, ou na personalidade guerreira de dois líderes, a Rainha Nzingha, em Angola e Zumbi dos Palmares, no Brasil, que compartilham de um tempo e de um espaço comum de resistência, o quilombo.

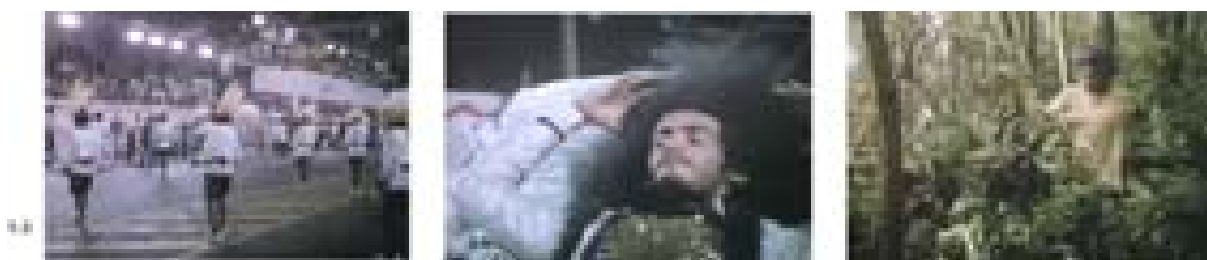


Figura 09 – A escola de samba e o quilombo

3. Personagens

1. Quais personagens apresentam maior proximidade (afeição ou oposição) com o universo religioso afro-brasileiro?
2. Seus atos/falas contribuem para a compreensão da religião ou reiteram estereótipos já existentes?
3. Como esses personagens são posicionados dentro da narrativa como um todo com relação às religiões afro-brasileiras? E com relação ao ponto de vista do diretor?
4. De que forma os personagens se vinculam ou não com o grupo racial/social do qual tais religiões fazem parte?

Dos seis personagens considerados (Ciro Nascimento, Thereza Santos, Tata Wndembeacy, Mãe Didi, Ekeki Geminidecy e Beatriz Nascimento) todos demonstram proximidade por afeição com relação às religiões afro-brasileiras. Porém, de forma diferenciada.

Na entrevista de *Ciro Nascimento* e no *off* de *Thereza Santos* (Fig.10), ambos ativistas de movimentos negros, observa-se uma referência aos terreiros de candomblé como um espaço onde se preserva e se renova o quilombo, uma forma de ser e de estar que é de matriz africana (bantu), assim como as escolas de samba e os grupos de maracatu, organizações negras que foram recriadas no Brasil, e onde é possível reviver as heranças culturais, estéticas e corporais africanas.



Figura 10 – Personagens: *Ciro Nascimento* e *Thereza Santos*

Já *Tata Wndembeacy*, *Mãe*⁵³ *Didi*, e *Ekeki*⁵⁴ *Geminidecy* (Fig.11) por serem adeptos revelam essa afeição de forma mais íntima, constituem a visão de quem faz parte

⁵³ Aqui o termo mãe tem o mesmo significado que ialorixá, sacerdotisa nas nações de candomblé Ketu e Jeje

⁵⁴ De acordo com Prandi (1991), *ekedi* é a denominação dada às mulheres que tem a função de cuidar dos filhos e filhas-de-santo quando entram em transe, manifestam os orixás.

desse universo religioso, o que revela ao espectador aspectos da vivência nesse sistema de pensamento, onde se dá a continuidade da matriz africana. Também Beatriz assume o lugar de personagem ao expressar em primeira pessoa suas angústias, sua fuga a procura de um novo destino, sua contínua busca pela imagem de si mesma, sua relação emocionada com a terra, com o quilombo, com os ancestrais. Assim, Beatriz apresenta também o caráter complexo e plural da religiosidade afro-brasileira, como uma filosofia de vida, outra visão de mundo e de poder.



Figura 11 – Personagens: Mãe Didi, Tata Wndembeoacy e Ekedí Geminedecy

Dessa forma, pode-se considerar que todos os personagens, posicionados em diferentes momentos da narrativa atuam no sentido de contribuir para a compreensão do candomblé como religião, resistência e forma social negra. Logo, os personagens se vinculam

ao grupo racial/social negro do qual as religiões afro-brasileiras fazem parte: Ciro e Thereza ao reconhecerem novos espaços em que a herança africana, e conseqüentemente negra é revivida, ressignificada; Beatriz ao apontar os aspectos que evidenciam essa continuidade histórica, cultural e espiritual entre África e Brasil; Mãe Didi, e Ekedí Geminidecy na vivência dentro dessa comunidade-terreiro, onde renovam sua ligação com a terra, com orixás e os antepassados. A Ekedí declara:

aqui é as origens dos meus antepassados que a gente vive. Toma banho de ervas, reza-se, você acende as velas, tá muito em contato com os orixás, tá aqui e de repente vira no santo ali e outro aqui, e senta no chão e dorme na esteira, então é isso as minhas raízes, quilombo! (Transcrição da fala de Ekedí Geminidecy)

E também Tata Wndembeoacy (Fig. 11) que reencontra no candomblé sua consciência negra, ao afirmar sua identidade através do nome de seu orixá, pois diferente de seu nome de registro, alusão ao sobrenome do senhor, obrigatório ao escravo para indicar quem era seu proprietário, ele ressalta: *“Oswaldo Rodrigues Junior é o nome do senhor, Wndembeoacy é meu nome, Wndembeoacy é África, é negro, agora Rodrigues é o nome do Senhor, que a gente tinha que usar... essa é a diferença”*.

Em outra seqüência de Orí, a personagem Beatriz Nascimento revela sua experiência pessoal com a falta da imagem, perdida na diáspora. Ela afirma não se reconhecer na foto de sua carteira de identidade (Fig.12), ao mesmo tempo em que narra sua relação com outras imagens, como a foto da irmã (Carmem), ícone de trajetória intelectual; e com a imagem do mito, a estrela de cinema, Marilyn Monroe, ideal eurocêntrico de beleza; e relata ainda sua busca por Deus, mesmo em uma foto de sua primeira comunhão, anunciando assim seu distanciamento do pensamento cristão, e compartilhando com o espectador seus conflitos e dúvidas. Também os movimentos de câmera, que se aproximam das fotografias, podem ser considerados uma tentativa de enfatizar essa procura de Beatriz por sua identidade.

De forma semelhante, em um momento posterior, Beatriz relata a história de migração de sua família, que muda-se de Sergipe para o Rio de Janeiro, expressa assim sua experiência de desterritorialização, sua contínua necessidade de recuperar o passado, sua identidade fecunda, o seu próprio ego.



Figura 12 – Beatriz e sua imagem perdida

Não apenas a personagem, mas também a mulher negra, quilombola Beatriz Nascimento que entrevistada por Raquel Gerber, ri para a câmera; fala de sua visita a Serra Barriga em Alagoas, onde se localizava o quilombo de Palmares; narra a alegria e emoção de seu encontro o quilombo, não um território específico, mas um espaço geográfico em que o corpo negro mesmo que simbolicamente se reconstrói, se confunde com a paisagem. Por isso, segundo Beatriz, tem-se o medo de perder a terra, o pó, o fundamento para o negro, para o africano, esse homem que é ligado a terra, à ancestralidade ali existente (Fig.13).

Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano. Raquel você precisa se sentir na Serra da Barriga. Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra. Eu fico assim, Raquel, alta. Eu afino e fico alta, parecendo os imbangalas. Sabe como é? Essa coisa de negro mesmo. Mas é de negro porque é o homem ligado à terra. É o homem que mais conhece a terra que nem aqueles horizontes Dogon. É o homem preto, cor da lama, cor da terra. Iuri Gagari viu a terra azul, mas existe a terra preta. Existe essa terra que é terra, que é a coisa que a gente mais tem medo de perder. É o pó, é o pó da terra, é uma coisa que se equilibra com os outros gases, que dá fundamento”. (Transcrição da narração de Beatriz Nascimento)



Figura 13 – Beatriz e o quilombo

De forma contrária, uma seqüência posterior, marcada por uma rápida sobreposição de cenas de um iaô dançando, de faixas numa manifestação, e de algumas tomadas da Quinzena do Negro, na década de 1970 (Fig.14) compõem um *flashback*, uma viagem no tempo, na qual Beatriz revê e repensa sua atuação. Seguidamente, os enquadramentos em *super-close* de fotos de seu rosto, especialmente uma em que ela parece olhar para um lugar distante, um novo horizonte, pode ser analisada como uma tentativa de reforçar a reflexão que ela em *off* faz de sua militância, e também do papel do Movimento Negro.

Beatriz salienta que deve haver espaço para a verdadeira luta pela libertação do negro, e ao colocar a necessidade de uma libertação do próprio conceito de negro, pode parecer que ela abdica de sua participação como ativista. Contudo, essa fala pode ser considerada talvez como uma forma de Beatriz expor seu descontentamento com essa luta contra o racismo que se baseia na ressignificação daquilo que também o causa, a ênfase da diferença, já que enquanto houver negro é porque há diferença.

Como eu pensava que podia continuar o movimento negro não está sendo feito à princípio, mas tem um lugar aí aonde tem que entrar a verdadeira luta

pela libertação do negro, que é a libertação de si próprio, do termo inclusive de negro, do conceito de negro, principalmente porque eu que vejo o negro que pode tá em mim, que pode tá em você, que pode tá em qualquer outro, não é, os homens são todos iguais...Mas não quero fazer bandeira política do negro, não quero mais, porque o movimento não é negro...o movimento é da História”. (Transcrição da narração de Beatriz Nascimento)



Figura 14 – Repensando a luta

Essa declaração de Beatriz pode ser compreendida com relação ao conceito de raça, que embora não seja utilizada no sentido biológico, foi ressignificada politicamente como forma de traduzir a especificidade do racismo brasileiro, mesmo assim ele apresenta ambigüidades, pois embora agregue esse propósito de construção de uma identidade negra, positiva e de auto-afirmação racial, o termo ainda designa um lugar de exclusão, de marginalização social.

Assim como demonstrou com relação ao conceito de negro, Beatriz expressa uma postura reflexiva ao colocar para o espectador a necessidade de reconhecer a humanidade do mito para assim superá-lo, de transcender essa imagem como condição para crescer: *“você tem que saber as falhas do mundo e só assim você cresce, quando você destrói seus mitos, quando você descobre que são iguais a você”*.

É nesse processo de enfrentamentos e de perda do medo que a personagem Beatriz parece buscar consolo nas divindades do candomblé. Sob cenas de um rio e com uma cantiga do orixá Nanã como trilha sonora, a narradora recita algumas palavras em iorubá e roga aos orixás que a alegria se expanda no mundo. Posteriormente, a câmera que percorre o rio (Fig. 15), juntamente com a fala em *off* de Marianno Carneiro da Cunha atesta o caráter sagrado da terra, pois ela é também divindade, é Nanã, é o elemento primordial, o princípio e fim da existência, é *“de onde sai o sustento e para onde a vida que de lá saiu volta em forma de mortos, que são cultuados e assim se completa o ciclo”*.



Figura 15 – Terra e útero

Closes primeiramente nos pés e depois nos movimentos do Yao Congonibeacy de Ogum em transe são usados para confirmar a fala de Beatriz sobre a terra nas religiões afro-brasileiras (Fig.16). Segundo ela, *“o filho-de-santo quando tem que entrar em um recinto*

de maior fundamento em um terreiro, ele tem que tá descalço, é pra que a energia seja totalmente captada pelo corpo, a energia dada pela terra.” Essa ênfase dada pelo filme aos elementos da natureza no candomblé reitera o provérbio nagô que diz: “*Kosi ewé, kosi orixá*”, que significa “sem folhas não há orixá”. Ainda sobre essa questão Beatriz indica um problema que hoje (duas décadas após o lançamento de Orí) se configura um drama para as religiões afro-brasileiras e para toda a humanidade: a destruição do meio ambiente.

E é com intensa carga poética que Beatriz fala da lua, do planeta, e da terra associando-as à capacidade produtiva da mulher, expressa visualmente nas imagens de adereços e da dança de Oxum, manifestada em uma filha-de-santo e também em águas douradas pelo pôr-do-sol (Fig.16). “*A história que eu idealizo é uma história continente, assim como as paredes de um útero que somente curetando pode-se destruir.* Deste modo, ao associar imagens de Oxum com uma referência a um útero, observa-se também uma indicação direta à força desse orixá que rege o poder feminino da procriação.

Na seqüência que agrega as cenas finais de Orí, Beatriz assume de forma efetiva uma postura reflexiva já indicada anteriormente, e como se travasse um diálogo com Zumbi, ela questiona seu legado, desmistifica o herói: “*Para ti comandante das armas de Palmares. Filho, irmão, pai de uma nação. O que nos destes? Uma lenda? Uma história? Ou um destino?*”. Mas, ela também narra sua continuidade, como símbolo de resistência que se mantém nas novas e diversas espacialidades e identidades negras (Fig.16), como a escola de samba, as religiões afro-brasileiras, a herança africana e as corporeidades negras: “*Ô rei de Angola Jaga, último guerreiro Palmar, eu te vi Zumbi nos passos e nas migrações dos teus descendentes*”.



Figura 16 – Continuidades de Zumbi

Beatriz dá ainda a dimensão afetiva e subjetiva de suas relações com esse herói, assim, ela traz à tona lembranças de sua adolescência, quando via Zumbi sem cabeça, sem rosto nos livros de História; e também se confunde com ele, o vê mulher na busca do seu eu, de sua história, de sua imagem, e assim, finalmente parece se libertar do mito.

4. Falas e sons

1. No caso do documentário, as falas/entrevistas dos personagens podem demonstrar as relações que desenvolve com o cineasta?
2. Quem fala? É um adepto das religiões afro ou um especialista? Como fala? Demonstra algum aspecto de diferenciação social com o grupo representado?
3. De que forma as narrativas se utilizam de sons e músicas para representar esse universo religioso? Tais elementos são considerados relevantes ou acessórios?
4. Como se posiciona o discurso religioso desse grupo (Candomblé e a Umbanda) com outras religiões, como o Catolicismo e o Neopentecostalismo?

“Orí” consegue aliar a fala da intelectual (Beatriz) e também a fala de pessoas comuns (Ekedi Geminidecy, Tata Wndembeoacy, Mãe Didi, entre outros), mostrando assim grande afeição por parte narradora e também da diretora com o universo religioso representado. E apesar da fala dos intelectuais ser constante, não há uma diferenciação social, visto que eles também expressam conflitos e angústias, discutem e até brigam na tentativa de definir novas perspectivas para as lutas de reconhecimento da população negra. Nesse sentido, pode-se considerar ainda que diferente do cinema hegemônico, Orí tenta dar visibilidade às vozes de pesquisadores e militantes negros/as.

Com relação aos sons e músicas, pode-se afirmar que são utilizados como elementos relevantes, por meio dos quais o filme expressa a presença africana no caráter percussivo, na variedade de estilos e na capacidade de uso e de diversidade dos instrumentos. Dessa forma, “Orí” alia os ritmos negros criados na diáspora americana (o *soul*, o *reggae*, o *jazz* e o *funk*) e disseminados nos bailes *black*; e a música ritual do candomblé, as cantigas de orixá, captadas como som direto de festas e cerimônias religiosas, ou entoada na voz de Beatriz Nascimento. Também as músicas “Cordeiro de Nanã”, e “Terra”, esta que cantada por Caetano Veloso é usada para enfatizar juntamente com a imagem e a narração em *off* o significado que a terra tem para o africano e seus descendentes. Assim, pode-se afirmar que a trilha sonora de Orí explora de forma cuidadosa e cria novos arranjos a partir da musicalidade

de origem africana, o que revela a preocupação em representar a riqueza musical e a sacralidade do Candomblé. Nesse sentido, vale mencionar ainda o trabalho de Naná Vasconcelos, responsável pela música original no filme, percussionista pernambucano, que desde a década de 1960 tem-se consagrado como um dos grandes nomes da música afro-brasileira.

Com relação a outras religiões, pode-se afirmar que com não consta nas falas nenhuma referência, mesmo na passagem em que Beatriz aborda as nações que foram responsáveis pela reconstrução e sobrevivência da cultura africana no Brasil (Jeje, Ketu e Angola) não há qualquer indicação de relações com outras concepções religiosas. Contudo, as imagens que compõem essa seqüência (Fig.13) retratam a “convivência” entre ritos do Catolicismo (presença de um padre, entrega da hóstia) e do Candomblé de Angola (oferenda e velas no meio de uma roda, na qual várias pessoas cantam e dançam), o que pode ser compreendido como uma tentativa de mostrar como as religiões africanas foram capazes de manter sua matriz simbólica, mesmo com a imposição da religião católica.



Figura 17 – Ritos Católicos e Afro-brasileiros

A fala de Abdias do Nascimento, um dos ícones do ativismo negro brasileiro em “Orí” também se configura uma contribuição para o entendimento do universo religioso afro-brasileiro. Ao retratar a participação de Tata Wndembeoacy e outros adeptos do Ylê Xoroquê na abertura do III Congresso de Cultura Negra das Américas, na qual com música e dança fazem reverência a Exu. Assim, o filme abre espaço para a fala de Abdias, que não apenas explica a realização daquela cerimônia religiosa, mas restitui seu significado dentro daquele

ambiente, e principalmente, aponta aspectos do caráter de Exu e Ogum, divindades guerreiras do candomblé.

É o fundamento do Ylê Xoroquê que vai fazer a cerimônia inicial desse congresso, é também um templo dedicado a Exu, o deus da contradição dialética, o portador do axé, ele é que dinamiza a vida, então ele significa a dinâmica da nossa luta, mas com integração também desse suporte que é a divindade que desafia o caos cósmico, que é Ogum, o deus da guerra, o restaurador da justiça. (Transcrição da fala de Abdias do Nascimento)

(f) Considerações preliminares

Assim como o pássaro que vira a cabeça para traz em busca de suas raízes, a narração de Beatriz Nascimento já nas primeiras cenas do filme apresenta a procura por suas origens. Não apenas como um resgate do passado, mas com a perspectiva de se re(construir), de se conhecer. Para isso, ela vai para o mar, que é partida e ao mesmo tempo encontro, o lugar da dialética.

Esse pássaro é o símbolo *sankofa*⁵⁵, ideograma originário dos povos Akan, especialmente os Ashanti da atual República de Gana e povos da Costa do Marfim, e que significa “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”, salientando assim a importância de se aprender com o passado, de retornar ao princípio para se compreender, para se construir o presente. Também com esse objetivo, Orí se propõe a fazer o retorno à matriz africana, com o mesmo elo de outrora, o mar, palco da diáspora e da violência do tráfico; mas também elemento fundador de uma nova civilização, chamada por Beatriz de “Civilização Transatlântica”, resultado da força desse modo de ser e viver africano, capaz de resistir, adaptar-se, sobreviver e principalmente, criar novos encontros, novas identidades e culturas.

Nesse sentido, a maneira peculiar com que o filme situa e retrata as religiões afro-brasileiras não só impossibilitam uma análise limitada aos processos de representação deste “tema”, como também exigiram a compreensão da narrativa como um todo, seu texto poético e sua reflexão sobre as questões filosóficas que envolvem o ser negro, sua relação com a terra, com as raízes africanas, com a alteridade. Logo, desde as primeiras observações de “Orí”, surgiram dúvidas e incertezas, algumas já sentidas na análise dos outros filmes, mas reveladas

⁵⁵ Segundo Nascimento (1996), o ideograma *sankofa* pertence a um conjunto de símbolos chamado *adinkra*, que tem um significado complexo, representado através de ditames ou fábulas que expressam conceitos filosóficos. Tradicionalmente estampados com tinta vegetal em tecido de algodão, o *adinkra* tornou-se uma arte nacional ganense, e além do valor estético esses desenhos transmitem valores, atitudes e comportamentos do povo de Gana.

aqui de forma mais nítida, talvez pela especificidade de Orí, por sua plenitude, características que o revelam não apenas como um filme, mas como documento, que agrega também um caráter pessoal, a história de Beatriz Nascimento, suas angústias e conflitos.

Essa multiplicidade de temáticas e questões retratadas também pode ser percebida com relação à utilização do termo orí, palavra de origem yorubá, que significa cabeça, por meio da qual se dá a ligação entre o ser humano e o sagrado, mas que na narrativa também refere-se tanto a religiosidade de forma literal ao retratar o iaô em transe ou é ressignificada em espaços onde homens e mulheres negras são capazes de reconstituir sua identidade, encontrar seu núcleo.

Mais como metáfora do que como uma generalização de uma concepção de um segmento étnico-cultural e religioso para todos(as) os africanos(as) e todos(as) os(as) negros(as), Beatriz burila o termo Ori, como relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade. (RATTS, 2007, p.63)

Nesse sentido, vale salientar ainda outro significado dado por Beatriz à orí, com relação à formação do Movimento Negro Unificado, esfera em que o negro passa a ter voz. Logo, para Beatriz Nascimento (apud RATTS, 2007, p.64), “o processo de Ori é uma recriação de identidade nacional através do Movimento Negro da década de 1970. Nós, na década de 70, éramos mudos. E os outros eram surdos a nós. A partir de 70, começamos a falar sociologicamente.”

Ainda sobre essa questão vale destacar a reflexão que Beatriz Nascimento evidencia em "Orí" com relação ao mito, uma continuidade de aspectos que a narradora/autora já começa a discutir no artigo "Daquilo que se chama cultura"⁵⁶, no qual ela tenta compreender como no ensaio “Moisés e o Monoteísmo”, Freud se interessa pela trajetória mítico-religiosa dos judeus, comunidade à qual pertencia; pela origem e a função do mito do herói, e principalmente, no momento histórico em que fez isso, sob a perseguição do Nazismo. Nesse contexto, Beatriz coloca também a busca pela figura mítica de Zumbi dos Palmares, uma crítica que parte de um grupo social excluído e discriminado com relação ao sistema dominante. E assim com base nos estudos de Freud, ela reflete sobre o papel desse herói civilizador.

⁵⁶ Publicado originalmente em: Jornal IDE. No. 12. Sociedade Brasileira de Psicanálise – São Paulo. Dezembro, 1986, p. 8, e republicado em RATTS (2007), p. 125-126.

A que simbolismo isto nos remete? Seria incorreto opinarmos que o resgate da figura histórica baseia-se num complexo de culpa, analogamente à análise freudiana de Moisés? De qualquer maneira, é a resolução de um “complexo” o que aparenta levar os interessados a revigorar a imagem positiva do mito, previamente associada a um bandido. Talvez esta seja a forma de alcançarmos, também, uma auto-imagem positiva. Se não houver culpa ligada a um passado de escravos, há um complexo interpretativo onde a identificação total com o fraco, o vencido o inumano é insuficiente para, ao nível da luta do dia-a-dia, contrapor-se às formas de discriminação. Este enfrentamento, em última instância requer o reforço do ego. (NASCIMENTO, 2007, p.126)

E assim como a relevância que o estudo de Freud assume por ter sido produzido durante o Nazismo, também o resgate e a construção do mito de Zumbi dos Palmares e do conceito de quilombo mostram-se significativos para a história do negro no Brasil, porque emergem como uma imagem positiva capaz de reforçar a identidade étnica em um momento histórico de cerceamento das liberdades democráticas, a ditadura militar. Deste modo, segundo Nascimento (2006, p.126) “o mito surge, então, do real para o simbólico e o herói seria, mormente um conciliador banido da história do Brasil, preencheria a lacuna daqueles que, vivos, em vinte anos (1964-1984) foram cassados em seus direitos individuais e privados de seus símbolos coletivos”

A forma poética com que Beatriz coloca essa procura pelo mito, e também questiona o legado de Zumbi, a continuidade dessa imagem como expressão de resistência e identidade negra, ela expõe também as complexidades que envolvem essa ressignificação histórica, criada como uma tomada de consciência por um grupo social, que permanece excluído social e simbolicamente. Mas como indica a postura de Beatriz também precisa ser desmistificado, precisa ser superado, o que segundo a narradora é condição para crescer, o que demonstra a consciência dessa mulher negra que se coloca capaz de reconhecer o mito e também de transcendê-lo. Nesse âmbito, é possível compreender a citação que Beatriz faz no referido artigo da seguinte frase de Bertold Brecht: “infeliz do povo que necessita de heróis”. Enquanto necessitarmos criar e recriar heróis, codificar e recodificar símbolos, somos, ainda, muito infelizes.”

