

CLÁUDIA CARDOSO MESQUITA

“Deus está no particular”^{*}

Representações da experiência religiosa
em dois documentários brasileiros contemporâneos

Tese apresentada ao programa de Ciências da Comunicação,
na área de Estudo dos Meios e da Produção Mediática,
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor,
sob orientação do Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier.

São Paulo, 2006

^{*} Frase de Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte e ensaísta, citada por Eduardo Coutinho em debate. Apud Mourão e Labaki (orgs), *O Cinema do Real* (São Paulo: Cosac Naify, 2005).

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CLÁUDIA CARDOSO MESQUITA

“Deus está no particular”^{*}

Representações da experiência religiosa
em dois documentários brasileiros contemporâneos

Tese apresentada ao programa de Ciências da Comunicação,
na área de Estudo dos Meios e da Produção Mediática,
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor,
sob orientação do Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier.

São Paulo, 2006

^{*} Frase de Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte e ensaísta, citada por Eduardo Coutinho em debate. Apud Mourão e Labaki (orgs), *O Cinema do Real* (São Paulo: Cosac Naify, 2005).

RESUMO

Este trabalho investiga formas de representação da experiência religiosa pelo documentário contemporâneo brasileiro, privilegiando dois filmes realizados em fins dos anos 90 na cidade do Rio de Janeiro: *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *Santa Cruz* (João Salles, 2000). Partimos do pressuposto de que mudanças significativas vêm sendo observadas na dinâmica do campo religioso no país – mudanças que caracterizam um progressivo pluralismo. Aqui, interessa indagar os filmes sobre sua *atualidade*, sobre as formas utilizadas para enfrentar, em suas representações, um *momento novo*. O que se busca, pois, é cotejar representações mobilizadas no audiovisual com os modos como a religião impregna hoje a sociedade brasileira, e os usos e interpretações que dela se faz. O recorte temático nos permite, de saída, contraponhos significativos com os filmes modernos (de meados dos anos 50 a meados dos anos 80) – que contribuíram, através do contraste, para o levantamento de princípios formais muito presentes nos filmes atuais (como a prática do enfoque particularizado e o uso da entrevista como estratégia de abordagem recorrente). Partindo desses traços comuns, buscamos (através da análise pormenorizada dos filmes), contrastar *Santo Forte* e *Santa Cruz* noutros aspectos essenciais. Deste modo, contribuir para o estudo de distintas formas de representação da experiência pelo documentário no Brasil, contemporaneamente.

Palavras-chave: documentário brasileiro, representação, experiência religiosa, subjetividades, entrevista.

ABSTRACT

This work analyses different forms of representation of the religious experience as displayed by documentary films made in Brazil in recent year. Emphasis is given to two films made in Rio de Janeiro: Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999) and Santa Cruz (João Salles, 2000). Given that significant changes are occurring within the religious field of experience in Brazil, leading to a progressive pluralism, our interest has been to investigate the degree in which the films are able to cope with the present dynamics of that field; in other words, how they invent their filmic forms to confront the challenges coming from their subject. Our aim is to compare their forms of representation, and see how they deal with the ways religion has been shaping people's lives today, and with the way religion itself has been used and interpreted in Brazilian society. This approach allows for different comparisons between the present films and modern cinema (1955-1985), and also provides a framework for a detailed analysis of some formal principles shared by the two contemporary films chosen in our study. Through the analysis of the way both deal with interviews as a central strategy, and the way they give privilege to what is particular to the local experiences they focus on, this work makes clear not only what they share but also how they create a contrast in method that helps us to understand the different trends of documentary films in contemporary Brazil.

Keywords: Brazilian documentary films, representation, religious experience, subjectivities, interview.

AGRADEÇO

A Dona Juca (mamãe), Tia Marta e Israel (carinhoso apoio e confiança);
Leandro e Tânia (sempre presentes);
Anna Karina, Lauro, Mateus, Rodrigo e Tiago (acompanhando, mesmo quando longe);
Henri Gervaiseau e Ronaldo Almeida (leitores e incentivadores);
Aos amigos do forumdoc.bh (com quem peguei o gosto pela coisa);
A Eduardo Coutinho, João Salles e Geraldo Sarno (pelos filmes, esses e outros);
A Ismail Xavier (paciência, confiança e estímulo).