Por tais razões, a análise da representação das religiões afro-brasileiras em Orí exigiu uma leitura diferenciada, pois o “objeto” fala, propõe, instiga e até mesmo obriga a pesquisadora a compreendê-lo como uma rede, na qual o candomblé se relaciona com a herança africana, com o conceito de quilombo, na condição de resistência política e modelo de comunidade, e que segundo Munanga (1995) aponta para um modelo de organização transcultural que diferente dos modelos ideológicos excludentes, tinha como objetivo formar identidades pessoais ricas e estáveis, e para isso abria-se para dar e receber influências

culturais de outros grupos, numa incessante comunicação com o outro; e se articula também com outras espacialidades negras, como os bailes *black*, a escola de samba e os movimentos negros. E isso só é possível porque não é apenas uma religião, é uma atitude e um comportamento que remete à origem africana, em seus valores e nas suas relações com as pessoas.

Os orixás ou os voduns ou os inquices (bantos) não são entidades apenas religiosas, mas principalmente suportes simbólicos – isto é, condutores de regras de trocas sociais – para a continuidade de um grupo determinado. “Zelar” por um orixá, ou seja, cultuá-lo nos termos da tradição, implica aderir a um sistema de pensamento, uma “filosofia”, capaz de responder a questões essenciais sobre o sentido da existência do grupo. (SODRÉ, 1988, p.55)

Tais características é que fazem da comunidade-terreiro, um espaço de preservação dessa cosmovisão e também de reconstituição do corpo negro, da imagem perdida na diáspora, de reconstrução das identidades negras. Sobre essas questões, é possível observar a influência dos estudos de Muniz Sodré na narração de Beatriz Nascimento, principalmente com relação ao entendimento do terreiro como território e forma social negro-brasileira, a partir da qual os sujeitos negros são capazes de conviver com as diferenças sem perder sua matriz simbólica. E esse conceito de território negro é posteriormente expandido nos estudos de Beatriz, agregando assim outras espacialidades urbanas, como as congadas, a favela e a cultura hip-hop, que revelam a continuidade física e espacial da experiência histórica do quilombo.

O terreiro (de candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendram, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil. (SODRÉ, 1988, p.19)

Também, a perspectiva autobiográfica em que a história de Beatriz Nascimento se junta às migrações, aos conflitos, às tensões e às angústias de homens e mulheres negras é um aspecto muito relevante em *Orí*, o que significa mudanças na própria linguagem cinematográfica, que neste caso ao apresentar uma dimensão subjetiva, compartilha com o espectador a dúvida, a dor e a poesia; opta por enquadramentos nos quais rostos e corpos negros estão de forma predominante no centro ou em destaque, talvez com o intuito de oferecer-lhes a visibilidade negada historicamente; e principalmente, utiliza imagens, falas de personagens, voz em *off* e trilha sonora com o intuito de discutir e expor a pluralidade desse

sistema de pensamento que abrange a maneira do negro ser e estar no mundo, de se relacionar com o sagrado, este que está em tudo e em todos. Logo, o próprio filme expressa também uma maneira diferenciada de envolvimento com quem está sendo representado e de construção dessa representação.

A ênfase dada pela narrativa e pela narração ao corpo também evidencia os estudos de Beatriz, que coloca a importância do corpo em relação com o espaço e como elemento fundamental para a construção da identidade, isso porque o corpo é ao mesmo tempo individual, traz marcas e lembranças da dor e da subalternização histórica que classifica o corpo negro como exótico, feio, inferior; mas é também coletivo, é mapa de um país longínquo; é registro de sua história e de suas migrações, desde a diáspora até as fugas. O corpo é também memória que se revive em ritmo e movimento, seja nos bailes *black*, no carnaval ou na linguagem do transe. Por tais razões, Beatriz afirma que “*para o negro a dança é um momento de libertação*”, é momento em que ele rompe os limites da condição de escravo, de excluído e preserva, transmite sua cultura e religiosidade, pois quanto um filho-de-santo entra em transe e incorpora um orixá, tem-se a expressão viva, em carne e osso dessa memória coletiva e ancestral.

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões. (SODRÉ, 1988, p.123)

Essa capacidade de apresentar dimensões que estão relacionadas à memória, às emoções e aos afetos do indivíduo em sua relação com o mundo reafirma o caráter performático de Orí, tipologia dada por Nichols (2005, p.170) a filmes que “compartilham um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. E por esse mundo representado nesse tipo de documentário capaz de fazer com o espectador experimente no caso de Orí, o lugar do outro é que se revelam vozes, afetos e expressões que evidenciam a grandeza do individual, do pessoal como meio a partir do qual é possível a compreensão do mundo.

O filme pode ser considerado ainda um novo olhar, uma perspectiva de auto-representação, pois aquele que normalmente seria o objeto torna-se o sujeito. Beatriz Nascimento é narradora, pesquisadora e também uma personagem de Orí, onde ela encontra a

possibilidade de falar, como mulher, negra, nordestina e também diáspórica, experiência que compartilha com várias outras mulheres, como a própria diretora, Raquel Gerber.

2.2.3. Santo Forte

(a) Ficha técnica

Documentário. Longa-metragem. 80 minutos. 35 mm. 1999. **Direção:** Eduardo Coutinho. **Fotografia:** Luis Felipe Sá e Fabian Silbert. **Som direto:** Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes. **Montagem:** Jordana Berg. **Produção executiva:** Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira. **Direção de produção:** Cláudia Braga. **Pesquisa e consultoria:** Patricia Guimarães. **Pesquisa de personagem:** Patricia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Vera Dutra dos Santos. **Produção de finalização:** Cristiana Grumbach e Ricardo Mehedff. **Edição de som:** Virginia Flores e Fernando Ariani. **Still:** Claudia Linhares Sanz. **Produção:** CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular. **Apoio:** Itaú Cultural-Rumos Cinema e Vídeo-Minc/Lei Rouanet- Prêmio OCIC para finalização de produção. **Ano de produção:** 1997. **Distribuição em cinema:** Riofilme. **Distribuição em vídeo:** Riofilme e Funarte. **Prêmios recebidos:** Melhor Filme, Montagem e Roteiro no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Prêmio Especial do Júri no XXVII Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro (1999); Prêmio Margarida de Prata (1999) - CNBB; Melhor Filme Brasileiro de 1999 (Associação Paulista de Críticos de Arte); Melhor Filme Brasileiro e Direção de 1999 - SESC.⁵⁷

(b) Bio/filmografia

Aos 77 anos, Eduardo Coutinho é hoje um dos mais importantes nomes do documentário brasileiro. Trabalhou como revisor e copidesque na revista *Visão* (1954-57), e no mesmo período, venceu o programa “O Bom ou Nada” da TV Record. Com o dinheiro do prêmio foi para Paris estudar cinema no IDHEC (*Institut de Hautes Études Cinématographiques*), onde conseguiu uma bolsa de estudos por dois anos.

No Brasil, ao longo dos anos de 1960, Coutinho participou de alguns roteiros e dirigiu filmes de ficção, com destaque para o inacabado “Cabra Marcado para morrer (1964)”. Em 1975, começou a trabalhar no programa Globo Repórter, da TV Globo, onde permaneceu

⁵⁷ Informações dos sites da Produtora RioFilme e da CECIP. Acesso em: 22 e 31 de janeiro de 2010.

por nove anos, e que o cineasta considera “uma experiência extraordinária, pois aprendeu a conversar com as pessoas e a filmar”.⁵⁸

No final dos anos 70, Eduardo Coutinho retoma a produção do longa-metragem “Cabra Marcado par morrer (1964)”, iniciado 17 anos antes e interrompido pelo Golpe Militar. Mas não dá continuidade ao projeto de filme de ficção sobre um líder camponês assassinado a mando um grande latifundiário nordestino, ele faz um novo filme, que opta pela visão de mundo de pessoas anônimas, os esquecidos do discurso oficial e revela ainda transformações na própria tradição documentária, pois o cineasta se torna personagem do filme, mostra sua participação na busca pela viúva e pelos filhos desse líder camponês, apresenta sua sensibilidade em perguntar, ouvir, interagir, ativar a memória dos entrevistados, e assim expõe a dimensão política da vida pessoal. Por tais razões, e principalmente por utilizar a entrevista como eixo central, é que “Cabra marcado para morrer” é considerado por vários críticos e estudiosos de cinema como um divisor de águas no documentário brasileiro, e por isso também foi premiado em festivais no Rio de Janeiro, Havana, Berlim, Salsò (Itália), Tróia (Portugal) e Paris (Cinéma du Réel).

Essa perspectiva do documentário como resultado de um encontro, de uma escuta e uma negociação com o outro permanece e é também aperfeiçoada, reformulada em sua significativa produção documentária, da qual pode-se citar: “Santa Marta, duas semanas no Morro” (1987); “Boca do lixo” (1992), “Santo Forte” (1999), “Babilônia 2000” (2002), “Edifício Master” (2002), “Peões” (2004), “O fim e o princípio” (2005), e os mais recentes: “Jogo de Cena” (2007) e “Moscou” (2009), nos quais o cineasta reforça sua postura reflexiva, sua constante preocupação em mostrar a construção da representação.⁵⁹

(c) Contexto de produção

Por apresentar temática semelhante e principalmente, por ter provocado transformações na forma de Coutinho fazer documentário, vale mencionar “O Fio da Memória (1981/1991)”, documentário que tinha por objetivo mostrar a situação da população negra no Brasil, após cem anos da abolição da escravatura, e assim também retrata as religiões afro-brasileiras. Sobre tal filme, Lins (2004) menciona as angústias que o diretor viveu durante as filmagens e do incômodo que sente até hoje em relação ao filme, o que segundo a autora está associado ao fato de ter sido uma produção longa e dispendiosa, levou três anos

⁵⁸ Trecho de uma das declarações de Coutinho a Lins (2004).

⁵⁹ Mais informações sobre a obra e o estilo de Eduardo Coutinho, ver: Lins (2004), Scareli (2009) e Figueirôa et al.(2003).

para ficar pronta e talvez tenha sido a mais cara que o cineasta realizou, e que o obrigou a abandonar quase todos os princípios e métodos que começara a desenvolver em “Santa Marta, duas semanas no Morro (1987)”. Também, o fato de ter sido financiado em grande parte por emissoras européias, obrigou Coutinho a resumir a história do negro, e inserir textos explicativos sobre os cultos afro-brasileiros. Contudo, a autora salienta que tais problemas enfrentados pelo diretor devem ser considerados no que permitem entender melhor as opções que ele fez em “Santo Forte” (1999):

O Fio da Memória é um documentário com muitas falas e imagens tão fortes quanto as que encontramos em outros trabalhos do diretor. Mas elas acabam perdendo a força, em função da estrutura do filme, que apresenta vários textos explicativos associados a imagens de rituais, cerimônias, celebrações – incluídos na montagem final. “Talvez tenha sido isso que tenha me levado a não querer explicar nada em Santo Forte, porque a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa. Esse é um filme que foi devorado pelas minhas contradições, afirma Coutinho. (LINS, 2004, p.80)

De acordo com Lins (2004), o interesse de filmar trajetórias religiosas populares surgiu em meio a uma pesquisa que Coutinho coordenou sobre a identidade brasileira para uma série na TV Educativa (RJ) que não foi adiante. No entanto, ele percebeu o quanto a temática deixava as pessoas à vontade, e também como a religião se fazia presente no cotidiano delas, e a partir desse estudo, o diretor identificou nas respostas fornecidas por entrevistados de vários estados um certo padrão de comportamento religioso, aspecto que fortaleceu sua idéia de filmar em apenas um lugar, consolidada com o acesso, no início de 1997, ao trabalho da antropóloga Patrícia Birman sobre trajetórias religiosas na favela Vila Parque da Cidade, assim também como às entrevistas que a assistente de Patrícia na época, a antropóloga Patrícia Guimarães, fazia para sua tese de doutorado. A riqueza desse material convenceu o diretor fazer um filme, e confirmou a escolha dessa comunidade como “locação única”.

“Santo Forte” começou a ser rodado em outubro de 1997, no dia em o Papa João Paulo II celebrou uma missa no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, buscando assim verificar a repercussão da cerimônia junto aos moradores da favela que estivessem assistindo-a pela televisão, indicados ou não pela pesquisa iniciada dias antes, sobre a qual a autora define como a transformação da experiência que Coutinho teve como pesquisador em “O Fio da Memória” em um método de trabalho. Dessa forma, o diretor contava com uma equipe de quatro pesquisadores, três integrantes da produção e uma moradora da comunidade, Vera Dutra dos Santos. Posteriormente à missa, essa equipe realizou um trabalho por três semanas

na comunidade, entrevistando dezenas de moradores com o objetivo de encontrar pessoas que soubessem contar histórias. A partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e algumas imagens realizadas pela equipe, Coutinho faz a seleção dos entrevistados, com os quais só entra em contato no momento da filmagem, o que ele considera fundamental, pois o frescor do primeiro encontro é a possibilidade de ouvir uma boa história. Após a pesquisa concluída, o diretor e sua equipe voltaram em dezembro à favela Vila Parque da Cidade para terminar as gravações.

Esse método confirma a forma particular de Coutinho fazer documentário, já mencionada neste trabalho, que é sua opção por fazer “com os outros”, e não “sobre os outros”. Pois, com base na pesquisa, o diretor vai para as entrevistas com algumas informações sobre cada pessoa, e sabe como usar isso, mostra ao entrevistado que sabe mais do que aparenta, e assim consegue criar um conversa com essas pessoas, que tem suas falas direcionadas pelo interesse, pelas perguntas, pelas colocações e pela participação do diretor. Tais aspectos fazem com que “Santo Forte” exponha narrativas que são ao mesmo tempo cotidianas e fantásticas, capazes de revelar a pluralidade de vivências religiosas. E isso é possível por que Coutinho compartilha com os outros a palavra filmada, proposta que antes dessa “empreitada” suscitou riscos e inquietações no diretor. Mas juntamente com a falta de dinheiro e os problemas enfrentados nas filmagens reiteram o lugar estratégico que esse filme tem para o cineasta, pois segundo Lins (2004), trouxe-lhe o desafio de resgatar o vigor e a força de uma fala. Sobre o filme ele declara à autora *“aí eu me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi Santo Forte que me deu a confiança para continuar a filmar”*.

(d) Sinopse⁶⁰

“Em 5 de outubro de 1997 uma equipe de cinema entra na favela Vila Parque da Cidade, situada na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. Os moradores assistem à missa celebrada pelo Papa no Aterro do Flamengo. Em dezembro, a equipe volta à favela para descobrir como seus moradores vivem a experiência religiosa. Católicos, espíritas ou evangélicos, todos eles têm em comum a crença numa comunicação direta com o mundo sobrenatural através da intervenção, em seu cotidiano, de santos, orixás, guias, ou do Espírito Santo. O filme termina em 24 de dezembro, quando alguns personagens celebram, cada um a seu modo, o Natal”.

⁶⁰ Com o intuito de evitar redundâncias ou mesmo adiantar considerações sobre aspectos que serão tratados no próximo item, utiliza-se aqui a transcrição da sinopse original do documentário, retirada do site da Produtora RioFilme. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/riofilme/site2005/site/filme_cada.php?id=40862971>. Acesso em 31 de janeiro de 2010.

(e) Análise

1. Personagens

1. Quais personagens apresentam maior proximidade (afeição ou oposição) com o universo religioso afro-brasileiro?
2. Seus atos/falas contribuem para a compreensão da religião ou reiteram estereótipos já existentes?
3. Como esses personagens são posicionados dentro da narrativa como um todo com relação às religiões afro-brasileiras? E com relação ao ponto de vista do diretor?
4. De que forma os personagens se vinculam ou não com o grupo racial/social do qual tais religiões fazem parte?

“Santo Forte” apresenta um total de dezessete personagens⁶¹, dos quais pode-se observar que treze demonstram algum tipo de relação com as religiões afro-brasileiras. Destes, onze (André, Braulino, Marlene, Heloísa, Adilson, Thereza, Carla, Elizabeth, Alex, Dejair e Taninha) apresentam proximidade por afeição a esse universo religioso ou a suas divindades, enquanto, dois (Vera e Lidia) apresentam por oposição. Contudo, vale mencionar a personagem Nira, que apesar de não se referir ao universo religioso retratado, tem sua fala considerada nesta análise pelo vínculo com Alex (seu filho).

Considerando-se a predominância da entrevista, por meio da qual os personagens revelam uma grande variedade de razões e situações pelas quais tem ou tiveram sua afeição ou oposição pelas religiões afro-brasileiras, bem como as relações que desenvolvem com outras concepções religiosas, torna-se necessário um estudo da participação de cada um, baseado inicialmente em um resumo e na transcrição de alguns trechos de suas falas direta ou indiretamente relacionadas ao universo religioso afro-brasileiro, analisadas de acordo com a ordem em que aparecem no filme.

André – 1ª aparição

É o primeiro entrevistado do filme, aparece sem legenda e começa seu relato sobre duas histórias que vivenciou com a esposa e os guias dela: a pombagira Maria Navalha e a Vovó. Ele descobriu que a esposa (Marilena) tinha “problemas” com espiritismo numa

⁶¹ Aqui são considerados todos os personagens que aparecem no filme, com fala ou não.

noite em que a pombagira Maria Navalha (aparece a imagem da estatueta em *close*) (Fig.01) se manifestou nela e ameaçou matá-lo e justificou isso dizendo que não gostava dele, mas Marilena a impedia de fazer qualquer coisa contra ele. Passado o transe, o personagem conversa com sua mulher e a orienta a procurar um centro espírita para se tratar, senão isso poderia acabar com o relacionamento dos dois.



Figura 01 – Entrevista de André

Após acontecer várias vezes, o personagem destaca a incorporação de outra entidade, a Vovó de Marilena (aparece imagem da estatueta de uma velhinha), que o ajudou muito, pois disse tudo o que estava acontecendo com sua esposa e orientou o que deveria ser

feito: Marilena precisava procurar um centro para fazer “limpeza” e continuar fazendo as obrigações, senão ela morreria louca (aparece cena de um quarto vazio). Em seguida, o personagem narra e com gestos, parece interpretar detalhes da “limpeza” que a entidade fez (Fig.01) no corpo dele e também no corpo do “cavalo”⁶², ou seja, Marilena, pelo qual se manifesta.

Braulino – 1ª aparição

Entrevistado enquanto assiste à missa do Papa, Braulino justifica estar gravando a cerimônia religiosa para guardar de recordação, pois segundo ele, trata-se de uma coisa importante. Assim, ele se afirma católico, mas diz ter um pouquinho do Espiritismo e mais o Catolicismo, porque é batizado na Igreja Católica, por isso segundo ele, não deixa de ser católico.

Ao ser questionado sobre seu lado espírita, se é Umbanda ou Espiritismo, Braulino responde que seu lado espiritismo é exatamente um pouco de Umbanda. Porém, quando Coutinho especula qual o nome do santo que manifestava, o personagem responde: “*é... são os pretos-velhos, né?* (gesticula com a mão como forma de ponderação) (Fig.02)... *prefiro até nem muito acrescentar sobre essas coisas, por que...*”. Tal resposta pode demonstrar certo constrangimento ou dificuldade em assumir seu lado umbandista.

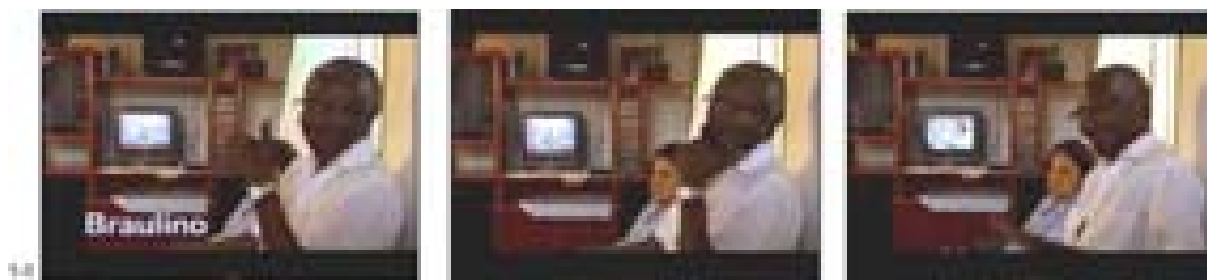


Figura 02 – Entrevista de Braulino

Heloisa e Adilson

Na terceira entrevista analisada, inicialmente aparece Heloisa que pelo enquadramento parece sentada em um sofá de sua casa, onde assiste a missa celebrada pelo Papa, que se ouve como som ambiente. Essa personagem declara a Coutinho que é espírita, afirma que em na abertura de seu terreiro reza o pai-nosso e a ave-maria, e novamente repete

⁶² De acordo com Prandi (1991), o termo “cavalo”, mais popular na Umbanda é o mesmo que médium, pessoa que manifesta, é “montado” pelas entidades.

que é espírita. Em seguida, a câmera enquadra Adilson, que está sentado lado de Heloisa no sofá, e inicialmente olha para baixo, responde: *“Isso eu vou ser difícil poder ter explicar, mas eu digo para o senhor, não é porque a gente é umbandista, mas eu digo eu sou católico”*. (Fig.03)

Apesar de curta, pode-se considerar que a fala dele é relevante porque faz uma afirmação pessoal, e que é também pode ser considerada como dos dois, visto que ele usa o termo “a gente”, e principalmente, ele especifica a religião, quando se declara umbandista, e ao mesmo tempo católico. Já Heloisa se declara espírita, designação mais ampla, que pode abranger o Espiritismo, a Umbanda e o Candomblé.

Os dois ocupam juntos o quadro, quando o diretor pergunta o que o Papa significa para eles. Adilson parecer querer responder, mas é Heloisa quem fala e assim volta a ser enquadrada sozinha. Ela afirma que significa muita coisa, é uma benção para o Brasil. Mas também expõe que nem todos pensam como ela, ao declarar: *“o povo não critica o papa porque veio aqui?”*. E Coutinho questiona por que. Ela comenta: *“um homem que não faz mal à ninguém, vem aqui pra dar a benção a todo mundo, né?”*. Como ela não o respondeu, o diretor faz a pergunta outra vez: *“Porque critica?”*. Ela comenta que *“teve pessoas da Universal que criticaram o Papa”*, porém parece não se importar muito com isso, ao dizer *“mas deixa quem quiser fala o que quer, né?”*

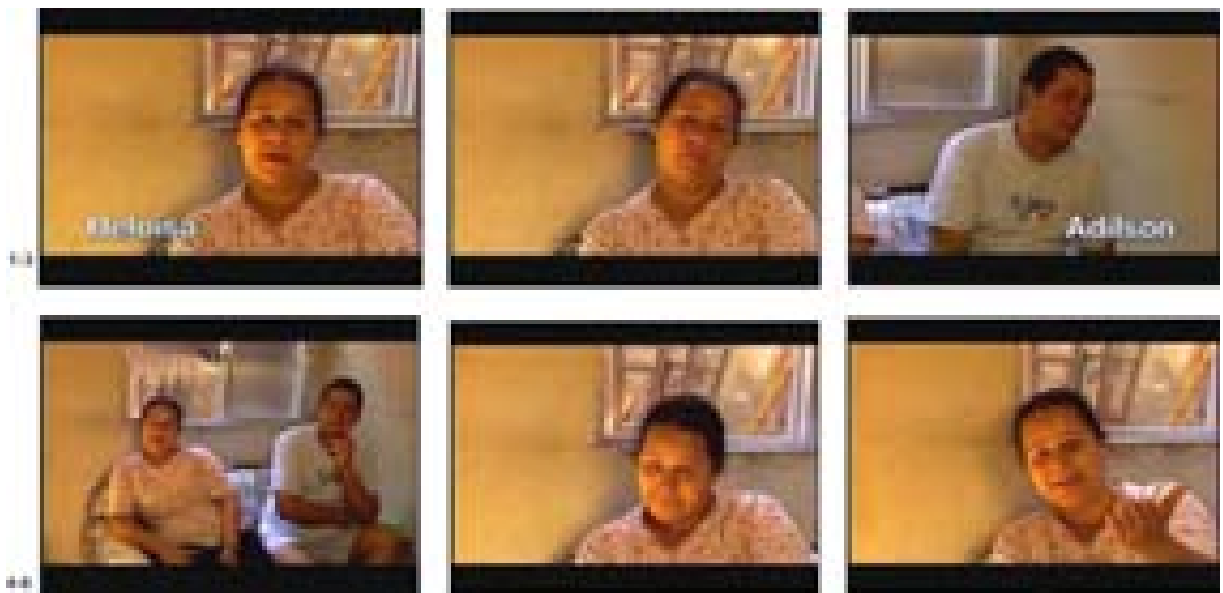


Figura 03 – Entrevista de Heloisa e Adilson

Coutinho especula: *“eles diziam o quê?”* e a personagem responde: *“ah! que esse homem tava aqui fazendo o que não deve! que isso era tudo ilusão! e é da Igreja Universal...”*

deixa eles criticarem, né?, eu sou espírita, e ele tá aqui dentro da minha casa (indica a televisão) dá benção a todo mundo”(Fig.03). Pode-se considerar nesse trecho que Heloísa reforça a postura de não se importar com as críticas e ressalta sua flexibilidade religiosa, pois mesmo sendo “espírita”, respeita e considera importante a benção dessa autoridade máxima do catolicismo.

Vera

A personagem conta que a primeira religião que teve não foi por opção, visto que nasceu dentro do Espiritismo, sua mãe já era espírita, era o que chamavam de médium de berço. Contudo, Vera afirma nunca ter trabalhado com “nada disso”. Ela relata que o avô a havia lhe explicado antes que normalmente o povo de rua, exus e pombagiras nunca podem “*vir de frente*”, não se pode trabalhar primeiro com eles, por que senão tomam conta da pessoa e ela enlouquece, põem a pessoa “*meio que prostituta, do jeito que a pombagira é*”. Assim, Vera destaca que começou a ficar cismada por causa de sua mãe, pois quando esta ficava muito tempo sem ir ao terreiro, ao retornar, ficava em transe e as entidades a jogavam de um lado para o outro a ponto de no dia seguinte ela não poder trabalhar, isso para a personagem “*quer dizer um Deus que você é obrigado a servir*”. Nesse sentido, ela enfatiza que “*antes de conhecer*”, quando vivia no Espiritismo, tinha depressão, vivia à base de calmante e tentou suicídio várias vezes.

Ao ser questionada sobre qual momento de crise a levou para a Universal, Vera responde que foi seu rompimento com o ex-noivo. A personagem afirma que após causar sucessivas brigas, a pombagira mandou lhe avisar que numa próxima vez que ela tirasse a aliança do dedo, não voltaria a colocá-la. E assim aponta aspectos que parecem justificar a ação da entidade, visto que ela gostava muito do rapaz e ele também gostava muito dela, mas eles não conseguiam ficar perto um do outro. Também a maioria das pessoas que convivia com os dois não entendeu porque tudo terminou, e ela ressalta ainda que o ex-noivo “*depois vem a se viciar em drogas, ficou péssimo também*”, e passava perto da casa de sua casa de madrugada gritando seu nome. Por tal razão, Vera começou a fazer visitas em outras igrejas, até o dia em que encontrou a Universal e lá encontrou também as entidades que costumava ver no terreiro de seu avô.

Com uma postura aparentemente irônica (Fig.04), a personagem compara os dois universos religiosos: na Umbanda, segundo ela as entidades tinham uma postura “*eu te ajudo, eu faço isso, eu faço aquilo, tinham uma postura boazinha*”, enquanto que na Universal, elas revelavam as maldades que faziam. A personagem cita exemplos, como a pombagira que

colocava outra mulher no caminho do marido de quem a servia; e o erê⁶³ que estava comendo o bebê de uma mulher grávida que o servia, o que segundo a personagem justificaria o fato desta estar quase perdendo a criança. Em seguida, Coutinho pergunta-lhe como isso é feito, se chamam pelo nome, e ela explica que:

O pastor faz uma oração, né? tem uma pregação, tal e tem uma hora que [*com risinho*] ele começa, agora eu acho que não é mais veiculado pela televisão, porque a Umbanda, os umbandistas, os espíritas entraram com processo contra a Universal, porque eles estavam meio que degradando as entidades que existem na Umbanda. Eles começam a falar: Você, pombagira, (sem falar nomes, sem citar nomes) 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 a manifestar um monte. (Transcrição da fala de Vera)

Sob uma cena fixa de uma mensagem escrita numa bíblia, Vera inicia outro assunto, uma nova história. E como se tentasse mostrar o conhecimento bíblico que adquiriu, destaca que as imagens não são demônios, pois se aprende na igreja que os demônios se escondem atrás dessas imagens porque eles gostam de ser adorados, “*têm essa mania de querer ser igual a Deus*”, e assim menciona uma rebelião que segundo ela quem lê a bíblia sabe do que ela está falando. Nesse contexto, a personagem fala que ungiu esse quadro, e como se conversasse com o objeto diz a ele que a partir daquele dia “ele” não se esconderia mais ali. Aparece uma imagem fixa de estatueta, e Coutinho pede para que ela explique de quem era o quadro, ou seja, o diretor percebe que as informações estão soltas e “orienta” a fala da personagem. Assim, Vera explica que era um quadro de sua avó, era uma Iemanjá, uma mulher bonita, com as mãos saindo estrelas, “*uma mulher muito bonita mesmo!*”.

Coutinho pergunta como ela orou para destruir o quadro, Vera faz gestos com os dedos e explica que o “*ungiu com óleo ungido*”, e que não o destruiu, ela determinou que o espírito que estivesse ali não ia poder se esconder para ser adorado por mais ninguém de sua família, por que ela já não aceitava mais, e assim pediu que o “*Senhor botasse fogo, fogo santo ali*”, fez isso e foi embora. Ao voltar um tempo depois, viu que o quadro não estava mais na sala, perguntou à avó e esta disse que o quadro caiu, despencou da parede e se espatifou no chão, fato que é comemorado por Vera com a afirmação: “*Glória à Deus*”. E dessa forma, a personagem expressa sua relação com Deus. Segundo ela: “*só quem viveu uma intimidade com Deus, com Cristo, sabe exatamente a medida do que eu tô falando, pois uma*

⁶³ Segundo Prandi (1991), erês são entidades de características infantis, atuam como uma espécie de intermediários entre o iniciado/médium e o seu orixá.

peessoa que é muito cética, que nunca teve um envolvimento com Deus maior, vai me achar louca, ah! Essa mulher é maluca! Mas tem que viver isso primeiro”.



Figura 04 – Entrevista de Vera

Thereza

Nessa entrevista observa-se a “presença” mais constante de Coutinho, ele pergunta bastante, instiga Dona Thereza a se lembrar e narrar fatos a respeito de sua fé nas entidades e orixás, assim como situações que ocorreram em sua vida. Dessa forma, justifica-se a transcrição literal de partes de sua fala, capazes de revelar as especificidades de seu relacionamento com o sagrado, e a conversa com o diretor.

Coutinho pergunta o que são as pulseiras que ela tem no braço, e a personagem explica que são de seus guias e afirma: *“Eu sou espírita, católico-espírita!”* O diretor se interessa em saber o que quer dizer cada uma. Dona Thereza responde: *“cada guia dessa é uma firmeza, uma segurança! E cada guia dessa pertence a um orixá!”*; e atendendo a solicitação dele, mostra cada pulseira e fala seu respectivo guia, primeiramente Vovó Cambina, depois Ogum, Xangô, Oxossi e Oxum.

Dando prosseguimento à entrevista, o diretor pergunta se ela freqüentou Umbanda a vida toda, a personagem afirma que freqüentou por muitos anos, mas agora parou. E expõe seus motivos:

Deixei por causa de muita decepção, ingratidão, mas eles não me abandonaram (Coutinho: mesmo a senhora deixando?). Mesmo deixando eu cuido deles, né? (Coutinho: como é que a senhora cuida deles?) Por exemplo, hoje eu... de sete em sete dias, segunda-feira, eu boto café pra minha velha, café margoso pra Vovó Cambina. (Transcrição da fala de Dona Thereza)

Ao perguntar se ela criou seis filhos sozinha, muda-se o foco da conversa para vida pessoal da personagem, que confirma e diz que criou também oito netos, “*sozinha e com Deus*”, ela afirma ainda que “*não tem muita sorte, a sorte não nasceu para todos, né?*”. E Coutinho menciona o marido, Dona Thereza confirma e diz que ele era “*uma praga, era muito ruim*”, e de acordo com ela “*e a ruindade demais destrói*”, frase que já introduz uma reação de causa e efeito, já que ela relata em seguida que ele morreu com câncer, “*morreu em seus braços*”.

O corte da cena e o ocultamento da pergunta dão a idéia de um pequeno espaço de tempo entre este assunto anterior e a próxima fala de Dona Thereza, que inicia respondendo: “*Adoro, eu adoro o que eu faço! Sempre gostei de cozinhar, uai de repente em outra vida eu fui cozinheira de uma madame, daquelas sinhá, quem sabe?*”. Essa resposta parece ser a “deixa” que Coutinho precisava para fazer a próxima pergunta: “A senhora teve outra vida, alguma coisa na antigüidade?” E o balançar da cabeça como resposta positiva da personagem, o diretor pede que ela conte a história, o que igualmente indica que ele já sabe dessa história, mas se coloca como se soubesse apenas parcialmente, ou seja, ele aproveita esse conhecimento prévio para “tirar” do personagem o que lhe interessa.

Dessa forma, a personagem narra um fato que aconteceu ali mesmo na sua casa, quando ainda era de “tauba”. Ela estava arrumando umas florzinhas numa mesinha e ao mesmo tempo conversava com Marta, uma vizinha. E num determinado momento da conversa essa mulher ficou muito espantada, pois diz não ter visto Dona Thereza, e sim uma rainha, por tal razão a vizinha lhe perguntou se ela não tinha sido uma rainha em outra vida, e a personagem respondeu não saber. Ao voltar-se para Coutinho, declara:

Aí eu fui procurar saber no Centro dos meu patrão, que no Centro dos meu patrão não é Umbanda, é linha branca, sabe como é que é? É a linha

magnética. (Coutinho: é com mesa, assim...?). É com mesa, dá aquelas passos magnéticos na gente, é diferente de Umbanda, não recebe aqueles guias de fumar, de beber, que nem, na Umbanda bate caixa, né? Os guia bebe, fuma, dança. Lá nos meu patrão não, é tudo assim sabe, [*gesticula com as mãos*], dá aqueles passos magnéticos na gente, dá aqueles ensinamento, o que é a vida, o que é que nos estamos fazendo nesse plano. (Transcrição da fala de Dona Thereza)

Coutinho questiona se lá ela confirmou a rainha e a entrevistada revive o momento em que perguntou à Dona Sara, chefe do Centro: *“porque eu que nunca tive conforto na vida, sempre morei nas favelas, nas casas ruins, nunca tive nada e o pouquinho que tenho, preciso lutar muito para ter, e mesmo assim, eu só gosto de vitrine cara, de cristais, essas coisas que eu sei que não pra mim?”*. E obtém como justificativa o fato de em outra vida ter sido uma rainha do Egito, que *“teve tudo isso: ouro, prata, jóia”*. Logo, esse apreço por coisas caras é apontado por Dona Sara à personagem como resquício de outras vidas, pois segundo ela *“nunca fica apagado tudo, sempre se traz alguma coisa da outra vida”*. E como essa rainha *“era muito ruim, mandava bater, mandava matar”*, Dona Thereza afirma a Coutinho que está pagando uma dívida que trouxe, e apontando para sua casa, justifica: *“por isso eu vivo assim”*. Contudo, ela novamente ressalta: *“mas eu gosto de coisa bonita, coisa boa”*.

Tal afirmação é aproveitada pelo diretor para perguntar à personagem se ela gosta de música. E ela responde de forma positiva e enfática: *“Adoro música, adoro Beethoven, tenho até um disco dele aí”*. Tal revelação parece causar uma pequena surpresa em Coutinho, mas também o faz se interessar pelo assunto, e assim questiona qual música ela mais gosta. No entanto, em vez de responder, Dona Thereza revela que já passou uma vida na terra onde o renomado músico nasceu, e afirma a Coutinho: *“nós temos várias vidas, filho! várias encarnações!”*. Logo, para a personagem, essa outra vida explica o fato dela, *“uma analfabeta, que não sabe ler, não entende nada, gostar de Beethoven”*. E questiona Coutinho: *“o senhor não acha que isso é difícil?”*.

Em seguida, Dona Thereza descreve ao diretor a grande afeição que possui com um de seus guias, chamado primeiramente de “a velha”, para quem naquele dia ela não tinha colocado café, e sim um vinho Moscatel. E à pergunta do diretor sobre quem é a velha, a personagem responde de forma enfática e com dedo apontado para Coutinho, como se lhe desse uma ordem: *“É a vovó Cambina. Não se esqueça deste nome, hein!”*, e assim começa a caracterizar essa entidade: *“Vovó Cambina, ela foi do tempo da escravidão”* (aparece uma estatueta de uma velhinha em *close*, enquanto Coutinho pergunta: mas a senhora não vê ela, a

cara dela, a senhora sente só?) e Dona Thereza responde: “*Não, eu vejo! Ela é velhinha, é... mas é uma velha bonita, só anda de branquinho, fuma um cachimbinho.*”

Como continuidade dessa relação com a entidade, a personagem começa a lembrar de momentos em que pôde contar com a ajuda de Vovó Cambina. Um aspecto relevante que se pode notar é que a partir deste momento Dona Thereza também passa a questionar Coutinho, ao perguntar se pode falar, se ele quer saber da história, ela parece também se apropriar do método do diretor, pois começa a falar e faz uma pausa para ver se ele interessa, e quando recebe a permissão, retoma sua narrativa.

Um dia ela disse pra mim... posso falar? (Coutinho: Pode.) Um dia ela falou pra mim... eu falei, ô vovó Cambina, eu sofro tanto, passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão, tanta coisa [faz uma pequena pausa na fala]...tem dia que me dá vontade de desistir de viver. [aponta o dedo para a frente como se interpretasse a postura da Vovó] Ela sentada na beira da minha cama disse: Filha, quando você chora eu choro junto com você. Eu estou sempre com você, te ajudando, pra você agüentar. Em seguida, a personagem pergunta ao diretor: “Não é bacana isso?” (Transcrição da fala de Dona Thereza)

E ao iniciar outra história, Dona Thereza repete a pergunta já mencionada: “*E a minha operação, não quer saber não?* (Coutinho: conta!) *Olha... posso falar?*”, e à resposta positiva do diretor, a personagem conta que teve uma úlcera de 30 anos, e apesar de ter pavor de hospital, um dia passou mal e teve que fazer uma operação que parece ter sido bastante complicada, visto que segundo ela “*as mulheres que trabalhavam na limpeza do hospital falaram para a minha filha: “Vai embora porque ela vai morrer, o que você tá fazendo nesse corredor chorando? pode ir pra casa que ela vai morrer!”*”. Contudo, Dona Thereza declara que à meia noite e meia teve várias visitas, “*os espíritos chegou tudo na beira da minha cama e eu vi*”, e ela ressalta ainda ter visto um homem, identificado como José do Patrocínio, e por isso estar procurando saber se ele era espírita. A personagem confirma a Coutinho que apareceram espíritos, pessoas mortas e também pessoas importantes; e ao ser questionada sobre a Vovó Cambina, ela diz que tal entidade foi a primeira a chegar, e junto com ela todos os outros, que lhe disseram a seguinte frase: “*nós não te abandonamos, quando você subiu para operar a gente tava lá!*”

Após dizer tal frase Dona Thereza parece colocar um ponto final em sua narrativa, ao anunciar: “*agora eu vou pitar*”. Simultaneamente Coutinho aceita o convite para tomar um café, ele e toda sua equipe. Dessa forma, parecem também ter aceitado essa pausa na conversa.



Figura 05 – Entrevista de Thereza

Carla

Essa personagem inicia sua fala expondo que passou por um momento muito difícil porque tinha visões e começou a ficar com minha mente muito perturbada dentro da Universal, visto que com apenas 10 anos já era fanática, freqüentava todos os dias e fazia todas as correntes, mas quando ia dormir via caveiras e imagens do diabo. Ela afirma que começou a ficar neurótica, a ficar meio maluca, o que fez sua mãe proibi-la de freqüentar a Igreja Universal.

A personagem conta também que algum tempo depois voltou a freqüentar terreiros de Umbanda, só que de acordo com ela “*entrou numa que não deu muito certo*”,

primeiro porque o pai-de-santo era um charlatão, pois segundo ela, o pai-de-santo deveria tratar as filhas-de-santo dele como se fossem filhas carnais, porém este “*gostava de tocar nas filhas-de-santo, gostava de ter relacionamento com elas*”, o que fez com que a vida de todos eles começassem a degradingolar, por isso ela confirma: “*então, assim que eu me envolvi de novo na Umbanda eu me envolvi muito mal*”. Ela era uma dessa filhas-de-santo que teve relacionamento com o pai-de-santo.

Coutinho pede que Carla fale das surras de santo, e ela explica que tudo começa quando se está devendo, “*desde o momento em que se deve para o santo, você já está errado*”. Assim, a personagem relata que ao chegar aos terreiros, rindo e gozando da cara dos outros, e ali mesmo ela começava a apanhar. O diretor coloca questões que fazem com que Carla traduza de forma clara como essas surras aconteciam. Nesse sentido, ela diz que o santo montava nela e a jogava de um lado para o outro, afirma que sentia muita dor, pois é como se o santo tomasse apenas uma parte de seu corpo, e assim esclarece: “*é tipo paulada, surra de preto-velho é tipo paulada, só aqui* (vira a mão para trás, apontando a região lombar), *como se ele só te batesse aqui*”.

Ao ser questionada se já levou essas surras em casa, Carla menciona que isso acontecia várias vezes, e afirma a Coutinho: “*Foi aqui nessa sala*” (aparece cena da sala onde está sendo realizada a entrevista, totalmente vazia). De acordo com a personagem, o motivo para isso era que às vezes ela falava alguma coisa que não devia, como por exemplo, dizer que estava de saco cheio ou que não queria mais saber disso e imediatamente ela diz que ia de um lugar a outro, como se desse um vôo e caísse em seguida (aparece a estatueta de uma pombagira). Em *off*, Coutinho pergunta se quem dava essas surras em geral era a pombagira dela, e Carla confirma, era a Maria Padilha. Ao voltar à cena, Carla apresenta as razões para essas surras:

O meu problema é esse, eles não foram doutrinados, entendeu? Por isso também que eu levava as surras, eles aprontavam comigo por quê? Porque eles não tiveram uma doutrina, eu não deitei, eu não dei uma obrigação, eles não foram doutrinados, entendeu? Porque tem uma doutrina pro Orixá, o pai-de-santo bota uma doutrina, entendeu? Eles têm limites. (Transcrição da fala de Carla)

Assim, Carla também justifica o fato de ter deixado de frequentar, segundo ela atualmente não vai nem para olhar, com receio de apanhar e passar vergonha, pois enquanto

as outras pessoas “*viram direitinho e o orixá delas dá consulta*”⁶⁴, a personagem que afirma chegar ao terreiro toda “*bonitinha, bem arrumada e sair de lá “toda horrível, toda machucada, toda quebrada, toda engraçada.”* Ainda sobre esse assunto, Coutinho pergunta à Carla se antes dela se afastar, a Maria Padilha lhe deu muita coisa ou fez o que ela pedia, como por exemplo, bens materiais. A personagem confirma sacudindo a cabeça e ressalta que a entidade também afastou muitas pessoas que ela não queria perto de si.

Nas perguntas e em toda a conversa que Coutinho desenvolve com a entrevistada, nota-se no trecho seguinte que o foco sai da esfera individual e revela as percepções que a personagem tem sobre o universo religioso afro-brasileiro:

(Coutinho: o que chamam de povo de luz na Umbanda?) Erê, preto-velho, caboclo. (Coutinho: esses não fazem mal a ninguém?) Esses fazem o bem, não fazem o mal, mas quem quer 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 de suas casas pra chegar lá e dizer: eu quero ver o mal de fulano, ciclano, esbertano, então a gente não pode dizer que o exu é ruim, a pessoa é ruim. (Transcrição da fala de Carla)

Para exemplificar essas relações entre humanos e entidades, a personagem usa a hipótese de uma disputa amorosa: ela na condição de amante pediria o marido de uma mulher, que ao recorrer a mesma entidade pediria para “amarrá-lo”. Se ela desse apenas um cordão de ouro, e a esposa desse um cordão, um anel e um brinco, esta última ganharia. Pois, de acordo com Carla “*quem der mais leva, porque exu, ele é comprado, e ele não nega isso, você tem que saber trabalhar com Exu*”. Com base nessa frase, Coutinho pergunta se ela acha que o mundo é assim, ela confirma e faz uma analogia entre a vida espiritual e a “vida comum”, nas quais ela fala da existência da lei do retorno, definida como “*se você pede o mal, você pode crer que daquele mal ali 50% vai ser seu, um dia vem...*”

De forma semelhante, Carla também sincretiza, busca analogias entre as divindades do catolicismo e da Umbanda, e parece até mesmo fundi-las:

Eu vejo os orixás da igreja católica, os santos da igreja católica, Nossa Senhora, na Umbanda ela é Oxum, São Jorge, na Umbanda ele é Ogum, não sei acho que é tudo um pouco, se você... é uma bola de neve: umbanda, candomblé, catolicismo, tudo é uma bola de neve, quanto mais você sabe, mais você não sabe! (Transcrição da fala de Carla)

⁶⁴ A expressão “virar no santo” é o mesmo que manifestar o orixá, entrar em transe.



Figura 06 – Entrevista de Carla

Sobre sua situação atual, distante desse universo religioso, a personagem confessa que gosta de Umbanda, de Candomblé, que *“se encanta com essas coisas”*, porque segundo ela é muito bonito, mas repete que não quer se envolver, e por enquanto está neutra: *“não to nem em macumba, nem em igreja, nem nada”*. Coutinho questiona se ela não tem medo que a Maria Padilha se vingue dela, e Carla destaca que sim, principalmente por causa de seu trabalho (cenas de ruas à noite, parece que câmera está caminhando, depois super close em um olho em *plongé*) e a personagem continua em *off*: *“eu trabalho fazendo show”* (cenas dela se maquiando). Carla conta que trabalha em casa de show, lugar que acordo com ela *“tem*

rebarba de pessoas que já trabalharam lá, é um lugar carregado, onde não pode entrar sem uma proteção". Logo, a personagem descreve que às vezes volta para casa com dor de cabeça, com o corpo todo dolorido, o que segundo ela não é de tanto trabalho, já que *"tira de letra"*. Além do local, a personagem aponta também o horário de trabalho como justificativa para o ambiente ser assim. Ela afirma que *"é pesado porque mal ou bem a noite é das pombagiras, entendeu? Passou de meia-noite, a maioria das pessoas dizem que passou de meia noite, o diabo tá solto"*.