Para Marina, Pedro e Lina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
Temática religiosa: conjuntura e representações.....	19
Forma documental: enfoque, estratégias de abordagem e de significação.....	37
Introdução: síntese final.....	52
 Capítulo 1 – SANTO FORTE	 57
 Capítulo 2 – SANTA CRUZ	 129
 CONCLUSÃO	 192
 Bibliografia	 203

INTRODUÇÃO

Poucos meses separaram, em 1999, o lançamento de *Fé* (Ricardo Dias) do de *Santo Forte* (Eduardo Coutinho). Era um momento de retomada da produção no cinema brasileiro, e parecia uma coincidência significativa a aparição de dois longas metragens documentais que tematizavam (de modos bastante distintos) a experiência religiosa dos brasileiros – na verdade, três longas, se incluirmos nesta lista *Atlântico Negro, na Rota dos Orixás*, de Renato Barbieri (1998), mais interessado na tematização das relações Brasil-África, tendo como mote o diálogo (através do vídeo) entre um pai de santo de São Luís do Maranhão e um sacerdote do Benin. Ainda não se falava em “boom” do documentário, e seriam precisos alguns anos mais para que a produção de longas tomasse o ritmo mais intenso que se observa hoje, sob o incentivo da Lei do Audiovisual¹.

Mas seria a presença da religião (como tema de documentários) um dado novo? Haveria no conjunto de filmes (somando-se aos já citados outros que seriam lançados pouco depois, como *Santa Cruz* e *O Chamado de Deus*) traços comuns na exploração da questão religiosa (em termos de temática, de abordagem, de estratégias de representação e significação)? Novas representações estariam em jogo?

Certamente presente desde os anos 60, com a emergência do documentário crítico em tempos de Cinema Novo², a temática religiosa nunca saíra verdadeiramente de foco, mantendo-se, sob diferentes recortes e abordagens, como questão recorrente nos documentários sociais – pela presença, parecia se tratar, para os documentaristas, de um tema especialmente “bom para pensar” a sociedade brasileira³. Durante o período do cinema brasileiro moderno (de meados dos anos 50 a meados dos 80), sua presença foi

¹Mais de 50 documentários longos foram lançados nos cinemas desde 1992 no Brasil. Dados atualizados e bastante completos sobre a produção cinematográfica brasileira se encontram no site www.filmebr.com.br, cujo acesso é restrito a assinantes.

² Antes da emergência do Cinema Novo, a produção de documentários no Brasil estava praticamente restrita ao INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), com toda a carga de oficialidade e didatismo que o órgão, vinculado ao Ministério da Educação, pressupunha. Com o Cinema Novo, pode-se dizer que emerge o documentário crítico. Alguns dos filmes que anunciaram ou deflagraram o movimento eram documentários – *Arraial do Cabo* (1959), *Aruanda* (1960), *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1962), *Maioria Absoluta* (1964) e *Integração Racial* (1964). Lembremos também da forte dimensão documental dos principais filmes de ficção que anteciparam ou consolidaram a imagem do movimento, como *Rio 40º* (1955), *Vidas Secas* (1963), *Os Fuzis* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

³ Empresto a idéia de Eduardo Coutinho, que, citando Lévi-Strauss, afirmou em entrevista que “religião e comida” são temas “bons para pensar o Brasil” (“Fé na Lucidez”, entrevista. Revista *Sinopse* nº 3, Especial Documentário).

bastante significativa. Podemos mesmo dizer que alguns dos mais relevantes documentários realizados nos anos 60 e 70, inclusive em termos formais e de fatura, abordavam diretamente questões religiosas ou as tangenciavam, como é o caso de *Viramundo* (1965), *Viva Cariri!* (1970) e *Iaô* (1975), todos de Geraldo Sarno.

Abordar experiências religiosas no documentário não era, portanto, propor pauta nova em 1999. Poderíamos até nos perguntar, de saída, porque um filme como *Santo Forte*, quando exibido, foi tão impactante e parecia tão novo. Certamente havia a proposição de uma forma lapidada e consciente – através dela, *Santo Forte* iluminava características da religiosidade numa favela do Rio (características que, para mim, espectadora de classe média não religiosa, tinham o impacto de revelações⁴). Daí surgiam questões: seriam essas revelações produto de uma forma cinematográfica nova, de uma nova maneira de indagar, olhar, ou representar o mundo? Ou estariam “dadas” por um novo momento da sociedade e da religiosidade no Brasil (que exigia, de seu turno, renovadas formas de aproximação e representação)?

Some-se ao impacto de *Santo Forte* o fato de que os filmes da “retomada” (ainda que não tão emblemáticos quanto o longa de Coutinho) obtiveram maior visibilidade e geraram mais debate, pelo lançamento no cinema ou na televisão (como *Santa Cruz*, integrante da série televisiva *6 histórias brasileiras*) – diferentemente dos documentários modernos, cujos formatos eram sobretudo o curta ou o média metragens, com circulação restrita a festivais e outros fóruns específicos. Por outro lado, mudanças, traços novos e deslocamentos (nos enfoques, propostas de abordagem e significação) se faziam notar nos filmes contemporâneos, *Santo Forte* à frente – mudanças relativas às religiões e maneiras de ser religioso abordadas, às formas de estruturar o discurso cinematográfico e à pauta retórica mobilizada. O “tema” não era novo, portanto, mas, no novo contexto da sociedade e do audiovisual brasileiros, interessava indagar sob que formas a religião aparecia e era representada.

Em parte, esse interesse se justifica pelo fato de que mudanças significativas vêm

⁴ Marcando a volta de Eduardo Coutinho à tela grande, o filme mostrava, através de uma forma “mínima”, um jeito de *ser religioso* no Brasil que ignorávamos – ou de cuja riqueza de características e nuances não suspeitávamos. *Santo Forte* foi premiado no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (ainda em 1999), coroando a recepção bastante favorável da crítica, que o saudou, em suma, como um fato novo. Em enquête recente, realizada pela *Revista de Cinema*, *Santo Forte* foi eleito o quinto melhor filme brasileiro da retomada.

sendo de fato observadas na dinâmica do campo religioso no país, como vários analistas têm sublinhado. Em relação aos anos 60 e 70 (período em que a produção documental abordou de modo significativo a experiência religiosa), pode-se dizer que há um *momento novo*, e interessa pensar como os filmes o *enfrentam* em suas representações. Assumindo, portanto, com Eduardo Coutinho, que religião é um tema “bom pra pensar”, parto neste trabalho de um recorte temático, visando examinar como os filmes enfrentam, formalmente, os desafios colocados por suas temáticas e “objetos”. O que se busca, pois, é cotejar representações mobilizadas no audiovisual com os modos como a religião impregna hoje a sociedade brasileira, e os usos e interpretações que dela se faz.

Para tanto, minha proposta é analisar as estruturas de dois filmes contemporâneos estrategicamente escolhidos, examinando o que se elabora como representação da experiência religiosa. Os estudos das ciências sociais serão referência fundamental na contextualização do campo religioso brasileiro e na caracterização dos conteúdos hoje em jogo. Evidentemente, eles não serão tomados como “parâmetros” a partir dos quais buscaremos aferir a “correção” dos filmes no trato com seus objetos. A questão, portanto, não é saber se os filmes “estão dando conta” (literalmente) da complexidade que aparece nos estudos das ciências sociais; mas examinar quais são os recortes, abordagens e estratégias de representação privilegiados pelas obras documentais neste momento dado, e o que tem resultado como significação – cotejando-os, quando necessário, com os padrões de representação dominantes num momento anterior. Em suma, examinar o que os filmes contemporâneos, com suas “especificidades fílmicas”, têm apresentado como conhecimento e, digamos, “relação criativa” com as manifestações religiosas e religiosidades subjetivas com que têm se defrontado, e que têm transformado em “objeto” neste contexto específico.

Numa descrição esquemática do campo religioso, para começo de conversa, digamos que a década de 90 representa a culminância de um percurso de mudança, cujo traço mais marcante é provavelmente a consolidação do pluralismo religioso no Brasil, com destaque para a significativa expansão pentecostal a partir dos anos 80 (Montero, 2003). Dito de outro modo, observa-se a ampliação e diversificação do “mercado de bens de salvação” no país, como escreveu Maria Lucia Montes (1998), para quem as principais características desse “rearranjo global do campo religioso brasileiro” são:

“Fluidez do campo religioso, baixo grau de institucionalização das igrejas, proliferação de seitas, fragmentação de crenças e práticas devocionais, seu rearranjo constante ao sabor das inclinações pessoais ou das vicissitudes da vida íntima de cada um” (p.69).

Este momento particular é caracterizado pelos estudiosos como de fragmentação institucional crescente (sobretudo das denominações pentecostais), acompanhando o *“declínio da hegemonia católica”* (Montero & Almeida, 2000: 333); de expansão, portanto, de um *“mercado de bens de salvação”*, no qual igrejas, seitas e terreiros competem intensamente na oferta de serviços religiosos, ainda que suas práticas rituais, mágicas ou de cura guardem diferenças. É cada vez mais comum o *“trânsito religioso”* dos fiéis⁵, ecoando a conformação, no Brasil, de um *“campo da religiosidade”*, no qual, como escreveu Paula Montero, *“o processo de apropriação das significações religiosas não respeita a fronteira entre os credos – já que os sujeitos (ou os seus mediadores) constroem pontes simbólicas que autorizam o movimento entre os códigos”* (2003: 43). Neste contexto, portanto, em que *“dinamismo”* e *“mudança”* são palavras mais conjugadas do que *“tradição”*⁶, proponho examinar de que maneiras o documentário contemporâneo vem abordando a experiência religiosa dos brasileiros.