André – 2ª aparição

Novamente esse personagem aparece, e agora a legenda indica seu nome, e ao ser questionado por Coutinho sobre qual é sua religião, ele responde *"Católica Apostólica Romana"*, e enfatiza que desde pequeno a mãe o levava à Igreja. Porém, em seguida o diretor faz o personagem lembrar de uma vez em que o espírito da mãe dele *"baixou"* em Marilena e pede que ele conte essa história, isso faz André lembrar e narrar tal situação.

André declara que a morte da mãe o deixou muito triste, foi um momento em que chorava muito, começou a beber, a fumar e não queria mais comer. Até que um dia, a esposa manifestou o espírito de sua mãe e apesar de inicialmente surpreso, ele conta emocionado os detalhes desse encontro, gesticula, repete as expressões que o espírito fazia no corpo de sua mulher (a forma de acariciá-lo no rosto e o jeito de tossir), estas que segundo ele eram de sua mãe (Fig.07); relata ainda que o espírito consolava-o, dizendo que a morte da mãe foi coisa do destino e demonstra saber tudo o que está acontecendo com ele (aparece cena de um quarto vazio), sabe até que ele tentou se matar, informação que André confirma e descreve a Coutinho.

E ainda durante a conversa com o espírito da mãe, André pede para levá-lo, mas ela diz que isso não é possível e explica ao filho como são as coisas lá (mesmo se referindo a este lugar, definido como *"um campo limpo todo verde"* com o termo aqui); fala ainda dos anjos que a receberam e conseguiram curá-la (aparece estatueta de um anjo); e explica que o choro dos familiares a impede de se aproximar de seus pais.

O personagem assegura que ao abraçar a esposa nesses momentos, sentia o corpo sua mãe (Fig.07), fenômeno que ele define como *"uma coisa incrível"*. E emocionado conta também que dois choravam juntos, e o espírito de sua mãe limpava os olhos dele, pedindo que não chorasse mais e sim rezasse por ela. Dessa forma, na última *"visita"*, quando eles conversaram por bastante tempo, o espírito de sua mãe falou que precisava ir embora e não

voltaria mais. Depois disso, André confirma que ela não voltou mais, diz que sonha como se ela estivesse viva, e repete que o espírito não voltou mais. Mesmo assim, ele destaca que se sentiu mais aliviado depois desses encontros, e voltou à vida normal.



Figura 07 – Entrevista André

Lidia

Relata que quando era garota, dos 17 para os 18 anos quase morreu, quase ficou maluca. Procurou ajuda de um rezador e este descobriu que ela era médium, disse que ela precisava trabalhar, desenvolver (sua mediunidade), senão ela não ficaria boa. Contudo, Lidia afirma ter dito a ele que isso não seria possível, pois seu pai jamais aceitaria. Então, o rezador

resolveu amarrar os espíritos que queriam trabalhar com ela. Nessa passagem, um riso contido pode demonstrar ironia da personagem que reitera: *“ele amarrou, e amarrou mesmo! Pronto, acabou, fiquei boa”*. (Fig.08)



Figura 08 – Entrevista Lidia

Lidia conta que depois se casou e o *“diabo se soltou e passou para seu marido, e ele danou-se a arrumar mulher”*. Eles viviam bem, tinha seis filhos, mas de repente o marido virou a cabeça. Mesmo assim, ela afirma ter vivido com o esposo durante nove anos, porque tinha amor a ele e garante: *“ele também me tinha amor, eu sei que ele me tinha amor”*. A personagem diz ter levado a vida assim até que um dia se enfezou, se aborreceu e mandou o marido sair da sua vista senão ela o mataria. E confessa a Coutinho que sua vontade era matar mesmo, pensou algumas vezes em fazer isso, colocando água fervente nos ouvidos do marido pois afirma que ouvia falar que outras mulheres faziam isso e ela queria fazer também.

Nessa entrevista, Coutinho parece estar mais contido, faz apenas uma pergunta, tentando vincular o momento em que Lidia se separou do marido com sua saída da Umbanda. Embora diga que ainda era da Umbanda, em seguida declara que já tinha ido para o centro de mesa, onde ela admite: *“já pra pedir proteção porque achava que era mais bonito, era mais descente, porque tinha vergonha dos exus”*. Porém, conclui: *“mas é tudo exu!”*.

Como forma de exemplificar sua fé, e assim também demonstrar expressões características do discurso da Igreja Universal, a personagem narra uma tentativa de assalto dentro do ônibus, na qual enfrentou os bandidos, e segundo ela *“acabou com as forças do*

diabo”, visto que os assaltantes fugiram sem matar ninguém. Esse combate que Lúdia trava com as várias faces do diabo parece ganhar outras dimensões quando ela declara que ele usa seus filhos que não são cristãos para lhe passar raiva; ou quando critica os católicos não-batizados, pois não sabe como eles serão salvos, e também com relação a sua irmã, católica e muito temente a Deus, e afirma que: “*Jesus vai ter que ganhar ela, ela não pode morrer no catolicismo, não!*”

Braulino (2ª aparição) e Marlene

Inicialmente nessa segunda participação, Braulino aparece cantando uma cantiga de Exu. Mas, em seguida vê-se que se trata de uma cena gravada, a qual o personagem e sua esposa assistem posicionados de costas para a câmera (Fig.09). Logo, observa-se uma alternância entre a imagem do televisor e a do casal que as assiste, posteriormente identificado com a legenda: Braulino e Marlene.

Outras imagens passam no televisor, é a gravação da missa celebrada pelo Papa, “recurso” utilizado por Coutinho para “puxar conversa” com Braulino no começo do filme, e aqui reutilizado com o objetivo de dar continuidade à conversa já iniciada. Dessa forma, o diretor se lembra do dia da missa em que o personagem disse que era católico e espírita e que não podia falar o nome de seus guias, e pede para que Braulino fale mais disso. Como resposta, o personagem declara:

eu graças a Deus tenho a proteção de três ótimos guias, porque não dizer quatro, eu tenho de Xangô, tenho (câmera muda de ângulo passa a enquadrar também os bastidores, o monitor onde aparece a rosto do personagem, destacando assim os dois sentados e a imagem de Braulino) o preto-velho rei congo, velho Brás carneiro, tenho um que é muito boêmio, Manuel Sambista. (Transcrição da fala de Braulino)

O entrevistado continua a fazer a caracterização de Velho Brás Carneiro, que foi um escravo, mas que não freqüentou senzala, ele foi negro da cozinha, vivia no meio dos senhores. E Marlene, sua esposa, completa “*ele era escravo de confiança, só vivia dentro de casa*”. Nesse sentido, observa-se na fala de Braulino uma grande identificação com essa entidade:

Quando a coisa acontece eu mesmo sinto que o que ele era, o que ele foi eu sou (aparece imagem de uma estatueta de preto-velho). Em *off*: eu sou muito, sei lá, eu sou muito bajulado, e não é por pessoas humildes, entendeu o raciocínio da coisa? Por aí se ver a ligação que tem o preto-velho com

peças de alto poder aquisitivo é o que se passa comigo. (Transcrição da fala de Brulino)

Marlene, esposa de Brulino afirma que serve de cambona⁶⁵, para os guias, ela cuida deles, que podem se manifestar tanto no Centro como também “*em casa, quando é necessário*”, ela destaca (Aparece imagem da sala onde eles estão completamente vazia). Quando isso acontece, ela diz que a voz, a fala e o jeito de andar do esposo mudam totalmente.



Figura 09 – Entrevista Brulino e Marlene

Elizabeth

Na cozinha, enquanto Dona Thereza prepara o café, uma jovem aparece lavando um copo, e em seguida a personagem a apresenta para Coutinho, diz que é sua filha caçula, Elizabeth (Fig.10). Imediatamente o diretor pergunta se ela também tem a religião da mãe ou

⁶⁵ De acordo com Lopes (2003), o termo cambona designa a pessoa que ajuda o pai-de-santo a cuidar dos orixás e entidades.

nenhuma, indicando que ele já sabe de alguma coisa sobre a nova personagem, que responde: “*eu sou atéia*”, e como quem não sabe o que isso significa, Coutinho pede que ela lhe explique.

Elizabeth explica que atéia é aquela pessoa que não tem religião, e ao ser questionada se acredita em Deus, a personagem confessa que não sabe, ao mesmo tempo em que balança a cabeça de forma negativa, e depois confirma essa expressão corporal na seguinte frase: “*acho que nem em Deus, eu acredito muito na vida, em tudo que eu posso ver, se eu puder ver Deus é isso aí, eu acredito que sim*”. E posteriormente reafirma tal posição: “*mas é verdade minha, é que eu não sei o que é Deus, será que Deus é essa força ativa, o sol, o mar, o vento, esse El nino...*”

Agora no quintal, onde Dona Thereza serve cafezinho para a equipe, Coutinho pergunta a Elizabeth sobre os guias da mãe, e a personagem afirma que ela os recebe quando há alguma situação para resolver, e eles podem vir no Centro, em casa ou em qualquer lugar que ela estiver. Narra uma vez que o caboclo de sua mãe veio ali mesmo, dentro de casa; não sabe ao certo a época, mas acha que foi perto de seu pai morrer, segundo ela a entidade veio avisar alguma coisa.

Elizabeth conta que estava brincando de bola ali no quintal, quando a mãe chegou para lhe falar alguma coisa e começou a se debater. Nesse momento, a personagem se sacode, gesticula como se quisesse retratar o estado de incorporação que mãe estava, situação com a qual ela diz não saber lidar. E, se inicialmente ela se declarava sem religião e não acreditar em Deus, agora fala de forma respeitosa e até mesmo carinhosa de um dos guias de sua mãe:

Ela trabalha com a preta-velha também, que é um serzinho bem calmo e de muita luz esse santo dela, por mais que eu não acredito nisso como eu te coloquei antes, mas é linda ela assim, a mensagem que ela passa pra gente é um incentivo de vida, de coisa, até essa matéria aqui que só sendo espírito mesmo, porque a gente mesmo é difícil de acreditar. (Coutinho: Quer dizer que mesmo sem acreditar, você via que era...?) Eu via que era uma coisa diferente, e olha que eu não acredito nisso, mas eu vi que ele não fazia parte daqui, desse plano que a gente está, né? (Transcrição da fala de Elizabeth)

Ao mesmo tempo em que diz não saber lidar com a situação de incorporação, parece muito à vontade com a “presença” de Vovó Cambina, a quem ela confessa que “*pedia para arrumar trabalho, para passar de ano no Colégio, pedia de tudo*”. E ao ser questionada por Coutinho se sabia o nome dela, Elizabeth afirma: “*sabia! eu tive que ter respeito a aquele orixá ali, porque eu senti que era uma pessoa muito antiga e que merecia respeito*”.



Figura 10 – Entrevista Elisabeth

Dona Thereza

Essa segunda participação de Dona Thereza em “Santo Forte” mostra-se relevante primeiramente pela forma, pois durante toda a entrevista de Elisabeth, ela esteve ali próximo, observava a filha falar, e assim oscilava dentro e fora do quadro. E ainda durante a fala da filha, ela com o dedo em riste se dirige à Coutinho e diz: “*Esta história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco*” (Fig.11). Com essa atitude ela toma a palavra, chama a atenção para si.

Ao relatar que a irmã morreu por causa da pombagira que ela tinha, Coutinho imediatamente demonstra interesse e pede que ela conte essa história. Dona Thereza reafirma seu lugar dentro do filme, pois ela vira-se para alguém que está fora do quadro, talvez outras pessoas da equipe e diz: “*isso eu não falei pra vocês*”. Assim, a personagem conta que sua irmã trabalhava no santo muito bem e tinha essa pombagira que chamava pombagira “Rainha do Inferno” (aparece uma estatueta de pombagira), e em *off*, Dona Thereza afirma que ela era boa e ruim, mas sua irmã abusava, e teve uma época que chegou até a beber a cachaça da entidade. Ela não só lembra como parece reviver a situação em que aconselhava a irmã, mas antes oscila no tempo, sai dessa lembrança, e se coloca no presente, naquele instante, no qual se refere à irmã como um espírito que pode estar ali escutando tudo (Fig.11):

Eu dizia assim: Laurinda! [vira-se para o lado], eu tô falando aqui, se estiver escutando sabe que eu não to mentindo, os espíritos estão em toda parte, aqui

tem uma legião, é que a gente não tem vidência para ver. (Coutinho: Agora mesmo? Agora tem uma legião aqui [aparece a imagem do quintal vazio]. (Transcrição da fala de Dona Thereza)

A personagem volta a falar dos conselhos que dava à irmã, a quem orientava a não beber a cachaça da pombagira, mesmo assim ela teimava. Até que um dia, Dona Thereza relata que a entidade se manifestou, algo que ela considera impressionante, pois a irmã dobrava o corpo como uma artista de trapézio. E assim, reinterpreta para Coutinho e para o espectador o diálogo que teve com a pombagira no corpo da irmã:

Ela disse assim: “Sá Thereza eu só vim te avisar de uma coisa...” Eu disse: o que foi minha senhora? “Eu vou levar o meu cavalo (aponta o dedo).” 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 ne mim e disse assim: “quando eu levar ela você vai acabar de criar.” (Transcrição da fala de Dona Thereza)

Deste modo, Thereza descreve o dia em que a irmã foi receber um dinheiro grande, que ia lhe dar para comprar umas taubas novas e umas telhas para cobrir a casa que ainda era um barraco, a pombagira entrou no banco e a levou. De acordo com a personagem, no momento em que chamaram o nome de sua irmã, Laurinda Aquino de Araújo para receber o dinheiro no guichê, ela caiu. Declara ainda que foi constatado derrame cerebral, mas ela sabia que tinha sido a pombagira, e confirma isso no seguinte trecho de sua fala:

E quando vieram me buscar que eu cheguei dentro do HCS pra ver o corpo dela, que vesti ela, arrumaro e tal, que eu entrei, que eu olhei, daqui assim era tudo rosa vermelha, era a rosa da pomba-gira, foi a rosa que ela pediu, só rosa vermelha, só aparecia o rosto, quando eu cheguei na beira do caixão a pomba-gira deu aquela risada. (com dedo apontado, fala de forma enfática, repetindo para Coutinho, a frase dita pela pombagira) “Levei ou não levei? Não disse que levava?” [aparece cena de outra parte do quintal vazio] (Transcrição da fala de Dona Thereza)



Figura 11 – Entrevista Thereza

Alex

Cenas de uma cerimônia da Umbanda mostram um jovem rapaz tocando atabaque, é Alex, com o qual Coutinho, utiliza a mesma estratégia já usada com outros entrevistados. Assim, esse personagem aparece inicialmente assistindo a gravação da cerimônia mencionada (Fig.12), sobre a qual o diretor começa a conversar com ele, que comenta o que está acontecendo, e algumas vezes se utiliza da comparação entre esse universo religioso com o Catolicismo:

no caso aí tá (entra as cenas da cerimônia, e ele continua em *off*) começando a ter um batizado na Umbanda, é muito raro ter isso e no caso (cena do caboclo fazendo algum sinal na cabeça do bebê) o padre é o caboclo "jono" que tá incorporado na Dona Isabel, que é minha avó (cena agora ocupa todo o enquadramento, assim com a música e vozes ambientes, e o caboclo continua a fazer algo na cabeça da criança) em *off*: essa daí é minha filha, seu Jono tá passando (*close* no rosto da entidade), tá cruzando ela, pra ela ficar com a marcação do orixá. (Transcrição da fala de Alex)



Figura 12 – Entrevista Alex

Alex aponta na gravação que está sendo exibida, a água benta que conseguiu com um padre, e ao ser questionado se o sacerdote católico sabia que ela seria usada na Umbanda, o personagem confirma e ressalta que ele não se importou, “*porque primeiro foi feito o*

batizado na Igreja Católica e só depois na Umbanda". Deste modo, o personagem continua a comentar outros aspectos da cerimônia, que ao uso da água se assemelha com o rito católico; indica um homem que neste momento segura a bacia é seu tio e padrinho; e diante de uma cena em que está dançando com a filha nos braços, ressalta que isso é sempre feito pelo pai ou pelo dono da casa para "firmar" a criança, mas como ela começou a chorar, ele parou.

Coutinho questiona Alex como se juntam as duas religiões, pois ele batiza de manhã na Católica e de noite na Umbanda, e o personagem responde que não há problema nenhum, porque ele sempre colocou na cabeça que o mais importante é a Igreja Católica, e afirma ainda: *"não existe religião pra mim, e sim a Igreja Católica em primeiro lugar. Eu não sigo a ela, não vou aos domingos ver missas nem nada, mas eu acredito muito"*.

Ao mostrar outras cenas da cerimônia, especialmente imagens do caboclo segurando a criança (Fig.12), Alex novamente refere-se de forma irreverente a outros aspectos que diferenciam a Umbanda do Catolicismo: *"Bom! o padre no caso ali não tá usando [risos] nenhuma batina, não tem é... sinos [gesticula], não tem esse tipo de coisa, o padre no caso é [expressão mais séria] uma entidade de outro lugar que não é carnal, é um espírito, e no caso só tá vindo pra cumprir caridade."*

Nira

Inicialmente, a escolha dessa personagem se deu somente por sua relação com Alex, seu filho e assim participa de uma situação vivenciada por ele. Porém, vale ressaltar a fala inicial de Nira: *"eu gosto do trabalho da Universal, como na maranata é um outro trabalho, cada igreja tem um trabalho, né? Mas nós estamos buscando Jesus, a comunhão com Deus."* Sobre essa curta passagem, pode-se observar uma possível semelhança de significado dada à palavra "trabalho" tanto nas religiões afro-brasileiras, quanto nas neopentecostais.

Coutinho continua a conversa lembrando de um momento em que Alex estava doente e pediu para que ela rezasse, e assim pede para que Nira comece a contar essa história. Antes de iniciar seu relato, a personagem faz uma pequena correção: *"não, ele pediu pra mim orar"*, e depois prossegue contando que o filho pediu que ela orasse porque estava passando mal. A personagem fez isso e *"ele ficou legal"*, isso aconteceu outra vez e ela novamente orou, mas na terceira vez Nira se recusou e o mandou ir à igreja (indica com o dedo), ouvir a palavra e pedir que o obreiro orasse pra ele, e assim ele ficaria bom. A personagem afirma que Alex foi quase morrendo, se arrastando, e voltou de lá pulando.

A montagem intercala as falas de Nira e Alex (Fig.13) que dá mais detalhes dessa história contada pela mãe. Segundo o personagem, ela foi junto com ele à igreja e durante a oração e os gestos feitos pelo obreiro, ele sentiu uma vibração (Fig. 13) que o fez arrepiar e suar muito, tanto que ao término da oração sua mãe torceu a camisa e saiu muito suor (Fig.13). Dessa forma, Alex afirma que ficou bom quando saiu dali, e quando Coutinho pergunta como ele explica isso, o personagem responde “*eu acho que ali, o que aconteceu ali foi uma fé muito grande*”.



Figura 13 – Entrevistas de Nira e Alex

Dejair

Primeiramente cenas de um ambiente na penumbra e uma luz ao centro destacam a figura do homem (Fig. 14) que Alex apresentou anteriormente como seu tio e padrinho, e que agora aparece cantando e tocando atabaque, é Dejair, que antes de iniciar sua fala, se apresenta, diz que é irmão da Nira, é tio e também padrinho de Alex.

Esse personagem inicia sua fala com a seguinte afirmação: *“tudo é o espiritismo, todas elas é o espiritismo, existe a umbanda, aí vem o candomblé, vem tipo uma faculdade”*. E atendendo ao pedido do diretor, Dejair explica como funciona essa hierarquia. Segundo ele: *“faculdade, por exemplo, a umbanda vem a ser o primário, a Angola vem a ser o ginásio, ou o primeiro grau como se diz, aí vai subindo grau até chegar na faculdade, que vem a ser as mais cultas como eram jeje, ketu.”*

Pode-se considerar que Coutinho se interesse pela fala de Dejair como experiência pessoal, e também por seu conhecimento sobre o universo religioso afro-brasileiro, talvez por se tratar de alguém que é adepto, participa de forma atuante (canta e toca atabaque). Dessa forma, o diretor pergunta se ele acha que isso tudo aí tem a ver a com a África, e o personagem responde:

Tem, a África tem, África tem a ver muito sobre isso aí, principalmente quando se fala em candomblé, em macumba, a África tem muito a ver, tem muito a ver (olha para a o braço, indicando sua cor) com o crioulisto, pode se falar, (risos) com a cor (mostra o braço novamente). Sabe na África, a crioulada lá toda, no tempo dos escravos, isso não é de hoje, isso é antigo. (Transcrição da fala de Dejair)

Dejair declara que os pretos-velhos não existem no Candomblé, somente na Umbanda, e menciona a história de sua tia, que conheceu em vida o preto-velho com quem trabalhava. Em seguida, Coutinho pergunta se os caboclos foram índios que existiram mesmo, o personagem confirma e de forma “brincalhona”, destaca que *“ali eles não podem vir pelado”*. Ainda sobre as entidades, o diretor pergunta também se os pombagiras e os exus existiram, e o entrevistado não só responde como dá sua opinião. Segundo ele: *“são todos, tudo são pessoa que existiam, existiam e vieram a falecer, e por ser ruim demais como tem muita gente ruim por aí, quer dizer pessoal bom vira coisa boa, pessoal ruim (risos) vira coisa ruim.”*

E como mais uma alternativa ao que se pode virar depois da morte, Coutinho pergunta se pode virar egun⁶⁶ ou não, e Dejair responde: *“Egun, Egun ehh (risos) esse aí é muito ruim, esse aí, pra virar esse aí. Egun é o resto do resto. (Coutinho: é muito pior que exu?) é o resto do resto”*.

⁶⁶ Segundo Lody (1987), o termo egun significa morto, espírito de mortos.



Figura 14 – Entrevista de Dejour

Em sua fala final, o personagem parece indicar uma possível solicitação do diretor para que ele cantasse alguma cantiga/ponto para exu, pois ele menciona que está procurando algum ponto que não chame atenção, pois segundo Dejour “*existe ponto que se chamar eles aparecem mesmo*”, e refere-se a entidade (exu) como o diabo, a partir do qual compara a Umbanda à Igreja Universal:

é aquele negócio, é aquele negócio a gente tenta não falar no dito cujo, no diabo, quer dizer, o pessoal que critica a umbanda, certo a Umbanda se fala no diabo, canta pra ele, mas tem a hora dele. Na Universal o senhor vai lá dentro, a Universal só fala no diabo direto... Na Universal é direto, chama ele direto... não sei... se, eu acredito que se é uma coisa do mal não pode toda hora tá falando o nome dele, toda hora ah!... (Transcrição da fala de Dejour)

Alex



Figura 15 – Alex canta ponto de Exu

Essa terceira aparição de Alex pode ser considerada a resposta ao pedido que Coutinho parece ter feito anteriormente a seu tio, Dejair, ao pedir que ele cantasse um ponto de exu. Assim, Alex faz primeiramente uma reverência à entidade, pede licença à casa e afirma não está chamando ninguém “*que seja da porta pra fora, da janela pra fora*”. E começa a cantiga para Exu Tranca Rua:

“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 Omolu!
 Oi 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 mojubá (2x)
 Saravá seu Tranca Rua
 Que é dono da gira no meio da rua.”

Taninha

Ainda enquanto Alex canta o ponto, aparecem cenas dos pés de uma pessoa caminhando por uma mata (Fig.16), e depois aparece o rosto de um homem e a legenda: Taninha, pai de Carla.

Semelhante à maioria dos entrevistados, esse personagem inicia sua fala contando aspectos de sua vida pessoal, diz que foi segurança do garoto de Ipanema, depois segurança no parque Lage e também trabalhou como varredor no parque da cidade, local onde está sendo realizada a entrevista. Em seguida, Coutinho que demonstra ter algumas informações prévias, pergunta se ele tem muitos filhos, Taninha declara que tem 18 filhos, com várias mulheres, mas que só criou um, Marcelo, porque é de sua atual esposa, sobre a qual diz que ela não lhe deixa faltar nada, e foi a única pessoa que ficou do seu lado quando esteve doente, internado por dois meses, segundo ele “*com problema no sistema nervoso*”, situação pela qual o personagem expressa grande ressentimento, visto que por razão da doença lhe tiraram tudo, por isso ele afirma não ter nenhum amigo e não acreditar em ninguém. Em seguida apresenta também características de sua personalidade, se declara briguento e afirma “*eu acho que nunca existiu um homem que brigasse no mundo que nem eu. Levei tiro, levei facada*”.

Após essa apresentação inicial, Coutinho parece ir direto ao assunto, e questiona a Taninha se alguém lhe perguntar na rua sua religião, e coloca duas possibilidades: “você diz que é espírita, umbandista, que você diz?”. O personagem parece não aceitar as alternativas dadas, pois declara “*eu digo: sou católico apostólico romano*”. E o diretor retruca: “mas é

umbandista também?”, e ele embora confirme com o gesto de balançar a cabeça, repete: “*católico apostólico romano*” e após um curto silêncio, acrescenta, “*e da Umbanda também, eu gosto de acompanhar.*”

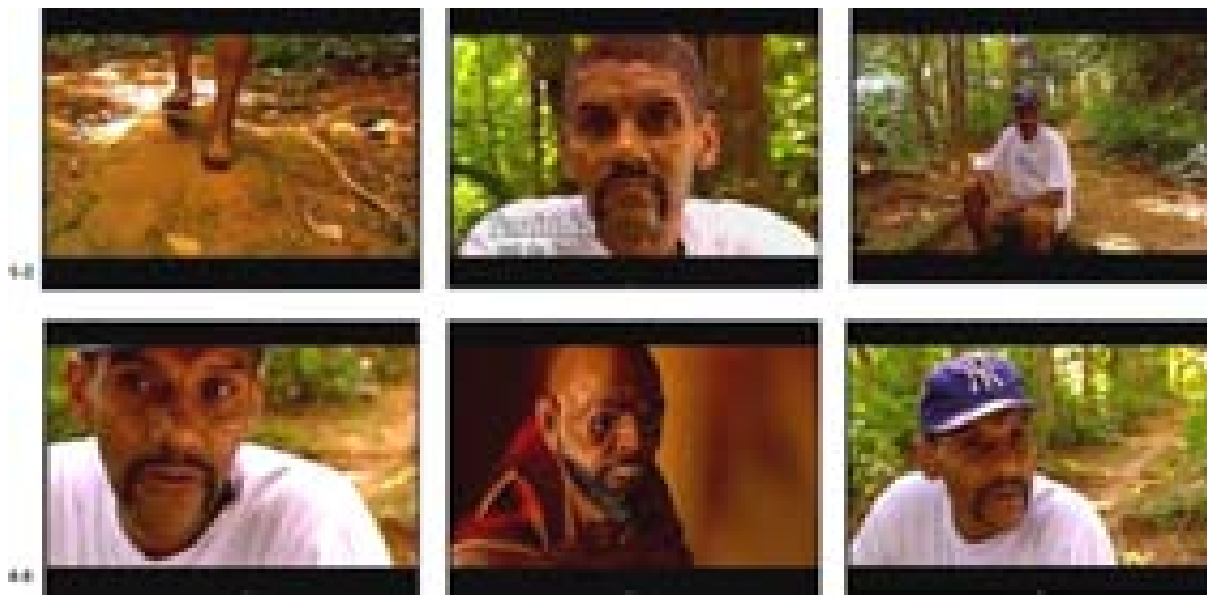


Figura 16 – Entrevista de Taninha

Depois Taninha fala da importância de ser ter uma proteção, segundo ele “*todo mundo tem que ter um protetor na vida, entendeu? Seja em qualquer religião*”. Nesse momento ele garante que tem muitos espíritos que o defendem, sobre os quais Coutinho quer saber os nomes, e o personagem responde: tranca-gira, tranca-rua, seu marabó. E conta ainda que teve problemas com seu exu, o tranca-gira, porque ao fazer um despacho no cemitério, ele acabou desenterrando outra coisa, contudo não dá detalhes sobre o ocorrido.

Coutinho pergunta qual é o mais perigoso dos exus, e Taninha diz que é seu Marabó (aparece uma estatueta desse exu), e relata uma história que confirma o caráter dessa entidade: “*eu vi seu marabô fazer muita coisa boa e também muita coisa ruim. Eu vi seu marabô curar perna de gente bichada, e a pessoa depois ah! tô bom não vou lá mais não, voltar e perder a perna*”.

Ainda sobre os exus, o diretor quer saber como essas entidades também se manifestam na Universal, além da Umbanda. E embora não saiba respondê-lo, o personagem apresenta uma visão diferente de outros personagens do filme.

Eu também não sei, só sei que as pessoas, todas eles começam, todos eles a se bater, a cair no chão, o pastor vem, faz aquele escândalo, o que ele faz um

escândalo, dá cada gritaiada Sai demônio, Sai demônio, aquilo é uma palhaçada, uma palhaçada, Sai demônio e gritando. Aí no momento ele bota a mão na cabeça da pessoa, aperta, acho que ele deve dá um apertão, e a pessoa deve sentir alguma dor e levanta, porque isso não existe não. (Transcrição da fala de Taninha)

Deste modo, o conteúdo das entrevistas apresenta muitos aspectos que fazem parte do senso comum, principalmente no que diz respeito à demonização das divindades das religiões afro-brasileiras. Pois até mesmo os personagens que demonstram afeição por esse universo religioso, como é caso de Carla e Dejair referem-se aos exus e pombagiras como o diabo, o que também é observado na fala Vera e Lidia, personagens que apresentam uma relação de oposição. Tal característica pode-se remeter ao processo histórico de perseguição e desqualificação das religiões afro-brasileiras (Candomblé e Umbanda) pelo Catolicismo e mais recentemente pela Igreja Universal do Reino de Deus.

Assim como o caráter ambivalente de entidades e orixás, também os personagens ora demonstram amor, ora expressam ódio em suas histórias. Como se verifica na fala de Lidia, que afirma ter amado muito o marido, mas por ter sido tão mulherengo, ela tomou raiva dele, se enfezou e queria até matá-lo. Pode-se observar também nas falas dos personagens que homens e divindades parecem ter paixões, interesses e emoções semelhantes, o que talvez explique a relação de extrema proximidade existente entre eles, algo que rompe as categorias de bem e mal, ou bom e ruim. Pois se inicialmente André se assustou, ou teve receio que a pombagira de sua esposa pudesse atrapalhar seu casamento, posteriormente demonstra gratidão pela Vovó, outra entidade que se manifesta em Marilena e que o orienta a ajudar a esposa e faz ainda uma “limpeza” nos dois. O personagem também narra as conversas com o espírito de sua mãe, manifestado no corpo de sua mulher, nas quais ele encontra o consolo e o apoio necessário para a solução de seus problemas; Carla que apesar das surras que leva da pombagira, destaca também o quanto a entidade lhe ajudou. Dona Thereza revela o carinho e o respeito que tem por Vovó Cambina, entidade que sempre esteve ao seu lado nos momentos mais difíceis.

No que diz respeito às falas de Carla e Alex sobre as religiões afro-brasileiras devem ser consideradas mais como percepções individuais do que uma tentativa de explicar ou fazer um julgamento histórico desse universo religioso. Alex comenta as diferenças da Umbanda com relação ao Catolicismo, por meio da analogia entre a figura do padre e do caboclo, e também quanto ao uso da água benta; também Carla faz uma correspondência entre

santos e orixás, e afirma que assim como as divindades também as religiões são a mesma coisa: “*Umbanda, Candomblé, Catolicismo são uma bola de neve*”. Dessa forma, os dois personagens apresentam sua maneira de ver e conviver com a Umbanda, e também agregar religiões distintas, como o Catolicismo e a Igreja Universal, naquilo que podem lhe ajudar para a resolução de seus problemas.

Nesse sentido, vale destacar também a fala de Dejour, pois observa-se nas perguntas feitas por Coutinho um interesse em colocar esse personagem como “especialista”, visto que o conteúdo dessa entrevista parece oferecer uma compreensão geral sobre questões fundamentais para o universo religioso afro-brasileiro, como as diferenças entre as religiões afro-brasileiras (Candomblé e Umbanda) e as nações do candomblé (Angola, Jeje e Ketu); a participação de exu na Umbanda e na Igreja Universal; a relação dessas religiões com a África; e também a origem/história de caboclos, exus, pombagiras e também eguns. Talvez a proposta do diretor tenha sido mostrar um especialista que não é um estudioso do assunto (antropólogo, sociólogo, etc.) e sim um adepto, uma pessoa que faz parte daquela comunidade religiosa. Mas, generalizações e simplificações parecem comprometer tal objetivo, o que pode estar relacionado a uma compreensão baseada no senso comum e que agrega forte influência cristã.

Apesar da complexidade dos conteúdos expressos nas falas dos personagens e no filme como um todo, pode-se afirmar que o filme contribui para a compreensão das religiões afro-brasileiras, mas faz isso de forma bastante específica. Pois não trata do Candomblé ou da Umbanda, apesar de predominar entre os entrevistados aqueles que demonstram afeição por esse universo religioso. E ao ser construído com base na participação, nas falas dos personagens, o documentário mostra como pessoas comuns narram fatos e situações vividas, direta ou indiretamente estão relacionadas com sua religiosidade; e revela ainda o ponto de vista do diretor no diz respeito à tendência de priorizar o espaço privado para problematizar o espaço público.

Na condição de “*porta-de-entrada para o documentário acontecer*”, como a própria Vera declara na fala anterior a sua entrevista, quando faz uma apresentação de onde o filme está sendo gravado, esta que pode ser considerada uma forma de vinculação daquele lugar e das pessoas que moram ali e fazem parte do filme a determinado grupo social. Pois, antes de falar o nome do bairro, Vera comenta sobre o contraste entre as casas e prédios maravilhosos da região da Gávea e “*uma comunidade, um favelinha ali no meio, de frente para o Cristo Redentor, de onde se pode ver o mar e também uma pontinha do Pão de*

Açúcar”. E afirma, indicando com a mão outro lugar “*Só que a cidade é lá!*” (Fig.17), declaração que pode revelar o distanciamento da favela, como um lugar fora da cidade.

E quando Coutinho lhe pergunta: onde é que nós estamos mesmo?, Vera responde: “*na vila parque da cidade, uma pequena comunidade que fica na gávea, zona sul do Rio de Janeiro, com cerca de 1500 moradores...*”. Dessa forma, apesar do filme não se interessar pela representação de tipos, como por exemplo, o favelado ou o umbandista, esses trechos da fala de Vera podem apontar indiretamente o pertencimento desses personagens à favela, neste caso, enquanto sinônimo de comunidade.



Figura 17 – Apresentação da Vila Parque da Cidade

Também em um determinado momento da entrevista de Dejair, quando Coutinho pergunta-lhe se ele acha que as religiões afro tem a ver com a África, pode-se observar por duas vezes um pequeno gesto do personagem ao responder que principalmente o candomblé e a macumba tem muito a ver com a África, e simultaneamente ele olha para o braço e como se indicasse sua própria cor, diz em seguida que tem a ver com o crioulisto, com a cor, e refaz o a expressão corporal, agora como se estivesse mostrando para o diretor (fig.18). Assim, pode-

se considerar que o personagem vincula as religiões afro-brasileiras à população negra, grupo racial/social ao qual também parece demonstrar pertencimento.



Figura 18 – Expressão corporal de Dejour

Apesar de não se referir diretamente ao universo religioso afro-brasileiro, uma declaração de Braulino em sua última aparição, depois de Taninha na qual se afirma negro também pode ser analisada como uma forma pela qual o personagem se vincula a esse grupo social/racial, e confirma assim o que explicita em momento anterior sobre seu lado umbandista, apesar de se declarar inicialmente católico.

2. Imagem fílmica

1. Em quais tipos de enquadramentos, os adeptos e sacerdotes do Candomblé ou da Umbanda são vistos nos filmes?
2. As imagens conseguem retratar alguns dos valores da cosmovisão africana que orienta o universo religioso e a cultura afro-brasileira?
3. Com que frequência divindades e rituais religiosos (com transe) aparecem nos filmes? Tais cenas contribuem para se entender essa forma de religiosidade ou favorece o preconceito existente?
4. A imagem fílmica pode revelar o ponto de vista da narrativa ou do diretor acerca desse universo religioso?

Por ser estruturado em entrevistas, predomina em “Santo Forte” os enquadramentos em primeiro plano e primeiríssimo plano. Logo, todos os personagens, adeptos ou não das religiões afro-brasileiras ocupam o centro do quadro.

Pode-se analisar que as imagens retratam de forma indireta alguns valores da cosmovisão africana, mesmo que diluída na Umbanda e na influência da ética kardecista e cristã, como por exemplo, a coletividade, ao se considerar que os entrevistados fazem parte de uma mesma comunidade, a favela Vila Parque da Cidade, embora o filme não retrate relações entre eles; a ancestralidade, principalmente no que diz respeito à figura dos pretos-velhos, retratados como detentores de sabedoria e bondade; também alguns aspectos relacionados à musicalidade e à corporeidade podem ser observados nas cenas da cerimônia religiosa na Umbanda.

As imagens de entidades (exus, pombagiras, pretos e pretas-velhas), anjo, orixá (Iemanjá) são uma constante no filme, talvez um elemento utilizado com o objetivo de ilustrar aspectos e características que os entrevistados lhes atribuem, ou mesmo uma maneira de representar, de tornar visível aquilo/aqueles que não se vê. Também muito presente durante o filme são as cenas dos locais vazios, do quarto, da cozinha, do quintal onde as entrevistas são realizadas ou qualquer outro lugar de suas casas, onde os personagens vivenciam suas relações com o sagrado, com as entidades. Tais imagens podem ser consideradas como um quadro vazio e sem som no qual o espectador pode imaginar essas ou outras histórias fantásticas; e também uma forma de mostrar o quanto a religião está próxima das pessoas, está em todo lugar, ou seja, é a ausência significante.

Durante todo o documentário as únicas cenas de cerimônia religiosa com transe são as do batizado da filha de Alex na Umbanda, que por serem tão curtas e colocadas na narrativa como uma gravação a qual o próprio entrevistado assiste, pode-se considerar que configuram-se mais como uma estratégia utilizada por Coutinho para identificar o personagem como adepto e em seguida possibilitar a entrevista dele, do que o interesse do diretor em representar a cerimônia em si. Nesse sentido, vale salientar que durante todo o filme, a imagem fílmica é utilizada de maneira reflexiva, é o produto, mas é também o processo, no qual a própria equipe se mostra, entra no quadro e os entrevistados podem se ver em cena, mostrando que assim como a ficção pode ser um mundo ilusões, o documentário é uma construção, que envolve vários processos de negociação, seja da palavra, do espaço em que ocupa no quadro, ou mesmo a participação no filme, como é explicitado nas cenas em quem uma integrante da equipe de produção aparece pagando os entrevistados a quantia de 30

reais; e mostrado também nas imagens fixas, nas quais os personagens aparecem olhando para a câmera, eles sabem que ela está ali e a encaram.

Tratada como um tema dentro da narrativa, as imagens da missa celebrada pelo Papa, ora como no centro do quadro, ora como uma veiculação na TV ou uma gravação sobre a qual Coutinho conversa com os entrevistados podem demonstrar que ainda permanece a visão do Catolicismo como religião oficial no Brasil. Todavia, assim como particularização que a montagem faz ao se mover da multidão que participa da missa até a favela (Fig.19), até a casa de alguns moradores, também “Santo Forte” vai buscar as vivências que no espaço privado se justapõem à fé católica.

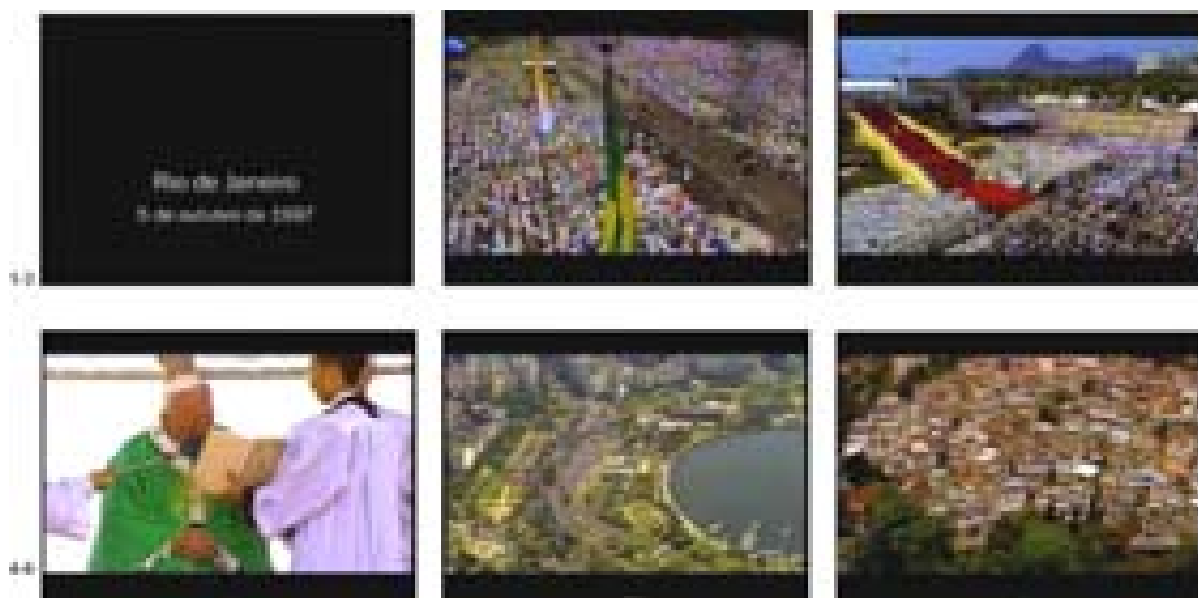


Figura 19 – Missa celebrada pelo Papa

As cenas que ilustram o local e o horário de trabalho, uma boate e a profissão de Carla, que é dançarina podem ser observadas como uma conexão entre a personagem e a pombagira. A entrevista de Taninha igualmente parece indicar uma associação entre as características de Exu, “*o dono da gira no meio da rua*”, como diz o ponto cantado por Alex e nas imagens do personagem, mostrado inicialmente apenas pelos pés, caminhando no parque onde trabalhou, talvez outra referência a essa entidade que é também o dono dos caminhos. Dessa forma, diferente dos outros, Taninha é único entrevistado fora da casa, ou seja, no espaço da rua, espaço dominado pelos exus e pombagiras. Posteriormente, ao relatar que teve 18 filhos, mas só criou um; não tem amigos; e que foi um muito briguento, confirma-

se essa associação entre entidade e personagem, ambos têm em comum um caráter que não se enquadra nas regras sociais.

De modo semelhante, a cena em que Coutinho e Braulino andam pela favela, parecem conversar e em seguida tomam cerveja juntos (Fig.20) pode ser considerada como um momento em que a imagem revela o ponto de vista do diretor. Pois tal cena parece confirmar o que o entrevistado relata em cena anterior sobre sua identificação com o preto-velho Velho Brás Carneiro, pois assim como a entidade ele é também uma pessoa muito bajulada, por pessoas de alto poder aquisitivo.



Figura 20 – Braulino e Coutinho

Vale ressaltar ainda, a última cena do filme que consegue sintetizar esta capacidade de agregar, acomodar divindades e práticas religiosas distintas, assim como o aspecto indissociável que a religiosidade tem na vida dessas pessoas, especialmente de Dona Thereza, pois trata-se de imagens de um quarto de sua casa.

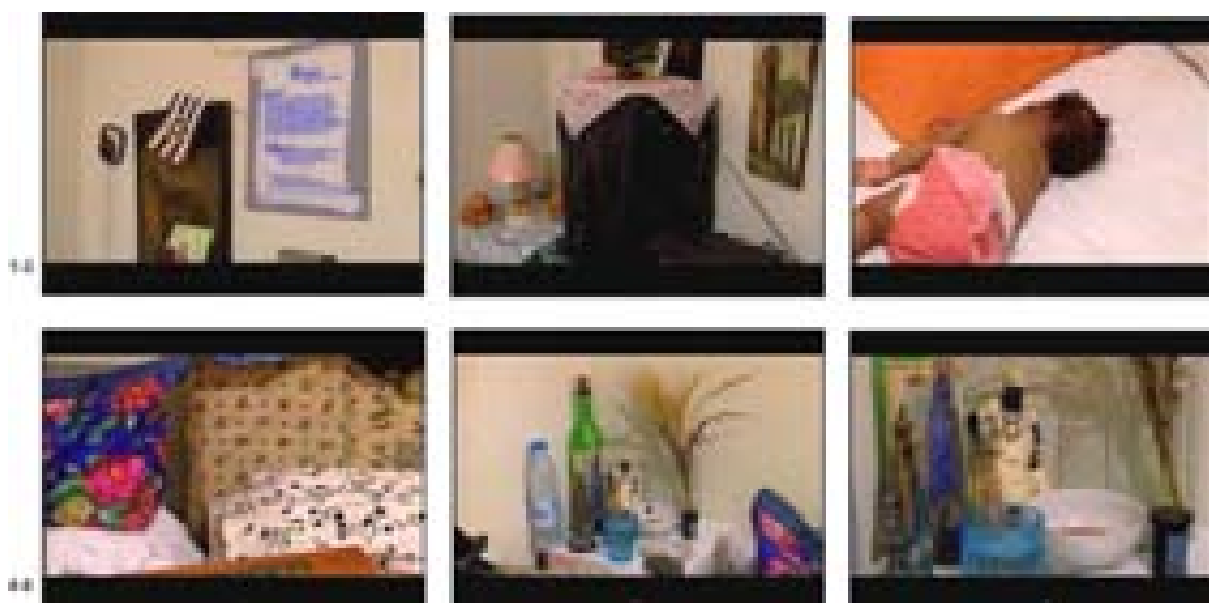


Figura 21 – Oratório

Nesse cômodo, onde seus bisnetos estão dormindo, aos poucos a câmera percorre o espaço e encontra em um dos cantos um oratório, onde estão as estatuetas da preta-velha Vovó Cambinda, de Nossa Senhora Aparecida e outra santa católica, que parece Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, juntamente com o vinho moscatel, o que confirma da mesma forma o caráter individualizante da religião já mencionado durante todo o filme. Além disso, essa cena tem como trilha sonora uma música norte-americana, proveniente talvez de outro local da casa, onde pessoas comemoram o natal, festa que agrega aspectos sagrados e profanos.

3. Voz em off e legendas

1. O uso de mecanismos como voz em *off* ou legendas limita-se ao didatismo de explicar as imagens ou possibilita uma maior reflexão sobre o Candomblé e a Umbanda?
2. Como se articula o que a voz em *off* e a voz da narração “falam” sobre as religiões afro?
3. Legendas e voz em off são mecanismos que utilizados no filme podem expressar o ponto de vista do diretor sobre a religiosidade afro-brasileira?
4. A utilização desses mecanismos pode evidenciar o lugar social que o diretor ocupa em relação à representação de expressões religiosas e culturais de um grupo social/racial diferente do seu?