Numa síntese inicial do campo documental (também para início de conversa), podemos afirmar que, dos anos 60 para cá, os filmes que abordam a experiência religiosa são elucidativos de alguns deslocamentos mais amplos no terreno da representação. Um primeiro reposicionamento, verificável a partir dos anos 70, está no esforço em representar a religiosidade *“em si”*, com seu repertório simbólico, não mais derivada da estrutura social. Mais adiante, novas mudanças. A princípio (anos 60 e 70), os documentários estavam centrados quase exclusivamente na filmagem de rituais coletivos; o fenômeno da

⁵ Em pesquisa realizada em 1995, Reginaldo Prandi constatou que um em cada quatro paulistanos encontrava-se numa religião diferente daquela em que nascera; sete em cada dez *“convertidos”* haviam mudado de filiação religiosa no período de dez anos entre 1986 e 1995 (Pierucci & Prandi, 1996: 263).

⁶ A reportagem de Fernanda de Escóssia, na *Folha de São Paulo* (01/07/02), reportando os resultados do Censo 2000, informa bem sobre a dinâmica do campo religioso brasileiro hoje: *“A Igreja Católica perdeu espaço no Brasil, na última década, para o crescimento das religiões evangélicas e de brasileiros que se consideram sem religião. De acordo com os dados do Censo, a proporção evangélica da população brasileira foi a que mais cresceu: subiu de 9,05% em 1991 para 15,45% em 2000 - um aumento de 70,7%. Em números absolutos, os evangélicos são hoje cerca de 26 milhões, o dobro dos 13 milhões de fiéis de 1991. Os católicos apostólicos romanos perderam terreno, mas ainda são maioria: somam quase 125 milhões de brasileiros e representam 73,8% da população. Em 1991, os católicos eram 121,8 milhões de pessoas e representavam 83,76% dos brasileiros. A proporção de católicos no total da população caiu, portanto, 11,9%”*.

religiosidade pressupunha, como objetos de documentário, a existência de um sistema de culto e de uma coletividade. Nos anos 90, os filmes já lidam com indivíduos e subjetividades, com o “sentimento religioso”, a subjetivação da experiência da religião, que passa a comportar inclusive, nalgumas representações empreendidas pelo documentário brasileiro, relações diretas – sem a mediação de igrejas ou templos, cultos ou rituais coletivos – entre o indivíduo e a transcendência.

Avançando um pouco mais, podemos dizer que, em direção praticamente oposta aos filmes dos anos 60 (e numa espécie de continuidade em relação ao movimento de valorização que observamos a partir de meados dos anos 70), os documentários brasileiros contemporâneos trazem uma visão positiva da experiência religiosa, tratando-a com respeito, cautela, descrição e simpatia tácita, às vezes com intenção retórica de valorizá-la, na contramão de algumas representações midiáticas (*Santa Cruz*/João Salles); além disso, diferentemente dos filmes modernos, os recentes não têm pretensões totalizantes; sua estratégia, de um modo geral, não é estruturar o discurso fílmico na forma de diagnóstico (visando diretamente a complexidade de uma situação social ou cultural), mas tocar grandes temas a partir das experiências singulares de indivíduos ou grupos de devotos, às vezes articulando essas experiências a alguns dos processos de significação (e práticas) inerentes a cada manifestação religiosa. Segundo me parece, os filmes deixam de lado a pretensão de traçar um quadro maior no qual sejam alcançadas as determinações estruturais que orientam a ação social. Acima de tudo, a produção de sentidos sobre a experiência religiosa é delegada aos indivíduos retratados, cujas “subjetividades religiosas” passam a primeiro plano nas representações buscadas pelo cinema. Há um movimento de “subjetivação” da experiência religiosa – os indivíduos devotos tomados como “vozes” principais na produção de sentidos sobre a religião, que parece interessar mais como “experiência” do que como ritual, doutrina, ética ou organização eclesiástica⁷.

Como bem sintetizou Ismail Xavier:

“Hoje, nos documentários, cresce o interesse pelo universo das representações, notadamente as religiosas, mesmo quando há o pano de fundo de tensões e de violência. A palavra de ordem é cautela, um chegar perto dos sujeitos envolvidos em qualquer

⁷ Ritual, experiência religiosa, organização eclesiástica, doutrina e ética. Estas são, para Candido Procopio Camargo, as cinco dimensões presentes em qualquer religião (Camargo, 1961), variando em grau de acordo com a manifestação religiosa em questão.

problema social de modo a não manipulá-los ou tomá-los apenas como símbolos, cifra estatística (...) Estamos longe [nos anos 90] das condições materiais que marcaram a primeira geração dos documentaristas que trabalhavam a questão da cultura em conexão com a formação social, o mundo do trabalho”.

E ainda: “A vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular (...) Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim, outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para suas implicações sociais e políticas” (Praga nº9, p. 121 e 104).

Em termos de representação, há, portanto, um movimento notável de individualização, que nos cabe analisar na abordagem dos filmes recentes. Do ponto de vista temático, ecoando a diversificação do próprio campo religioso, a partir dos anos 90 a diversidade é considerável – embora prevaleça (como traço de continuidade, desde meados dos anos 70) o foco em expressões e vivências religiosas de grupos socialmente desfavorecidos. Não por acaso, o catolicismo “oficial” ou teológico interessa pouco (neste sentido, *O Chamado de Deus*, de José Joffily, representa uma exceção). O que parece valer é sobretudo a religião criativamente “incorporada” e recriada pelo povo – seja na doutrina fluida, improvisada, de mais uma pequena igreja evangélica recém aberta numa invasão na periferia de um grande centro urbano (*Santa Cruz*/João Salles); seja na tradição sincrética e teatral de uma congada negra recriada nas ruas empobrecidas do interior mineiro (*A Coroação de uma Rainha*/Arthur Omar); ou na composição de uma “religiosidade” plural e composta, praticada em casa, sem a mediação de especialistas ou autoridades religiosas, e na qual convivem referências várias, mas sobretudo do universo umbandista (*Santo Forte*/Eduardo Coutinho). A uma sociedade que se torna mais plural do ponto de vista religioso, o documentário parece responder com representações tolerantes, interessadas na diversidade, e notadamente dedicadas às formas como os indivíduos devotos representam suas experiências religiosas e seus sentimentos, suas crenças e sua fé.

Tendo em mente essas hipóteses iniciais e gerais, traçadas a partir de um conjunto relativamente extenso de filmes⁸, optamos pela hierarquização do *corpus*, selecionando os

⁸ Entre outros filmes que abordam experiências religiosas e que poderiam, ao menos nalguns aspectos, ser associados a este movimento mais amplo aqui diagnosticado, lembremos de *A Coroação de uma Rainha* (1993) e *Sonhos e Histórias de Fantasma*s (1996), ambos de Arthur Omar; *Atlântico Negro* (1998), de Renato Barbieri; *Penitência* (1998), de Joel de Almeida; *Fé* (1999), de Ricardo Dias; *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Santa Cruz* (2000), de João Salles; *O Chamado de Deus* (2001), de José Joffily, *A Concórdia de*

trabalhos que nos parecem mais instigantes, bem-sucedidos e estratégicos (em termos formais, temáticos e retóricos) em seu trato com a *atualidade* da experiência religiosa dos brasileiros. Assim, após a realização do exame de qualificação (abril de 2005), decidimos restringir o *corpus* a um recorte mínimo, com duas obras bastante densas realizadas na cidade do Rio de Janeiro em fins dos anos 90: *Santo Forte* (Eduardo Coutinho/1999) e *Santa Cruz* (João Salles/2000).

Antes de avançar, é preciso dizer que, desde o começo desta pesquisa, fui confrontada com o desafio de compor um *corpus* íntegro e, ao mesmo tempo, representativo. Esta dificuldade foi retomada pelos examinadores na qualificação. Parecia difícil não tomar *Santo Forte* (1999), por sua beleza, rigor formal e pela capacidade de sugerir e iluminar aspectos de uma “religiosidade popular brasileira” atual, como parâmetro de “excelência” na representação da experiência religiosa pelo documentário contemporâneo. Em relação ao filme de Coutinho, a maioria dos outros documentários “sobre religião” não sustentava muito mais do que um contraponto – seria totalmente desigual abordá-los através de análises detidas, nos moldes da abordagem de *Santo Forte*, que multiplica-se em detalhes e sugestões, desafiando o intérprete e exigindo renovadas aproximações. Daí a necessária hierarquização.