Não consta em “Santo Forte” o uso de voz em *off* e voz da narração, visto que o filme constrói toda a sua narrativa a partir das falas dos personagens. Quanto às legendas, também pode-se observar que são usadas apenas para situar a data e o local onde foi realizada a missa do papa (“Rio de Janeiro/ 5 de outubro de 1997”) e posteriormente para localizar onde e quando estavam sendo feitas as gravações (“dezembro de 1997”).

4. Falas e sons

1. No caso do documentário, as falas/entrevistas dos personagens podem demonstrar as relações que desenvolve com o cineasta?
2. Quem fala? É um adepto das religiões afro ou um especialista? Como fala? Demonstra algum aspecto de diferenciação social com o grupo representado?
3. De que forma as narrativas se utilizam de sons e músicas para representar esse universo religioso? Tais elementos são considerados relevantes ou acessórios?

4. Como se posiciona o discurso religioso desse grupo (Candomblé e a Umbanda) com outras religiões, como o Catolicismo e o Neopentecostalismo?

Como peculiaridade do documentário de Eduardo Coutinho, as entrevistas se configuram um encontro, um diálogo, no qual o diretor que já possui alguma informação prévia sobre aquele personagem, não apenas pergunta, o estimula, o faz lembrar-se de fatos e situações, demonstra interesse pelo que essa pessoa tem a dizer, coloca-se a escutar, não como um ouvinte passivo, mas como alguém que interage, que direciona a fala do outro, que ativa no entrevistado sua capacidade de contar histórias.

Porém, vale ressaltar a entrevista de Lidia, na qual conforme já foi mencionado, Coutinho faz apenas uma pergunta, e parece que não se desenvolve entre os dois uma conversa. A personagem parece que não sabe para onde olhar, o que talvez indique certa movimentação por parte do diretor. Além disso, tal aspecto pode ser associado a uma afirmação que Lidia dá quando uma integrante da equipe de produção vai lhe entregar o dinheiro, e ela não quer aceitar, justificando: *“pra dar um testemunho da palavra de Deus não preciso de dinheiro, eu tenho prazer de dar”*. Assim, além dessa frase também a postura da personagem, que diferente dos demais entrevistados está mais arrumada, mais bem vestida, podem indicar que ela se preparou para a entrevista, o que teria impossibilitado Coutinho de colocar seu método em prática.

“Santo Forte” demonstra como preocupação mostrar pessoas simples, que têm em comum o fato de serem moradores da Vila Parque da Cidade, e revelam as suas experiências religiosas individuais. Logo, o documentário apresenta uma grande diversidade de crenças e até mesmo a ausência delas, como é o caso da personagem Elizabeth, que se declara atéia e ao mesmo tempo parece encantada pela preta-velha da Mãe.

Por mais que as entrevistas, as falas sejam priorizadas em “Santo Forte”, ainda assim os sons e músicas se sobressaem na narrativa. Ora na cantiga de exu cantada por Braulino, e utilizada por Coutinho como “gancho” para fazer com que o falasse de seu lado umbandista; ora no som percussivo de atabaques e nas vozes que cantam à mamãe Oxum, nas cenas do batizado da filha de Alex e que revelam alguns aspectos desse universo religioso, no qual a música se configura como elemento fundamental, capaz de fazer a comunicação entre homens e deuses/entidades; ora na cantiga de Exu cantada por Alex, que primeiramente faz uma reverência à entidade, confirma a importância desse elemento nessa prática religiosa.

Quanto às outras religiões, pode-se observar uma postura comum com relação ao Catolicismo, pois apesar de serem umbandistas, se declaram católicos. Tal aspecto pode ser associado à hegemonia que o Catolicismo ainda exerce e também com o preconceito histórico que recai sobre as religiões afro-brasileiras, neste caso, o Candomblé e a Umbanda.

Embora o Espiritismo seja utilizado para designar religiões afro-brasileiras, como é retratado no filme, as falas de Dona Thereza e Lidia revelam não só diferenças de práticas rituais, mas também diferenciações sociais entre o Centro Espírita e o terreiro de Umbanda. Dona Thereza afirma que enquanto na Umbanda *“tem os guias que bebe, fuma, dança”*, no Centro de mesa é linha branca, *“dá passos magnéticos e ensinamentos sobre o que é a vida, e o que estamos fazendo aqui”*; outra comparação nota-se na fala de Lidia, quando ela afirma ter saído da Umbanda e ido para o centro de mesa *“porque achava mais bonito, mais descente, porque tinha vergonha dos exus”*.

Pode-se observar ainda que esse processo de desqualificação das religiões afro-brasileiras se efetiva nas relações desse universo religioso com o Neopentecostalismo, especialmente a Igreja Universal do Reino de Deus, como retrata alguns personagens. Vera afirma ter visto na IURD as entidades e divindades afro-brasileiras revelarem o que verdadeiramente são. E ao expor como o pastor consegue fazer isso, a personagem descreve como esse momento é produzido, e ressalta que não é mais transmitido pela TV, segundo ela *“porque a Umbanda, os Umbandistas, os Espíritas entraram com processo contra a Universal, porque eles estavam meio que degradando as entidades que existem na Umbanda”*; Dejair afirma que na Umbanda se fala no diabo, mas tem a hora, já na Universal *“só fala no diabo direto”*; e Taninha, afirma não saber como as entidades da Umbanda se manifestam na Universal, mas considera um escândalo, uma palhaçada, a gritaria *“Sai demônio! Sai demônio!”*.

Com base nessas falas pode-se diferenciar a participação de exus e pombagiras nessas duas práticas religiosas. A Umbanda mostra-se cautelosa ao lidar com essas entidades, enquanto a Universal prioriza o interesse pelo espetáculo de expulsão do “mal”.

(f) Considerações preliminares

“Santo Forte” nada contra a maré, vai no sentido oposto do estereótipo, da homogeneização dos indivíduos, da banalização da imagem do “pobre”. Eduardo Coutinho reafirma neste filme o que iniciou em “Cabra marcado para morrer”: a crença nos anônimos,

nos desacreditados, nos quais reconhece sua capacidade discursiva, mas aos quais não dá, negocia a voz, o desejo, o que Comolli (2008) chama de “desejo de filme”, pois sem a vontade e a disposição dos entrevistados não haveria filme. Por isso, é que tal autor afirma que filmar é arriscar, é arriscar-se com o medo e a ambivalência de filmar o outro, que diferente de um ator, pode deixar a cena a qualquer momento. Mas, esse mesmo risco que ameaça também induz a fazer o filme. E Coutinho acertou ao investir com tamanha radicalidade na palavra filmada, por meio da qual descobriu pessoas que sabiam contar histórias, sabiam falar de suas vidas, sua relação cotidiana e plural com o sagrado, que revelavam diversas visões de mundo, e assim ele desvendou personagens, termo que soa estranho quando se pensa numa visão tradicional de documentário, mas que se enquadra perfeitamente na concepção deste cineasta, que declara:

Quando eu filmo uma pessoa, eu a chamo de personagem. A pessoa que fala para a câmera, para mim, passa a ser personagem. Ele não é um professor que está lá para dar uma informação: é um anônimo que está falando da sua vida. [...] Para mim, a filmagem é um acontecimento único: não houve antes, nem há depois.⁶⁷

E Coutinho faz questão de mostrar esse momento da filmagem, seja por meio de imagens em que ele, a equipe de produção e os equipamentos aparecem, ou mesmo quando ouve-se sua voz durante as entrevistas, termo que o cineasta substitui por conversas⁶⁸, visto que ele considera mais adequado para designar as relações que desenvolve com o personagem. Também fato de se fazer personagem, participando do filme junto com esse personagem; de se mostrar próximo das pessoas em seu cotidiano (ao tomar o cafezinho com Dona Thereza ou tomar cerveja com Braulino) indicam um caráter “mais aberto”, mais livre do seu diálogo com o outro.

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (NICHOLS, 2005, p. 154)

⁶⁷ ARAUJO. Inácio, COUTO, José Geraldo. A cultura do transe. Entrevista com Eduardo Coutinho, feita pelo Caderno Mais da **Folha de São Paulo**, 28 de novembro de 1999.

⁶⁸ “É preciso encontrar um termo melhor, entrevista é horrível, na verdade estou tentando estabelecer relações, estabelecer conversas”. Declaração de Coutinho, em debate na Unicamp em 20 de Abril de 2005, In: Scareli (2009).

Dessa forma, diferente de outros documentários que parecem priorizam o absolutamente o espontâneo, fazendo com os entrevistados ajam como se câmera não estivesse ali, em “Santo Forte” os personagens olham, encaram a câmera, e diante dela, de todos aqueles equipamentos e também do próprio cineasta, eles se encontram na situação de se mostrarem capazes de se colocar em cena, de construir suas próprias narrativas nesse encontro com o diretor, com o qual dividem a responsabilidade pelo conteúdo de sua fala, por sua participação no filme. Nesse sentido, Comolli (2008, p.55) destaca que “aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas próprias palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem”.

Essa mudança na linguagem documentária incide diretamente na forma como esse documentário se posiciona, como apresenta seu argumento, seu ponto de vista e também o do cineasta acerca do tema representado, pois não usa o que Nichols (2005) chama de comentário com “voz de Deus” ou “voz da autoridade”. Logo, se em “O fio da memória”, o Coutinho utilizou por motivos já mencionados esse tipo de mecanismo para explicar as cerimônias das religiões afro-brasileiras, em “Santo Forte”, o diretor se afasta dessa necessidade de clareza. Ele torna seu ponto de vista e também o do filme implícito, não usa a “voz de Deus” ou “voz da autoridade” para orientar, explicar ao espectador o que ele está vendo, ao contrário, Coutinho usa o que Nichols chama de “voz da perspectiva”.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isso dessa forma” do que “veja por si mesmo”. (NICHOLS, 2005, p. 154)

Poderia-se dizer até que esse ponto de vista se dilui nas vozes dos entrevistados, organizadas na montagem; na interação entre personagens e diretor, e em tudo o que esta é capaz de influenciar, visto que formas de poder entram em jogo, e por isso a conversa funciona como reveladora de discursos, que não se restringem à fala, pois também silêncios, entonações, gestos, posturas e movimentos corporais podem revelar valores e significados que constituem o mundo dessas pessoas. E “Santo Forte” mostra isso nitidamente, pois é importante não só o que o personagem fala, mas como fala, e à habilidade discursiva se junta a sua interpretação corporal, significativamente múltipla e expressiva, como por exemplo, os personagens André e Dona Thereza, que revivem, reinterpretem todos os participantes do diálogo: eles mesmos, a outra pessoa (esposa, irmã etc) e também as entidades e os espíritos.

Logo, é a partir da oralidade que o personagem se apropria do espaço que lhe é oferecido, o espaço de criação de sua própria fala, palavra falada e também palavra filmada, que apresenta para a câmera, a realidade desse corpo que se relaciona com o do cineasta. Nesse sentido, pode-se considerar que “Santo Forte” possibilita ao personagem a construção do que Comolli (2008) denomina de “*auto-mise-en-scène*”

O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencarnadas pelos agentes dessas representações. Assim, a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “*profilmia*” de Souriau) se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro. (COMOLLI, 2008, p.85)

Nessa perspectiva, o documentário de Coutinho mostra a possibilidade do cinema como lugar de um encontro, na qual o personagem assume a responsabilidade pelo que diz e não encontra mais a figura do especialista que fala por ele, mas ao contrário, encontra um cineasta que aposta em sua capacidade de fabulação. Segundo Xavier (2003, p. 235) é “dentro dessa mescla de teatro e autenticidade catalizados pelo efeito/câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou a intervenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência diante da visita do cineasta a seu mundo.” Assim, Coutinho reconhece o personagem como sujeito, porque também ele, enquanto diretor não apenas capta, filma a palavra, mas é tomado pela palavra e pelo olhar do outro, aqui colocados em destaque. Sobre essa questão, Mesquita (2006) destaca que:

Os personagens do filme têm suas vivências narradas (histórias) postas em primeiro plano, jamais montadas dentro de uma estrutura que as explica ou contextualiza, coteja, relaciona, ou se vale delas como exemplo ou sintoma – esses indivíduos e experiências não são representados como parte ou objeto de uma problemática maior que inclui suas vivências, o que, em larga medida, dificulta a análise da representação da experiência religiosa empreendida pelo filme (posto que, em muitos sentidos, representada como individual e irredutível). (MESQUITA, 2006, p. 65)

Ao retratar a intimização de crenças, “Santo Forte” opta pela representação da religiosidade em sua relação cotidiana, privada, em detrimento das religiões no templo, as quais atinge por meio do individual, visto que os personagens transitam entre o Catolicismo, a Umbanda, o Espiritismo e as Igrejas Evangélicas. Assim, também as imagens de espaços vazios, tão presentes no filme podem-se consideradas outro reflexo dessa tendência de

particularização, pois revelam o quarto, a sala, o quintal da casa desses personagens. Mas ao observar tais imagens, juntamente com a única imagem de uma cerimônia religiosa (batizado da filha de Alex na Umbanda) pode-se considerar que diferente das imagens de estatuetas de orixás, entidades e anjo, esses espaços vazios e sem som podem ser associados a uma forma de Coutinho mostrar a impossibilidade de representar essa religiosidade subjetiva, ou seja, nem tudo deve ou pode ser representado, escolha que confirma sua postura diferente à banalização da imagem que se vive atualmente, e ao apostar na palavra, o diretor faz um duplo trabalho: ativa nos personagens a capacidade discursiva, e o filme ativa nos espectadores a imaginação para dar significado, para preencher esses espaços vazios. Em entrevista a Consuelo Lins, Coutinho menciona:

[...] Até que ponto uma lavadeira que diz que é lavadeira precisa estar na imagem lavando roupa? No fundo é isso: as pessoas deveriam usar as imagens pensando porque estão fazendo isso. Proliferação de imagens e sons onde nada vale nada, por que isso? Por exemplo, em Santo Forte: por que vou usar a imagem de um menino soltando pipa? Até que ponto preciso utilizar a imagem de um culto religioso para provar que é verdadeiro? O mundo das imagens vai ficando tão pobre e tão restrito que, quando coloco em Santo Forte espaços vazios, essas imagens ganham uma força tremenda, justamente porque são raras dentro do filme. (LINS, 2004, p.118).

Sobre essa questão da imagem, vale ressaltar também como “Santo Forte” mostra a mediação da televisão no campo religioso. A missa celebrada pelo Papa é transformada em show, visto e consumido por todos, o que parece dar mais legitimidade a essa cerimônia católica, pois a leva para as pessoas dentro de suas próprias casas. Nesse sentido, também é importante mencionar a fala de Vera que comenta como os pastores da Igreja Universal fazem para expulsar os “demônios”, ritual que era veiculado pela televisão, mas que suscitou reações contrárias de umbandistas e espíritas. Dessa forma, o filme propõe a reflexão sobre aquilo que também o constitui, a representação, expõe a importância da mídia como instrumento de evangelização e também de violência simbólica.

Ao retratar essas experiências religiosas individuais e populares, “Santo Forte” revela também a riqueza do imaginário popular brasileiro, no qual combinações, analogias e ressignificações muitas vezes observadas apenas como incoerências ou reflexo da infidelidade a uma determinada concepção religiosa, indicam a capacidade das pessoas se apropriarem desses discursos e práticas religiosas e utilizá-las de acordo com suas demandas pessoais, pois embora no espaço público, se declarem “católicos apostólicos romanos”, no espaço privado, dentro de suas casas são capazes de cultivar sua religiosidade, neste caso, relacionadas principalmente à Umbanda.

“Santo forte” não se propõe a fazer um retrato, um panorama da religião no Brasil, ou mesmo explicar cada uma delas, o que se constata nas falas dos personagens, conteúdos que se apresentam não como um julgamento histórico, mas como cada indivíduo vê e compreende o mundo em que vive. E segundo Scareli (2009, p.05) “não sabemos se aquelas pessoas mentem ou falam a verdade, se suas histórias são verdadeiras ou não, mas neste caso isto não faz tanta diferença, pois as histórias nos envolvem e conseguimos nos aproximar das pessoas”.

E é por meio das narrativas dessas pessoas que são reveladas diferenças e hierarquizações que envolvem as relações sociais, raciais, afetivas e morais em todos os espaços de sociabilidade, inclusive na religião. Nesse sentido, pela maior quantidade de entrevistados que afirmam sua proximidade por afeição à Umbanda ou a suas divindades (exus, caboclos, pombagiras, preto-velhos etc), pode-se considerar o interesse de Eduardo Coutinho em representar esse universo religioso, suas especificidades e relações históricas que desenvolve com outras práticas religiosas, como o Catolicismo e o Espiritismo Kardecista, e mais recentemente com as igrejas neopentecostais, relações que são perpassadas por hierarquias, estratificações sociais e estereótipos.

“A umbanda vem a ser o primário, a Angola vem a ser o ginásio, ou o primeiro grau como se diz, aí vai subindo grau até chegar na faculdade, que vem a ser as mais cultas como eram jeje, ketu.” Essa divisão dada pelo personagem Dejar às religiões afro-brasileiras parece indicar um grau de ascensão da mais “impura” para as mais “puras” e assim remete aos grupos ou nações responsáveis pela sobrevivência africana no Brasil, e que agregam a diversidade cultural, especialmente lingüística dos vários povos africanos escravizados aqui, assim como o intercâmbio dessas atitudes africanas e também as relações com a religião hegemônica, o Catolicismo, e posteriormente com outras concepções religiosas, como o Espiritismo Kardecista.

Segundo Bastide (1989/1974), diante da condição de escravos, os africanos tiveram que alterar o significado de suas representações coletivas, como as divindades protetoras da agricultura, que foram colocadas à parte, enquanto deuses guerreiros, como Ogum, Xangô e Exu tomaram lugar de destaque. Tiveram ainda que reinterpretar aspectos semelhantes na religião dos índios, como a capacidade de falar com os mortos e também de entrar em transe; e no Catolicismo, com a devoção aos santos, considerados intermediários entre homem e Deus, que pôde ser adaptada para o culto das divindades africanas (orixás, inquices e voduns), assim como a organização hierárquica das confrarias e ordens religiosas, nas quais os costumes africanos eram aceitos, porém recebiam outro significado. Dessas

adaptações forçadas e sujeições saíram as primeiras formas de sincretismo, fenômeno que de acordo com o autor não pressupõe uma fusão, mas a coexistência de objetos discordantes.

Também Sodré (1988, p. 58) defende postura semelhante, pois com base na etimologia da palavra sincretismo, que deriva do grego *syn-kerami* “mistura recíproca entre dois termos distintos”, e na característica do processo sincrético que implica sempre em transformações de parte a parte, Sodré defende que não ter havido sincretismo entre o Catolicismo brasileiro e os cultos negros, ou seja, se mistura, mas sem ter uma real modificação de sua matriz africana. Isso ocorre segundo o autor porque são sistemas simbolicamente incompatíveis, e assim defende que “ao associar algumas de suas divindades, os orixás, com santos da religião católica, os negros não sincretizavam, mas respeitavam (como procediam em relação aos deuses das diversas etnias) e seduziam as diferenças graças à analogia de símbolos e funções”.

Assim, as diferenças geográficas e culturais desses diversos povos que foram escravizados se expressaram nas diferentes nações do candomblé, termo que de acordo com Prandi (1995) designa a religião brasileira dos orixás e outras divindades africanas que se constituiu na Bahia no século XIX e que se divide nas seguintes nações: **a nação ketu**, na qual predominam os orixás, a língua e os ritos de iniciação de origem iorubá, e mantém-se como uma referência de religiosidade de matriz africana, visto sua influência sobre as outras nações. Também as nações efã e ijexá na Bahia, nagô ou eba em Pernambuco, oió-ijexá ou batuque de nação no Rio Grande do Sul, mina-nagô no Maranhão, e a nação xambá de Alagoas e Pernambuco são do tronco iorubá ou nagô; **a nação angola**, originária dos povos de língua banto, adotou o panteão dos orixás iorubás, embora com os nomes de seus inuíces, que dividem espaço com o culto dos caboclos; e **a nação jeje**, que se subdivide em jeje-mahin, do estado da Bahia, e a jeje-mina, do Maranhão, que derivaram suas tradições e língua ritual dos povos ewê-fon, e tem como divindades os voduns e os encantados⁶⁹. Apesar dessa divisão em nações, vale ressaltar as relações de intercâmbio, de solidariedade que esses diferentes povos desenvolveram entre si e foram capazes de se adaptar a outras liturgias.⁷⁰

A partir dos anos de 1920 e 1930 as várias transformações que ocorreram na sociedade brasileira, já iniciadas desde os fins do século XIX, com os processos de urbanização e industrialização atingiram também as religiões afro-brasileiras. Ao traçar o mapa da geografia religiosa no Brasil, Bastide (1989) aponta a existência no Rio de Janeiro da

⁶⁹ Segundo Prandi (1996), o termo encantado designa espíritos de humanos que teriam vivido em outras épocas e outros países.

⁷⁰ Apesar de se configurar um tema tão rico, essa pesquisa priorizará somente os aspectos que possibilitam a compreensão do panorama histórico das religiões afro-brasileiras e sua participação no quadro religioso atual.

nação iorubá e da nação banto, esta cujo culto era conhecido pelo nome de cabula, no qual a introdução de orixás e certos ritos iorubás formará a macumba⁷¹, que posteriormente além da influência africana, agrega também elementos de práticas religiosas indígenas, católicas e do espiritismo de Allan Kardec. Esses encontros são considerados pelo autor como reflexos do efeito desagregador da grande cidade, que impunha às religiões africanas a perda de valores tradicionais. É nesse processo de rupturas e mudanças sociais que se contextualiza o nascimento de um novo tipo de culto, a Umbanda.

Umbanda é uma valorização da *macumba* através do espiritismo. E o ingresso de brancos em seu seio, trazendo com eles restos de leituras mal digeridas, de filósofos, de teósofos, de ocultistas, não podia senão ajudar essa valorização. Até o momento no qual a valorização se transforma em traição, na qual a origem africana de *Umbanda* é esquecida. Pois existem uma valorização negra e uma valorização branca que se cruzam por causa desse duplo contingente de adeptos: o de cor e o de origem européia. A luta racial prosseguirá ainda, sob uma forma mais sutil, é verdade, e mais disfarçada. (BASTIDE, 1989, p.439)

Essa traição se refere a uma legitimidade que as religiões afro-brasileiras, consideradas práticas animistas, perseguidas e desqualificadas como próprias dos negros “ganham” ao serem apropriadas, reinterpretadas e codificadas pelo branco, que na Umbanda lhe confere uma nova e “civilizada” configuração, um processo de transformação que Ortiz (1991) denomina de “morte branca do feiticeiro negro”.

Dessa forma, pode-se relacionar a categorização feita pelo personagem Dejour, à abertura das religiões afro-brasileiras a elementos de práticas religiosas diversas, como indígenas, católicas e espíritas. Logo, as nações Jeje e Ketu que ele designa como as “mais cultas” seriam as que mais preservam a matriz africana, enquanto as outras gradativamente incorporam essas outras influências, com quais também se reelaboram.

Nesse âmbito, vale ressaltar também outro aspecto que se estabelece como preponderante nas falas dos personagens de “Santo Forte”: a demonização dessas divindades afro-brasileiras, principalmente, exus e pombagiras.

Sobre seu caráter mensageiro no candomblé, evidenciado pela expressão “despachar Exu” que é usada nos terreiros de Candomblé no sentido de mandar, enviar, Bastide (2001) indica que está relacionada ao fato de ser esta a divindade das aberturas e dos caminhos, o embaixador dos mortais, o intermediário entre eles e os deuses, e por isso recebe as oferendas primeiro. A essas características, o autor acrescenta que além de levar a

⁷¹ O fato de abranger tantas práticas religiosas é apontada por Gonçalves da Silva (2005) como um dos motivos da popularidade e do uso indiscriminado do termo “macumba” para se designar todo o universo religioso afro-brasileiro, como é mostrado em “Santo Forte” na fala de Carla.

mensagem, Exu é também o intérprete, é quem traduz os pedidos humanos e os conselhos divinos, e assim também preside à adivinhação pelos búzios.

Mas como um orixá que possui função tão importante se transformou no diabo? Para explicar tamanha mudança, Prandi (2001) ressalta que a interpelação de todos os orixás se faz através de Exu, que precisa receber oferendas, sem as quais a comunicação não se realiza. Tal exigência de pagamento em detrimento do ideal cristão da caridade que se interpôs entre os santos católicos e os orixás, acabou rendendo a essa divindade uma imagem de mercenário e interesseiro. Também decorre de seu caráter transformador e de sua ligação com a reprodução e a sexualidade sua construção mítica como dotado de um caráter turbulento e de um gênio lascivo. Tais elementos de acordo com o autor contribuíram enormemente para modelar sua imagem estereotipada de orixá difícil e perigoso, que os cristãos reconheceram como demoníaca, à qual foram somadas chifres, rabo e até mesmo os pés de bode, próprios de demônios antigos e medievais dos católicos. No entanto, é com o surgimento da Umbanda que se dá consolidação dessa imagem de Exu como o diabo e referência do mal. Pois, segundo o autor, apesar de conservar do candomblé o panteão de deuses iorubás, o rito dançado, o transe de incorporação dos orixás e antepassados, a Umbanda reproduziu pouco das concepções africanas preservadas no candomblé, optou por aliar a crença kardecista e a constituição de uma moral baseada nas virtudes cristãs⁷², com destaque para a caridade, praticada por caboclos, pretos-velhos e outras categorias de mortais desencarnados, espíritos que subordinados aos orixás constituem a linha da direita, e praticam o bem, ajudando os humanos a resolver seus problemas. Mas, o autor declara ainda que criou-se também um universo paralelo, a linha da esquerda, também denominada de quimbanda, uma espécie de negação ética da Umbanda, onde a figura de Exu demonizado predomina, onde todos os pedidos, vontades e demandas de devotos e clientes podem ser atendidos, sem exceção. Tal divisão revela as duas faces de uma mesma concepção religiosa, e remete ao processo histórico de cristianização a que foi submetida a religião africana.

Inserido na teoria da evolução dos espíritos kardecista, Exu é considerado como um espírito ainda em evolução, que deve prestar trabalhos de caridade para evoluir e deixar sua condição de espírito inferior. Sua condição de espírito inferior vem de sua própria encarnação, marcada sempre pela falta de uma conduta moral rígida, e pelos erros e pecados cometidos. Esta ausência de uma moral definida em vida permanece após a morte, e é responsável pela neutralidade com que este espírito se apresenta nos terreiros, aceitando fazer tanto trabalhos de caridade, de ajuda espiritual, quanto

⁷² Sobre esse processo de criação da Umbanda, Bastide (1974) afirma que o sincretismo se transforma em uma ideologia religiosa, expressão segundo o autor do que ficou convencionado chamar-se de “a democracia racial” brasileira.

trabalhos considerados amorais, que visam influenciar na vida de outras pessoas através da magia. (NOGUEIRA E OLIVEIRA, 2006, p.22)

Talvez como uma continuidade da visão cristã sobre a mulher como símbolo de perdição, que tem suas origens em Eva se explique a existência da versão feminina de exu, chamada de pombagira. Termo que segundo Prandi (2008) designa espíritos de mulheres, que em vida tiveram uma biografia socialmente marginal, relacionadas a histórias de sexo, dor, desventura, infidelidade, transgressão social e crime; e para quem apela-se especificamente a solução de problemas relacionados a fracassos e desejos da vida amorosa e da sexualidade. O autor cita ainda o nome de Maria Padilha, pombagira também presente na fala de Carla, personagem de “Santo Forte”. Sobre tal entidade, Meyer (2001) em suas incursões e estudos sobre o imaginário brasileiro apresenta as origens históricas:

Maria Padilha, ou Padilha. Nome da preferida de um rei de Castela do século XIV, cantada em versos nos velhos romances espanhóis. Nome que aparecia em conjuros de feitiçeras portuguesas degredadas no Recife no século XVIII e invocada pela *Carmen* de Mérimée (a de Bizet) quando ela mexia em seus filtros mágicos. Nome enfim de uma pomba-gira de umbanda. Quase rainha, feitiçera, mulher de Lúcifer, prostitutriz ou encantada, Maria Padilha é sempre uma mulher forte, bela, sedutora, dotada de altos poderes. (MEYER, 2001, p.227)

Esse processo de perseguição às religiões afro-brasileiras se completa com o ataque da Igreja Universal do Reino de Deus, e outras igrejas neopentecostais. Aspecto também marcante nas falas dos personagens de “Santo Forte”, seja na voz do fiel que acredita na expulsão do “mal” ou na voz do adepto da Umbanda que considera esse espetáculo uma palhaçada. Segundo Montes (1998), tal processo confirma que:

no Brasil, havia muito, portanto que o Diabo tinha cor, e esta nunca fora branca: aqui também a visão católica apenas se reproduz, na prática neopentecostal [...] esta por meio de uma apropriação reversa incorpora todas as figuras do sagrado das religiosidades populares sobre a mesma designação comum das múltiplas identidades do Tinhoso. (Montes, 1998, p.122)

Ainda sobre as referências de exus e pombagiras como demônios, constantes nas entrevistas de vários personagens de “Santo Forte”, e isso mesmo entre os que apresentam proximidade por afeição, deve-se ao fato de que segundo Nogueira e Oliveira (2006, p.19) “o exu que encontramos na Umbanda é fruto de um longo processo de ressignificação, que faz com que exu aos poucos perca seu caráter de orixá para assumir a posição de espírito ancestral, conhecido como egun”.

Sobre essa questão, vale apontar também a fala de Dejair, que se refere aos eguns como “o resto do resto”, afirmação que pode parecer confusa, já que assim como os caboclos, preto-velhos, também exus e pombagiras são eguns, espíritos de mortos, mas que se diferenciam entre si pelo grau de evolução. Nesse sentido, pode-se considerar que talvez enquanto as entidades da direita são chamadas de guias ou espíritos de luz, os espíritos da esquerda são generalizados como eguns, termo que passa a designar todas as expressões do mal.

Exu, que é fundamental no atendimento dos clientes e devotos, portanto peça básica da dinâmica religiosa, assumiu na umbanda o aspecto de humano desencarnado que é a marca dos caboclos e demais entidades da direita. Diabo sim, mas diabo que foi de carne e osso, espírito, guia. Assim como os caboclos foram um dia índios de reconhecida bravura e invejável bom-caráter, assim como os pretos-velhos foram negros escravos trabalhadores, dóceis, pacíficos e sábios, os exus, agora no plural, foram homens de questionável conduta: assaltantes, assassinos, ladrões, bandidos de toda laia, figuras do mal.(PRANDI, 2001, p.11)

Essas complexidades, bem como a aparente dicotomia presente na fala da personagem Carla, que afirma “*quem quer mal vai até os Exus, os exus fazem o mal, como fazem o bem também*” são elementos que se reportam a uma concepção de mundo de matriz africana, na qual não existe essa divisão entre bem e mal. E que segundo Ford (1999, p.234), ao contrário do pensamento cristão predominante no Ocidente, que busca o “bom” (vida, criação, objetivos espirituais) e rejeita o “ruim” (morte, destruição, necessidades mundanas), os modos de pensar da África Ocidental pressupõem um saber transcendente que vai além os pares conflitantes, pois “para abraçar a vida, você tem que abraçar a morte; para acolher a criação, você também deve acolher a destruição; para se comprometer com seus mais elevados objetivos, você também deve comprometer-se com suas necessidades mais vis”.

Tal incompatibilidade justificaria a construção do mito diabólico de Exu, divindade que tem papel central na cosmovisão africana e nas religiões afro-brasileiras, mas que ao contrário dos outros orixás, reinterpretados sob a máscara dos santos católicos, o lugar que é oferecido a Exu é o de demônio, ação que revela também um aspecto político, de dominação e desvalorização das religiões afro-brasileiras, processo histórico que atinge não apenas a representação desse orixá mensageiro, frequentemente associado à morte e a tudo que é maligno, mas também a representação da população negra e sua herança africana.

É possível observar ainda em “Santo Forte” uma relação de pertencimento de seus personagens a um lugar, um espaço geográfico: a favela. Espaço ressignificado por Beatriz

Nascimento (1981 apud RATTS, 2007)⁷³ como um território negro, a continuidade de uma organização social, espacial e política negra: o quilombo. E contrária à visão estereotipada da favela como lugar da pobreza, da desordem, essa autora aponta tal espaço como um quilombo urbano, uma iniciativa contra-hegemônica e de reconstrução do patrimônio simbólico de matriz africana, forjada nas relações entre brancos e negros, e assim uma experiência histórica que se sobrepõe à marginalização e exclusão desse grupo social/racial.

Diante de tantos conteúdos que apresenta, relaciona e articula nas várias vozes que compõe sua narrativa, Scarelli (2009, p.08) aponta a polifonia em “Santo Forte”, pois assim como esse conceito desenvolvido por Bakhtin refere-se às diversas vozes que participam de um discurso, nesse documentário sobressai não apenas a “voz” do diretor enquanto filme e porque detém todo o material e o edita como quer, mas segundo a autora também “é forte a ‘voz’ dos personagens, porque não se sobrepõe a elas uma outra “voz” especializada para explicar o que dizem, desqualificando suas histórias ou teorias”.

Essa força deve-se a visibilidade que esse filme oferece a essas pessoas, mas que diferente da televisão opta por um processo de ativação e afirmação de sujeitos, que na condição de narradores expõem a singularidade de suas experiências religiosas, participam dessa produção de sentido, de representação. E ao apostar na fala dos personagens, pode-se considerar que Coutinho traz à cena algo muito presente na cultura afro-brasileira e que Hampatê Ba (1982) considera uma das peculiaridades da memória africana que é a capacidade de:

reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer para o presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. (HAMPATÊ BA, 1982, p.215)

É nessa já mencionada habilidade discursiva e também interpretativa dos personagens que reside a poesia e a riqueza de “Santo Forte”, expressas num percurso que transita entre as matizes do imaginário popular brasileiro, que de tão fantástico parece ficcional, se aproxima da desordem do cotidiano e de tudo aquilo que teima em enganar as previsões, rompe as classificações e se mostra como é, além do bem e do mal.

⁷³ Ratts (2007) apresenta artigos e textos e também aspectos da pesquisa de Beatriz Nascimento, denominada “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas (1981)”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grande desafio do/a pesquisador/a é colocar o ponto final numa pesquisa, e isso pode indicar talvez uma contradição, porque assim como a análise de um filme, também essa busca parece infinita. Logo, o mais adequado seria dizer que após percorrer um longo caminho, chega-se agora a uma encruzilhada, de onde é possível vislumbrar novas e diferentes possibilidades.

Com o intuito de expressar de forma mais completa cada passo dado, peço licença à exigência da impessoalidade, para agregar a essa pesquisa científica algumas observações de minha visão acerca da representação das religiões afro-brasileiras no cinema. Não apenas uma temática ou um objeto de estudo, mas um desejo, de compreender como essa instância criadora de significados e valores situa, retrata essas expressões culturais e religiosas, originárias de um grupo social/racial, que apesar de constituir quase metade da população brasileira, ainda não detêm o poder sobre sua representação, o que indica a importância desta como um mecanismo poderoso, capaz de legitimar a dominação econômica, social e histórica. Mas que diferente da força, age de forma sutil, e assim seduz, convence, institui valores e uma visão de mundo hegemônica.

Com base nessa compreensão do papel central que a representação ocupa enquanto criadora de realidade e elemento preponderante na constituição das subjetividades, bem como no reconhecimento das identidades, essa análise dos processos de representação das religiões afro-brasileiras nos filmes: “Barravento”, “Orí” e “Santo forte” também se dispôs a verificar as possibilidades de “fala”, de expressão do subalterno num veículo em que historicamente esse grupo social/racial ocupa o lugar de objeto.

Foi possível constatar como o universo da representação está relacionado ao contexto histórico e político do qual faz parte, pois coerente com os anos de 1960, o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha retrata a religião aparentemente sob a influência marxista. Assim como nas décadas seguintes, “Orí” destaca a cultura e religiosidade afro-brasileira, em um momento em que o golpe militar frustra os ideais revolucionários e a cultura popular passa ser reconhecida como matriz de significados. E exatamente dez anos depois, o documentário de Eduardo Coutinho revela por meio de narrativas individuais as inter-relações de práticas religiosas no Brasil.

Apesar de todas as particularidades de cada filme, a visão de mundo, o método e as influências estéticas que apresenta, assim como o lugar social do qual fala ao construir a

representação de um grupo social diferente do diretor, as três produções estudadas têm em comum o interesse pelo complexo e inesgotável universo religioso afro-brasileiro.

Em “Barravento”, o negro e suas expressões artísticas e religiosas são utilizadas como referencial estético do pobre, mas é a riqueza cultural do candomblé que se faz presente na narrativa, rompe os limites do estereótipo e da crítica dialética e assim, invade a diegese. Em “Orí”, mesmo se tratando de um filme militante, um possível didatismo dá lugar a uma sofisticada reflexão sobre os aspectos filosóficos da religião de matriz africana, considerada como a possibilidade de um encontro com as origens, com a imagem perdida na diáspora, com a humanidade negada na escravidão, com a terra, o corpo e a identidade negra. É a continuidade de um modo de ser e viver africano, uma concepção de poder e aprendizado que valoriza a experiência e a ancestralidade, e propõe uma noção de comunidade, de convivência com as diferenças. Em “Santo Forte”, nas experiências religiosas individuais retratadas há a predominância de personagens que apresentam proximidade por afeição às religiões afro-brasileiras. Na conversa com o diretor, essas pessoas rompem o “verniz” católico apostólico romano e expressam de maneira extraordinária a plasticidade simbólica dessa religiosidade, que na forma de guias, orixás, exus e pombagiras, ora amados, ora temidos se justapõem à hegemonia católica e às influências evangélicas e neopentecostais, de forma tranqüila ou conflituosa, expondo assim também medos, simplificações e clichês, e tudo o que expressa suas percepções particulares sobre a religião.

A referência a Exu é uma constante nos três filmes. Em “Barravento” a narrativa acolhe como alegoria da mudança o caráter transformador dessa divindade e assim expõe a contradição entre a intenção do diretor que nega o candomblé e a composição da obra, que o afirma. Em “Orí”, semelhante à tradição afro-brasileira em que Exu é o primeiro a ser reverenciado, no filme ele aparece na primeira seqüência gravada no Brasil, indicando assim a continuidade nesse outro lado do atlântico, desse orixá que é responsável pela comunicação entre homens e deuses. Em “Santo Forte” as falas dos personagens confirmam seu processo de desqualificação, iniciado pelo Catolicismo, depois com o Espiritismo, e atualmente com as Igrejas Neopentecostais. Dessa forma, Exu, o orixá mensageiro, já associado pelos missionários católicos com o diabo, tornou-se o espírito pouco evoluído no Espiritismo Kardecista, e juntamente com sua versão feminina, a pombagira ganha os mais diversos contornos malignos na Igreja Universal do Reino de Deus. No entanto, pelas falas dos personagens, esse mesmo diabo é também aquele “compadre” a quem se pede socorro, para a resolução de problemas financeiros e amorosos.

Também minha vivência e entendimento de alguns aspectos dessa religiosidade de matriz africana que pressupõe não apenas a relação do indivíduo com o sagrado, mas abrange ainda valores e princípios presentes na vida e na conduta cotidiana, foram relevantes para observar as possibilidades de expressão do subalterno nesses três filmes. Pois se “Barravento” se propõe a fazer uma crítica do candomblé enquanto sinônimo do atraso e responsável pela alienação dos pescadores, as várias referências à cosmovisão africana, por meio da musicalidade, da tradição oral, da ancestralidade, do tempo cíclico e até mesmo pela apropriação da narrativa mítica dos orixás são aspectos que indicam outra direção para as classes populares: a afirmação de sua cultura e religiosidade frente à marginalização do negro, que na cidade e na representação cinema novista ganha o estereótipo da malandragem.

Em “Orí”, a forma poética e subjetiva com que a narração e a participação de Beatriz Nascimento articulam a religião, a linguagem do transe, a relação com a terra, com os ancestrais e com o quilombo, enquanto sentido de comunidade e de espacialidade negra, atualizada na escola de samba, no terreiro, nos bailes *black* e no movimento negro revelam em imagem e som a filosofia africana, expressa em ritos, movimentos, cores e símbolos, numa proposta de nação contra-hegemônica, transcultural, capaz de incluir a alteridade, de restituir ao negro a visibilidade e o referencial com o qual possa construir sua identidade, construir uma nova história. Além disso, a narradora, a militante, a mulher negra e a personagem Beatriz Nascimento assumem o lugar de sujeito, compartilham com Raquel Gerber a construção de sua representação; e com o espectador suas angústias e inquietações, a busca por sua própria imagem, por Deus e também pelo mito de Zumbi dos Palmares. E muito além de uma visão romantizada, ela reflete sobre a função desse herói civilizador, destaca sua importância como a crítica de um grupo excluído ao sistema dominante, aponta suas continuidades como sinônimo de resistência, mas se liberta do conceito de “negro”, transcende o mito.

A peculiaridade do jeito de Eduardo Coutinho fazer documentário está explicitada em “Santo Forte”, filme que marca de forma significativa a eficácia desse método do diretor, confirma sua aposta na intensidade da palavra. Não apenas a palavra, mas em toda a riqueza de detalhes, gestos, entonações, movimentos e expressões que compõe a habilidade discursiva dos entrevistados, por meio da qual travam um diálogo, uma conversa com o diretor, enfrentam a câmara, assumem a responsabilidade por sua fala. E fazem isso de maneira segura e consciente, sabem utilizar esse momento de visibilidade que lhes é oferecido, pois à postura de Coutinho que pergunta, se interessa pelo que elas têm a dizer, essas pessoas simples respondem com uma incrível capacidade de fabular, de contar histórias, de usar a

oralidade para narrar aspectos de sua devoção aos santos, espíritos, orixás, guias, entidades e toda a diversidade desse universo religioso, de interpretar essa relação com o com o sagrado, presente dentro de suas casas, de seu quarto, sala ou quintal, indissociável de suas vidas.

E se embora o filme de Glauber Rocha desconheça a religião como importante núcleo de resistência cultural e política, a narração de Beatriz Nascimento em “Orí” não só resgata esse significado, como busca as origens desse território negro que é o terreiro, e o articula com outros espaços em que a população negra reconstrói sua memória coletiva, por meio de um rico patrimônio simbólico, este que mesmo diante das influências e de todo o processo histórico de desqualificação das religiões afro-brasileiras, permanece vivo nas narrativas dos personagens de “Santo Forte”, se particulariza, se ressignifica no espaço privado e reafirma a força dessa religiosidade, na qual são os deuses que vêm a terra, manifestam em seus filhos e filhas-de-santo, em seus cavalos e voltam ao convívio dos mortais.

E a relevância desse fundamento que o é transe, momento em que a divindade revive em carne e osso, o mito e o rito, é abordado nos processos de representação estudados, de forma mais indireta em “Barravento” que se apropria de elementos da mitologia dos orixás em sua narrativa; de maneira absolutamente sensível no constante renascimento que é o “Orí”, o núcleo dessa filosofia de vida de origem africana, e em “Santo Forte” com as mais diversas expressões da imaginação humana, plural assim como essa relação de proximidade, de crença, de respeito e temor a deuses e entidades, que também em suas paixões e falhas se assemelham aos humanos.

O estudo das representações das religiões afro-brasileiras indica muitas múltiplas formas de interpretação. E assim como o elemento fundamental desse universo religioso, Exu, não se enquadra nos limites das definições prontas. Logo, a análise das representações desse universo religioso obriga o/a pesquisador/a a acolher o mistério e se colocar diante de uma constante encruzilhada, pois apesar dos passos dados, ainda há longos e diversos caminhos pela frente. Porém, lembro-me de um provérbio africano que diz “quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens”, e assim como um filme que passa em minha cabeça, relembro as descobertas, as angústias e as dúvidas que me acompanharam nessa caminhada, a dor e a alegria desse trabalho árduo e ao mesmo tempo gratificante, que obviamente demonstrou complexidades, exigiu um olhar atento a fim de desvendar as representações das religiões afro-brasileiras e as possibilidades de “fala” do subalterno nos diversos aspectos da linguagem cinematográfica, na imagem, nos personagens, nos enquadramentos, nas falas, nos ângulos de câmera, nas músicas e nos sons. Contudo, não

apenas o olhar, mas foi preciso usar todo o corpo, para que fosse possível ver, sentir e apreender as referências culturais, estéticas e artísticas dessa religião de matriz africana, e como elas se apresentam, se desenvolvem e se articulam dentro das três abordagens.

Deste modo, posso afirmar que direta ou indiretamente essas representações se remetem à população negra, pois mesmo que a religião atualmente possa ser considerada uma escolha individual, as religiões afro-brasileiras indicam um determinado grupo social e racial ainda marginalizado e apontam para um comportamento específico, uma atitude diante do mundo e das pessoas, uma forma social afro-brasileira. Mas, o estudo também apontou estereótipos que historicamente recaem sobre a população negra, como a objetificação da mulher e do homem negro em “Barravento” e a demonização das religiões afro-brasileiras e suas divindades em “Santo Forte”, indicando assim o quanto a representação é capaz de refletir os processos de exclusão que constituem as relações inter-raciais no Brasil, assim como a marginalização das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras.

Ainda sobre o desenvolvimento da pesquisa, saliento novamente as dificuldades enfrentadas na análise do filme “Orí”, que me exigiu uma postura mais centrada para a interpretação da representação das religiões afro-brasileiras, dentro da subjetividade de Beatriz Nascimento e da densidade desse documentário.

Depois desse percurso cumprido, posso afirmar que apesar de se configurarem como pontos de vista de diretores hegemônicos, enquanto diferentes do grupo social/racial que representam em suas produções, as representações das religiões afro-brasileiras abordadas nessa pesquisa apresentam não apenas a voz do diretor, mas também algumas possibilidades de expressão do subalterno, seja pela voz, pelo gesto, pela capacidade narrativa, pelos valores que revelam suas manifestações culturais e sua visão de mundo específica, que compõem uma relação mais próxima com o corpo, com o meio ambiente, com as divindades e as pessoas. Nesse sentido, penso que tais representações se diferenciam das que são dominantes na mídia e no cinema brasileiros, porém, não se trata de uma visão idealizada dos filmes estudados, pois clichês e estereótipos sobre o negro também são mostrados, mas podem ser considerados à parte, diante da forma como cada filme problematiza a questão da representação ou retrata a completude desse universo religioso, que abrange referências culturais, artísticas, filosóficas e estéticas.