Após os debates suscitados pelo exame de qualificação, o único filme que nos pareceu sustentar um diálogo firme e necessário é *Santa Cruz*, de João Salles (cuja análise, como se verá, pela forma bastante distinta do documentário, será substancialmente diferente daquela de *Santo Forte* – ainda que dediquemos ao filme de João Salles o mesmo “espaço”). Optando pela convivência dos dois filmes no *corpus*, restringimos o recorte da tese a documentários que conjugam, de diferentes maneiras, de alguns princípios comuns. Centrados na filmagem de entrevistas ou na observação de rituais, eles evitam a excessiva intervenção (não propondo, por exemplo, a prática de “encenações”; nem, por outro lado, o excessivo comentário explicativo, via narração). Neste sentido, são tributários das formas que dominaram o cinema direto tal qual ele tem sido praticado desde os anos 60 (Cf. Niney,

Dona Isabel (2000), de Renata Otto, entre outros. Outros filmes abordam experiências religiosas de modo semelhante, embora este não seja seu tema central. É o caso de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2004), *Em Trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005) e *Estamira* (Marcos Prado, 2005), entre outros.

2000)⁹. O tipo de intervenção “aceitável”, nesta forma mais “canônica”, é a da entrevista (nos dois filmes do *corpus* também é mobilizada a realização de “retratos” – em vídeo – dos indivíduos). No mais, opta-se pelo registro direto de situações dadas pelo cotidiano dos sujeitos enfocados, ou de atividades relacionadas à temática privilegiada. Há, por diferentes vias, uma clara ênfase na palavra falada – obtida via entrevistas ou filmagem direta de situações cotidianas. Na montagem, ênfase é posta na exposição minimamente “íntegra” das situações filmadas, quer elas aconteçam à revelia da filmagem, quer sejam propostas pelo documentário (como no caso das entrevistas e retratos). São filmes que parecem pretender “repor” as situações filmadas de um modo respeitoso – na base da aparente “reprodução” ou “registro”, sem excessiva intervenção, leitura ou criação posterior de sentidos. Neste recorte, *Fé* também se inclui (não por acaso, o filme de Ricardo Dias será discutido neste capítulo introdutório). Ficam de fora documentários mais ensaísticos, que se valem de diversos procedimentos (inclusive de encenações) para sugerir significações sobre a experiência focalizada (significações que não estão necessariamente dadas pelo material filmado em som direto). Penso, por exemplo, em *A Coroação de uma Rainha* (Arthur Omar/1993) e *Penitência* (Joel de Almeida/1998).

Além de tributários de um estilo mais canônico de cinema direto/verdade, tal qual o caracterizei aqui, *Santo Forte* e *Santa Cruz* espelham características importantes da forma documental praticada no Brasil dos anos 90. Podemos continuar abordando-os por suas semelhanças. Ambos praticam a particularização do enfoque, elegendo a circunscrição espacial ou institucional (o “recorte”) como demarcação nítida da abrangência das experiências retratadas. Os dois se valem da entrevista como estratégia privilegiada de abordagem dos sujeitos religiosos, que assim participam decisivamente, nos filmes, da construção verbal de sentidos sobre as experiências focalizadas. Ambos se aproximam das

⁹ Uso a expressão “cinema direto” para me referir às formas documentais possibilitadas pela emergência do som direto (possibilidade técnica de gravação de som em sincronia com a imagem, praticada a partir do começo dos anos 60). De um modo geral, apresentam reações à forma clássica (dominante até os anos 50), em que as imagens ilustram o argumento concebido de antemão (sobre as situações reais filmadas) e apresentado pela narração *over* explicativa, que dirige a percepção do espectador. Não me restrinjo, portanto, apenas à idéia de “cinema direto” como estilo/escola praticado pelos cineastas norte-americanos sobretudo ao longo dos anos 60 e 70 (caracterizado pela observação filmada de situações recortadas do cotidiano, com o mínimo de intervenção da equipe). De modo mais geral, refiro-me a uma proposta de documentário que pretende escapar “às roteirizações convenientes à ficção ou às representações oficiais das atualidades, um cinema de tomada direta sobre o agir dos homens e o devir de seu mundo” (Ninoy, 2000: 131). Aqui se incluem, portanto, tanto as formas privilegiadas pelo “direto” norte-americano quanto aquelas do “cinema verdade” francês, ambos bastante influentes.

experiências retratadas na base do “corpo a corpo”, mirando-as por suas singularidades e evitando enquadrá-las de antemão (como exemplos ou casos típicos) num diagnóstico mais amplo.

A par dessas semelhanças essenciais, *Santo Forte* e *Santa Cruz* podem ser contrastados com vigor noutros aspectos. *Santo Forte*, um filme muito influente no panorama do documentário contemporâneo, é paradigmático do movimento de “subjativação” da experiência, aqui já referido. Totalmente centrado em entrevistas (evitando enfocar imagens de rituais e situações institucionalizadas), o filme de Coutinho se interessa exclusivamente pela religiosidade como experiência subjetiva ou “vívda” – e poderia ser caracterizado como um documentário voltado à expressão da “religião subjetiva”¹⁰. *Santa Cruz*, de seu turno, propõe um “estudo de caso” audiovisual sobre o desenvolvimento de uma única igreja no tempo (a pequena Casa de Oração Jesus é o General, que o filme acompanhou nos nove primeiros meses de trajeto). Ainda que as entrevistas ou depoimentos de convertidos tenham importância capital, há também a filmagem de situações coletivas desenvolvidas no âmbito da igreja (cultos, atividades missionárias e de solidariedade entre os “irmãos na fé”). No filme de João Salles, também interessa, portanto, a religião como imagem objetiva e a experiência “instituída”.

Para formalizar suas diferenças, eu diria que *Santo Forte* e *Santa Cruz* nos permitem visualizar, cada um, uma espécie de “eixo semântico” em torno do qual outros filmes poderiam gravitar (mesmo que muito diferenciados). *Santa Cruz* propõe uma abordagem, digamos, “vertical”, ao focalizar uma única experiência religiosa no tempo (a de uma instituição pentecostal autônoma, durante seus primeiros nove meses de existência). A abordagem de *Santo Forte* é “horizontal”, ou melhor, “transversal”. Circunscrito a uma localidade, e não tendo a variável “tempo” como constitutiva de seu projeto, o filme abarca uma diversidade de expressões, credos e manifestações, a partir da realização de entrevistas (num dado “instante” histórico) com indivíduos que não pertencem a uma única igreja, crença ou denominação. *Santo Forte* acaba por flagrar, portanto, a “diversidade” religiosa brasileira no presente, ainda que, no cotejo entre as narrativas dos entrevistados, seja

¹⁰ Empresto as noções de “religião subjetiva” e “religião objetiva” a Ismail Xavier, que as utiliza na análise de *O Pagador de Promessas* (*Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome*). Aqui, esta oposição será usada para contrastar, de um lado, a opção por abordar a religião em sua “exterioridade” objetiva (via imagens de cultos e rituais); de outro, sua abordagem como sentimento, expressão, religiosidade e vivência individuais (expressa sobretudo através da fala obtida em entrevistas).

possível visualizar uma “religiosidade” com traços comuns (independentemente da religião que se professe, como veremos no primeiro capítulo)¹¹.

Feitas essas aproximações e contrastes formais, destaquemos o fato de que os dois filmes têm em comum uma característica temática (de fundo) essencial. Ambos estão marcados pelo signo da *atualidade*: *Santo Forte* e *Santa Cruz* têm a capacidade (nem sempre anunciada ou assumida como “proposta”) de flagrar, a partir do enfoque particularizado, traços de um significativo processo social em curso no país. Não por acaso, os processos de realização dos dois documentários relacionaram-se (de distintas maneiras) com pesquisas e pesquisadores do ISER, Instituto de Estudos da Religião, organização carioca que tem se dedicado há 35 anos a um esforço sistemático de levantamento e compreensão da dinâmica do campo religioso brasileiro, do Rio de Janeiro em particular¹². *Santo Forte* teve como ponto de partida os relatórios e gravações de entrevistas que integraram a pesquisa de mestrado realizada por Patrícia Guimarães em Vila Parque da Cidade. A antropóloga, orientada por Patrícia Birman (membro do comitê editorial da revista *Religião e Sociedade*, produzida pelo ISER), foi mediadora inicial entre o documentário e os moradores da favela, e também integrou a equipe de pesquisadores “de personagens” do filme de Coutinho (Patrícia Guimarães assina ainda “pesquisa e consultoria” do documentário). *Santa Cruz*, de seu turno, contou com a consultoria de Regina Novaes e Rubem César Fernandes, ambos pesquisadores do ISER, especialistas na dinâmica pentecostal no Brasil.

Os dois filmes, portanto, nos permitem vislumbrar o dinamismo de parte expressiva do campo religioso brasileiro contemporâneo. *Santo Forte* flagra a composição de uma religiosidade popular fluida e praticada em casa, atravessada de referências, com

¹¹ No “eixo semântico” traçado a partir de *Santo Forte*, temos *Fé* como bom exemplo de documentário que flagra, num mesmo “instante” histórico, a “diversidade” de formas religiosas no Brasil (embora de forma totalmente distinta daquela proposta por *Santo Forte*). Alguns filmes focalizam uma única manifestação, instituição ou religião (*Penitência*, *A Coroação de Uma Rainha*, *O Chamado de Deus*), mas são raros aqueles que, como *Santa Cruz*, acompanham estas experiências por um período de tempo relativamente distendido, o que lhe permite observar transformações.