Sobre essas imagens e representações hegemônicas, ressalto que além do interesse da grande mídia pela cultura negra ainda como algo exótico, primitivo ou mesmo simplório; da ênfase na objetificação ou a condição de subalternidade da mulher e do homem negro; e do destaque à folclorização da cultura e das religiões de matriz africana, normalmente retratadas

como bárbaras e atrasadas, já que são orais em uma sociedade que não reconhece outras formas textuais além da escrita; são corporais e lúdicas, numa concepção ocidental que separa o corpo da razão; baseiam-se numa visão da sexualidade que não se enquadra na moral cristã e por isso são freqüentemente retratadas como “afrodisíacas”, às quais se pode recorrer para a resolução de toda a gama de problemas sexuais e amorosos; não possuem o *status* de religião, já que são consideradas práticas supersticiosas; e por se constituírem de uma proposta diferente da perspectiva individualizante do mundo capitalista são taxadas, pelo caráter coletivo do transe como gregárias, o que impossibilita o entendimento dessa cosmovisão que ao contrário, recupera o indivíduo ao inseri-lo numa concepção de mundo que abarca a totalidade da existência, não separa o bem do mal, convive com a confluência de opostos.

A todas essas distorções e simplificações soma-se também a atuação de grupos religiosos neopentecostais, principalmente a Igreja Universal do Reino de Deus na apropriação da mídia para evangelização, e também como um diferencial no processo de concorrência, não apenas religiosa, mas também econômica e ideológica de conquista de fiéis. Isso à custa de uma ressemantização às avessas das religiões afro-brasileiras, na qual essas são transformadas em expressão do mal e suas divindades consideradas demônios, responsabilizados por toda a sorte de problemas, dificuldades, doenças e misérias, mas que são expulsos da vida dos fiéis pela pregação ou pelo poder de cura e milagre dos pastores. Tais representações apesar de terem se amenizado diante de protestos dos grupos religiosos retratados, elas ainda permanecem, visto que essas igrejas possuem vários veículos de comunicação, como canais de televisão, emissoras de rádio e também jornais, impressos e *online*, nos quais difundem discursos que negam a alteridade e promovem a deslegitimação e desqualificação do universo religioso afro-brasileiro.

Além disso, a banalização de elementos das religiões afro-brasileiras, na forma de acessórios e práticas tão comuns, principalmente nas festas de fim de ano, como pular sete ondinhas, jogar flores para Iemanjá ou usar azul, a cor dessa divindade na noite de réveillon, tomar banho de pipoca, entre outros exemplos veiculados em novelas, filmes ou programas de tevê indicam que assim como a feijoada, o samba e a capoeira, também algumas expressões do universo religioso afro-brasileiro ganham visibilidade ao serem apropriados pela cultura de massa, pelo consumo, ou seja, por meio de um enfoque muitas vezes folclorizado e absolutamente alheio às reais condições de vida da população negra.

A questão da auto-afirmação retratada em “Santo Forte” também é aspecto significativo, pois confirma a hegemonia histórica do Catolicismo, como prerrogativa de ascensão social, bem como a sua legitimidade enquanto referência de ritos civis, comuns na

esfera pública, como batismo, casamento e sepultamento; e remete do mesmo modo à perseguição aos cultos de origem africana. Tais aspectos contribuem para que alguns adeptos não assumam abertamente que fazem parte de algum terreiro de Umbanda ou Candomblé, ou que acreditam nas divindades afro-brasileiras, preferindo se declarar católicos ou espíritas, essa última designação também abrange o Espiritismo Kadercista, considerado mais “aceitável” no âmbito público, ou seja, tal afirmação indica também hierarquias de poder.

O campo da representação mostra-se relevante pelo poder de classificar e atribuir significado, utilizado principalmente por poderes hegemônicos que em seu lugar social de conforto constroem as imagens do Outro, com base em todo um repertório de idéias e valores sobre a negritude. E assim age ocultando ou distorcendo assim as origens históricas, como nas representações do continente africano, veiculadas na mídia e nos livros didáticos; ou na constância da visão do negro apenas como mão-de-obra escrava e passiva, ainda vigente em representações que reiteram os negros e negras brasileiras como seres invisíveis, ora ausentes ou retratados de forma estereotipada na mídia e no cinema, como a cor do pecado, como o negão viril ou a “mulata boazuda”, como o bandido, o malandro ou o favelado, imagens que reproduzem concomitantemente a marginalização social do negro e a falta de reconhecimento de atores e atrizes negras. E embora tenha-se aumentando o número de negros/as nas novelas, eles chegam a no máximo 10% do elenco, percentual ínfimo diante de um grupo social que é cerca de 50% da população brasileira, o que desvaloriza o talento de artistas negros e também ignora esse grupo social, enquanto consumidor. Situação semelhante é a dos profissionais que trabalham nos meios de comunicação, os poucos que existem atuam principalmente em cargos pouco valorizados.

Deste modo, a predominância dessas representações homogeneizantes do negro e de suas expressões religiosas e culturais consolida a importância da representação para esse grupo social e também outros considerados subalternos, visto a atuação da mídia como um instrumento político, que visa a manutenção de grupos hegemônicos no poder, e por meio de suas narrativas difunde a estética do racismo, reproduz as desigualdades sociais e econômicas que ainda prevalecem sobre a população negra, e que são consumidas, assimiladas e negociadas no processo de identificação desses indivíduos com uma visão de mundo, que cotidianamente incute neles a necessidade de abdicar a si mesmos, para se enquadrarem no modelo estabelecido, o que pode afetar sua auto-estima e a construção de suas identidades sociais. Tais efeitos nocivos dessa violência simbólica justificam a relevância da luta de grupos minoritários pela contestação do regime de representação hegemônico, por meio de protestos ou denúncias de instituições, artistas e cineastas contra tais conteúdos, que

disseminam também interesses econômicos, ideologias e estratégias comerciais, se utilizam do simbólico para ratificar a invisibilidade da população negra no mundo do consumo, na História e nas políticas públicas.

Nesse sentido, também considero pertinente a reivindicação desses grupos subalternos por políticas de visibilidade, pela possibilidade de construir e veicular suas próprias representações. Iniciativa que já vem sendo desenvolvida por várias organizações sociais, que compreendem a necessidade de transformar consumidores em emissores, pessoas capazes de elaborar suas próprias narrativas, novos modos de perceber e de narrar suas identidades, de construir formas de comunicação que atendam às necessidades específicas de sua comunidade. Uma contribuição importante para o combate ao racismo e à exclusão social, pois ativa a capacidade de tornarem-se sujeitos de sua representação.

Acredito que essa pesquisa atingiu seus objetivos de analisar os processos de representação do Candomblé e da Umbanda em “Barravento”, “Orí” e “Santo Forte”. Não de forma comparativa, mas tentando ler e compreender como cada filme com suas especificidades históricas, culturais, políticas e estéticas retrata tais religiões, e assim também foi possível desvendar possibilidades de expressão do subalterno, talvez não simplesmente passíveis de serem classificadas como boas ou ruins, mas ricas em suas complexidades, esperanças e contradições.

BIBLIOGRAFIA

Citada

ARAUJO. Inácio, COUTO, José Geraldo. A cultura do transe. Entrevista com Eduardo Coutinho, Caderno Mais, **Folha de São Paulo**, 28 de novembro de 1999.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. 323 p.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. 6.ed. Campinas, Papyrus Editora, 2008a. 304 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'analyse des films**. 2.ed. Paris: Armand Colin, 2008b. 234p.

BARBALHO, Alexandre. Cidadania, Minorias e Mídia: ou algumas questões postas ao Liberalismo. In: **Por um conceito de minoria**. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre. (orgs.) Comunicação e cultura das minorias. São Paulo: Paulus, 2005.p.27-38

BASTIDE, Roger. **As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo**. Tradução: Eduardo Oliveira e Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974. 210 p.

_____. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma Sociologia das interpenetrações de civilizações**. Tradução: Maria Eloisa Carvalho e Olívia Krähenbühl. 3ª edição. Livraria Pioneira Editora. São Paulo, 1989.567 p.

_____. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz.São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 376 p.

BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____.**O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. Cap.3.

BERNARDET, Jean-Claude.**Cineastas e imagens do povo**. São Paulo. Cia das Letras, 2003. 318 p.

_____.**Cinema e religião**. In: XAVIER, Ismail (Org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.187-194.

BEYLOT, Pierre. **Le Récit Audiovisuel**. Colletion Armand Colin Cinéma. Paris: Armand Colin. 2005. 242 p.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 322 p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Deuses do Povo: um estudo sobre a religião popular**. São Paulo: Brasiliense, 1980. 306 p.

CARNEIRO, Sueli. “Terra Nostra” só para os italianos. **Folha de São Paulo**. 27 dez. 1999. p. 1-3.

_____. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 309f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Racismo e anti-racismo no Cinema Novo**. In: HAMBURGUER, et al.(Org.). Estudos de Cinema Socine, v.IX, São Paulo: Anablume, 2008, p. 53-60.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. 373 p.

CORRÊA, Laura Guimarães. **De corpo presente: o negro na publicidade em revista**. 2006.125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. As Religiões Afro-brasileiras na perspectiva de Gramsci. In: Jornada sobre o pensamento de Gramsci. Universidade Federal do Maranhão. 1999. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Religioes%20afro%20brasileiras%20na%20perspectiva%20de%20Gramsci.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. **Galáxia**, Brasil, v. 3, n. 6, 2007. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1380/1164>>. Acessado em 21 jan. 2010.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. Tradução: Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999. 308 p.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista ECO-PÓS**, vol. 7, nº 2, p. 45-71, 2004. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewArticle/227>. Acesso em: 16 out.2009.

_____. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 1, n. 28, 2005. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/447/374>>. Acesso em 19 jan. 2010, p.18-29.

GATTI, José. **Barravento: a estréia de Glauber**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1987.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro : Guanabara, 2008. 158 p.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. Educação e Pesquisa, Campinas, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022003000100012&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 06 set.2009.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução e Seleção: Carlos Nelson Coutinho 2.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Editora Graal: Rio de Janeiro, 1978.

GUARESCHI, Pedrinho A. “Sem dinheiro não há salvação”: ancorando o bem e o mal entre os neopentecostais. In: _____; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs.). **Textos em Representações Sociais**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 1995.p.191-228.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 203p.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, vol. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997a.

_____. Que “negro” é esse na Cultura Negra. In: SOVIK, Liv (org.) **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaide Ba Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a, p.335-353.

_____. Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação. In: SOVIK, Liv (org.) **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaide Ba Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003b, p.387-407.

_____.The work of representation.IN: HALL, Stuart (org.) **Representation. Cultural representation and cultural signifying practices.** London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997b, p.13-74.

_____.The spectacle of the 'other'.IN: HALL, Stuart (org.) **Representation. Cultural representation and cultural signifying practices.** London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997c, p.223-290.

HAMPATE BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I: Metodologia e Pré-história da África.** São Paulo: Ática/UNESCO, 1982. p.181-218.

JOVCHELOVICH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e Representações Sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVICH, Sandra (Orgs.). **Textos em representações sociais.** 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p.63-85.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lire les images de cinéma.** Paris: Larousse, 2009. 240p.

JULIER, Laurent. **L'analyse de séquences.** 2. ed. refondue. Paris: Armand Colin, 2007. 192p.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004. 205 p.

LODY, Raul.**Candomblé: religião e resistência cultural.** São Paulo: Ática, 1987. 85p.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil:** contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade.** Rio de Janeiro: Contra capa, 2002. 156 p.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense. 1990. 281 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 356 p.

_____. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de. (Org). **Por uma outra comunicação – Mídia, mundialização cultural e poder.** 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.57-86

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O Documentário como Gênero Audiovisual. Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual. In: XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 2002, Salvador. **Anais eletrônicos.** Disponível em: http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP7MELO.pdf. Acesso em: 21 jan.2008.

MELO, Edna. As cores da mulher negra no jornalismo. In: CARRANÇA, Flávio; SILVA, Rosane da (org.). **Espelho infiel: o negro no jornalismo brasileiro.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.37-46

MENDONÇA, Maria Luiza Martins. **Cultura e Hegemonia em Comunicação.** Goiânia, 2008, 11 p. Notas de aula.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. **“Deus está no particular”** - Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos. 2006. 209 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do Imaginário no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 232 p.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs.). **Textos em Representações Sociais.** 2.ed. Petrópolis: Vozes. 1995.p.89-112.

MOCARZEL, Evaldo. A palavra no documentário. In: **Cinemais – Especial Documentário: Objetivo Subjetivo.** Rio de Janeiro. n.36, out/dez. 2003. p.71-77.

MONTE-MÓR, Patrícia. Religião e filmes documentários no Brasil. **Revista Religião e Sociedade.** Rio de Janeiro, ISER, v.24, n.2, p.61-72, 2004.

MONTES, Maria Lúcia Montes. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: **Histórias da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.** 4.vol. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.65-171.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista da USP,** São Paulo, n.28, Dez.95 /Fev.96. p. 53-67. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/28/04-kabe.pdf>> Acesso em: 26 abr.2009

NAGIB, Lúcia. O paraíso negro. In:_____. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias.** São Paulo: Cosac Naif, 2006. Cap.4.

NASCIMENTO, Beatriz. **Daquilo que se chama cultura.** In: RATTTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Sankofa: significado e intenções. In:_____. (org.) **Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira,** Rio de Janeiro: UERJ, 1996.p.20-37

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270p.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema.** São Paulo, 2005. 2. vol., p. 47-67.

NOGUEIRA, Léo Carrer; OLIVEIRA, Wellington Cardoso. **A construção do mito diabólico de Exu: dos primeiros contatos na África ao discurso inquisitorial da IURD.** 2006, 33f. Artigo (Especialização em Formação Docente em História e Cultura Africanas e Afro-Americanas) Unidade Universitária de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas de Anápolis, Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2006 <<http://www.cieaa.ueg.br/downloads/documentos/exu-diabolico.pdf>>Acesso em: 26 jan.2010.

NORONHA, José Renato. **Entre o templo e a encruzilhada:** Barravento-Exu-Firmino-Glauber Rocha, 2001, 170 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

OLIVEIRA, Dennis de; PAVAN, Maria Ângela. Identificações e estratégias nas relações étnicas na telenovela Da Cor do Pecado. XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Anais eletrônicos...**, Porto Alegre, 2004. Disponível em:< http://www.usp.br/nce/wcp/arq/identificacoesestrategias_3texto.pdf>. Acesso em 30 dez. 2009.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.229 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida & GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da Imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira.** Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUCMinas, 2001. 304 p.

PORTELLI, Huges. **Gramsci e a Questão Religiosa.** Ed. Paulinas. São Paulo, 1984.230 p.

PRANDI, Reginaldo. Orixás, santos e demônios. In: _____. **Segredos guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Cap.3.

_____. **Herdeiras do Axé: sociologia das religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996. 199 p.

_____. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, nº 50, 2001, pp. 46-65.

_____. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. São Paulo. Ed. Hucitec. 1991. 261 p.

_____. As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. **Revista da USP**. São Paulo. vol.28. . p. 64-83, 1995. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/28/05-prandi.pdf>.. Acesso em: 08 mar. 2006.

_____. O Candomblé e o tempo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. vol.16. n.4. 2001, p.46-58. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n4/77719.pdf>> Acesso em: 18 abr. 2005.

_____. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso brasileiro. **Revista Estudos Avançados**. n.18. p.223-238, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a15v1852.pdf>.. Acesso em: 09 ago. 2006.

_____. Sincretismo do Brasil. **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 mai. 2007. Caderno Especial “Após dez anos, Papa encontra Brasil menos católico”. p. 09

_____. Deuses africanos no Brasil contemporâneo: introdução Sociológica ao Candomblé de hoje. **Revista Horizontes Antropológicos**, América do Norte, mai. 2008. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/seermigrando/ojs/index.php/HorizontesAntropologicos/article/view/3810/3068>. Acesso em: 15 Dez. 2009.

_____. Coração de Pombagira. **Jornal Folha de São Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 30 mar.2008.

PRUDENTE, Celso. **Barravento: o negro como possível referencial estético do cinema novo de Glauber Rocha**. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do Cinema Brasileira**. São Paulo: Art Editora, 1987. 555 p.

_____. **Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro**. Estudos de Cinema Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000, p.48-57

_____. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 447 p.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007. 129 p.

ROSEMBERG, Fúlvia; BAZILLI, Chirley; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. **Racismo em livros didáticos brasileiros e seu combate: uma revisão da literatura**. Educação e Pesquisa. São Paulo, vol.29, n.1, pp. 125-146. Jan./jun.2003. Acesso em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022003000100010&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 28 dez. 2009.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

RODRIGUES, José Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. 223p.

ROSO, Adriane; STREY, Marlene Neves; GUARESCHI, Pedrinho e BUENO, Sandra M. Nora. Cultura e ideologia: a mídia revelando estereótipos raciais de gênero. **Psicologia e Sociedade**. 2002, vol.14, n.2, pp. 74-94. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v14n2/v14n2a05.pdf>. Acesso em: 07 jan.2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.79, p.71-94, nov.2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>>. Acesso em: 12 dez.2009.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. **Antropologia Cultural e a análise da cultura subalterna**, Hucitec, São Paulo, 1986. 162 p.

SCARELI, Giovana. Santo Forte: notas a respeito da “voz”. IN: 17º CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL – COLE. UNICAMP, 2009, Campinas, **Anais eletrônicos...** Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_963.pdf>. Acesso em.25 jan.2010.

SILVERSTONE, Roger. **Porque estudar a mídia?**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. 302 p.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988. 165p.

_____. **Claros e Escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil.** 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. 272 p.

_____. **Por um conceito de minoria.** In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre. (orgs.) Comunicação e cultura das minorias. São Paulo: Paulus, 2005a. p. 11-14

_____. O globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Dênis de. (org). **Por uma outra comunicação – Mídia, mundialização cultural e poder.** 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005b. p.21-40

_____. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** 3. ed. Rio de Janeiro: PD&A Editora, 2005c. 165p.

_____. **O monopólio da fala: função e linguagem da Televisão no Brasil.** 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984. 155p.

_____. **Reiventando a cultura: a comunicação e seus produtos.** 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. 180p.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 536 p.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** 2.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 398 p.

_____. **Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros.** Tradução: Fernando S.Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 528p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é o outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____. **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** São Paulo: Summus Editora, 2004, p 29-68.

VANOYE, François e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. 152 p.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007. 232p.

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Cinemais – Especial Documentário: Objetivo Subjetivo.** Rio de Janeiro. n.36, out/dez. 2003. p.221-255.

Consultada

ARAÚJO, Joel Zito. **O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira**. Estudos Feministas, Florianópolis, vol.16 (3), p. 979-985, setembro/dezembro. 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001. 258 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. 190 p.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 444p.

BRAGA, Júlio Santana. Notas sobre a pesa do xaréu: folclore e compromisso religioso. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n.10 e 11. p.43-65. 1970. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n10_11_p43.pdf. . Acesso em: 16 de dez.2009.

BRANDÃO, Maria Cristina; FERNANDES, Danubia de Andrade. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. VII Encontro de Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Ficção Seriada. 2007. Santos. **Anais eletrônicos...** Santos, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/files/28ecompos09_Brandao_Fernandes.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2009.

BRUCE, Graham. Alma brasileira: Music in the Films of Glauber Rocha. In: STAM, Robert; JOHNSON, Randal (org.). **Brazilian Cinem**. Editors: Edição Expanded ed.; Imprensa New York: Columbia univ., 1995, 491 p.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Azougue Editorial. São Paulo, 2004. 247 p.

DE, Jeferson. **Dogma Feijoada: o cinema negro brasileiro**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 230 p.

JOHNSON, Richard. “**O que é afinal, Estudos Culturais?**”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) _____. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica: 2004. p.07-132

GERBER, Raquel. Entrevista concedida ao site “**Notícias suíças para meios internacionais**”. Disponível em: <http://www.sncweb.ch/portugues/entrevistas-p/raquel%20gerber.htm>. Acesso em: 24 nov. 2009.

GERBER, Raquel. Entrevista concedida ao **site da TV Brasil**. 11 de nov. 2009. Disponível em: <http://www.tvbrasil.org.br/saladeimprensa/noticia_218.asp>. Acesso em: 20 jan.2010.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – SECAD. Brasília: Ministério da Educação, 2005. Disponível em:<<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001432/143283por.pdf>>. Acesso em: 12 mai.2007.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005. 150 p.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Comunicados da Presidência nº 12. PNAD-2007: Primeiras Análises**. Educação, Juventude, Raça/Cor. Volume 4. Brasília, Outubro de 2008. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/comunicado_presidencia/Comunicado_%20da_%20presidencia12.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro de 2010.

JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002. 272 p.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupo**. Salvador: Corrupio, 2003. 215 p.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. Summus Editora. São Paulo, 2004, p.179-198.

LINS, Daniel. Como dizer o indizível? In: _____. **Cultura e Subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papirus, 1997. cap. 6, p.69-111.

MARTINO, Luís Mauro Sá Martino. **Mídia e poder simbólico: um ensaio sobre comunicação e o campo religioso**. São Paulo: Paulus, 2003. 198 p.

MENDONÇA, Maria Luiza Martins de. Produção audiovisual e expressão da cultura subalterna. In: Revista da XVII Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos**. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_414.pdf. Acesso em: 06 fev. 2009.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. Summus Editora. São Paulo, 2004, p.97 - 118.

MONTERO, Paula. **Religião, Pluralismo e Esfera pública no Brasil**. Novos Estudos CEBRAP. Março de 2006. p.47-65.

OLIVEIRA, Dennis. Ambivalências raciais e mediação da sociedade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. **Anais...**São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM. Disponível em <<http://lakh.unm.edu/handle/10229/81200>>. Acesso em: 20 dez.2009.

OLIVEIRA, Maria Bernardete Fernandes de. **Produção do conhecimento nos estudos de linguagem: a alteridade como ruptura**. Revista da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - Anpoll. n.23. Brasília-DF, Julho de 2007. p.198-214.

OLIVEIRA, Eduardo. Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003. 184 p.

PIERUCCI, Antonio Flávio e PRANDI, Reginaldo. **A realidade social das religiões no Brasil: religião, sociedade e política**. Ed. Hucitec. São Paulo, 1996. 293 p.

PRANDI, Reginaldo. Conceitos de vida e morte no ritual do axexê: Tradição e tendências recentes dos ritos funerários no candomblé. In: In: MARTINS, Cleo e LODY, Raul (org). **Faraimará- o caçador traz alegria**. Rio de Janeiro, Pallas, 2000, págs. 174-184.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo. Companhia das Letras, 2002. 591 p.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **RELATÓRIO de Desenvolvimento Humano – Racismo, Pobreza e Violência**. São Paulo, 2005. 150 p. Disponível em < <http://www.pnud.org.br/rdh/>>. Acesso em: 17 de dez.2009.

RAMOS, Donald. O quilombo e o sistema escravista em Minas Gerais do século XVIII. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. **Liberdade por um fio. História dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.164-192.

REIS, João José. Bahia de todas as Áfricas: a trajetória dos líderes e devotos do candomblé do século XIX revela que a história das religiões afro-brasileiras é, sobretudo, a da crescente mistura étnica e social em torno da fé. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 1. n.6. dez. 2005. p.24-31.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte. Padè, Asese e o culto dos Eguns na Bahia.** 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1984. 240p.

SCARELI, Giovana. **Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho.** 2009. 195 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SENNA, Orlando (org). **Glauber Rocha: Roteiros do Terceiro Mundo.** Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985. 466p.

SODRÉ, Jaime. Exu: a forma e a função. **Revista VeraCidade.** Salvador, ano IV.n.5, out.2009. Disponível em: <http://www.veracidade.salvador.ba.gov.br/v5/pdf%5Cartigo4.pdf>>. Acesso em: 26 abr.2009

SODRÉ, Muniz. Uma genealogia das imagens do racismo. **Jornal Folha de São Paulo.** Março, 1995.

SCHWARCZ, Lilia. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____ (Org). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea.** 4. vol. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.174-243.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno.** 2. ed.São Paulo: Paz e Terra, 2004. 146p.

Sites

<http://www.rio.rj.gov.br/riofilme/>

<http://www.cecip.org.br/>

<http://www.tempoglauber.com.br/>