¹² Embora inicialmente tenha se dedicado especialmente à “dimensão espiritual” como realidade “constitutiva da sociedade brasileira”, hoje o ISER tem uma atuação mais ampla, estruturando seu trabalho em quatro grandes áreas de competência: Fortalecimento da Sociedade Civil; Violência Urbana, Segurança Pública e Direitos Humanos; Meio Ambiente e Desenvolvimento; e Religião e Sociedade. Nesta última área, o ISER tem produzido pesquisas, censos de denominações, diagnósticos e avaliação de programas para diversas igrejas e organizações. A partir de 2001, passou a colaborar com o IBGE na análise dos dados coletados e na criação de indicadores que possam monitorar a evolução do perfil religioso dos brasileiros.

protagonismo (ao menos narrativo) do espiritismo umbandista. *Santa Cruz* foca a experiência de uma pequena igreja “crente” na zona oeste do Rio de Janeiro, *locus* privilegiado da explosão pentecostal que vem se processando na sociedade brasileira nas últimas duas décadas¹³. Com este recorte mínimo, portanto, a tese contempla (em termos temáticos) não apenas as pequenas seitas derivadas da matriz pentecostal evangélica, de presença significativa e crescente no Brasil; mas o amplo campo de “trânsito” que vai da umbanda ao neo-pentecostalismo, em constante relação com o catolicismo, cuja hegemonia simbólica parece, se não definitivamente abalada, profundamente matizada. Em suma, a *atualidade* é um dos parâmetros decisivos do “recorte” aqui proposto.

Em que pesem sobretudo características formais e temáticas, já expostas, creio que o privilégio aos dois filmes também se justifica pela densidade das obras de Coutinho e Salles, cineastas hoje exclusivamente documentaristas, com número considerável de trabalhos realizados, o que nos permite uma aproximação aos documentários tendo em mente a referência de um percurso já realizado (como veremos no decorrer dos outros capítulos da tese). Espero, portanto, que a abordagem de cada um dos dois filmes possa contribuir para o estudo de uma obra já sólida, para além do tema central deste trabalho.

Tendo como referência central a tradição de crítica e estudos do cinema brasileiro consolidada por estudiosos como Jean-Claude Bernardet (1979, 1985, 1987) e Ismail Xavier (1983, 1985, 1993), proponho, como metodologia de pesquisa, a análise em filigrana do discurso fílmico das duas obras que compõem nosso *corpus*. Tal análise estará, sempre que houver interesse, em conexão ou confronto com as representações empreendidas por outras áreas do conhecimento – em particular pelas ciências sociais, que nos oferecem sobretudo material de apoio ao entendimento dos conteúdos em jogo – e terá no horizonte, como parâmetro comparativo, algumas das características mais centrais da tradição de representação estabelecida pelos documentários modernos.

No exame dos filmes, a busca é articular, como ensina Ismail Xavier em *Sertão Mar* (1983):

¹³A zona oeste, onde se localiza o subúrbio de Santa Cruz, apresenta a maior concentração de templos evangélicos por domicílio do Rio de Janeiro, segundo dados do Censo Institucional Evangélico realizado pelo ISER em 1992 (Cf. Fernandes et al, 1998; e Antoniazzi et al, 1996). Importante notar que, das igrejas evangélicas fundadas no Rio em 1992, 91,26% eram pentecostais, e 80% delas se localizam nas áreas mais pobres da cidade (Novaes, 1998. In: Fernandes et al, 1998: p. 9).

“A análise de procedimentos específicos – “estilo indireto livre”, decupagem baseada no ponto de vista das personagens, monólogo do narrador-personagem, mediação do cordel – com a consideração do conjunto da obra, para que se possa caracterizar seu sentido e efeito na representação de determinado universo. O procedimento específico oferece certa possibilidade mas sua função é determinada pela estrutura da obra, pelo contexto de representação onde ele se insere” (Xavier: 1983, 150).

Para caracterizar melhor as singularidades dos dois documentários do *corpus*, e preparar o desdobramento de suas análises (nos outros capítulos da tese), esta introdução prossegue na forma de um ensaio, dividido em dois tópicos, dispostos a seguir. Através desta estruturação inicial, propomos abordar alguns dos filmes contemporâneos excluídos pela necessária hierarquização do recorte – sobretudo *Fé* (Ricardo Dias/1999), que pode ser aproximado de *Santo Forte* e *Santa Cruz* por sua forma essencialmente “direta” (com privilégio à realização de entrevistas e filmagem de rituais). Alguns filmes modernos, paradigmáticos, também serão abordados, num balanço breve das “representações da fé” pelo documentário brasileiro desde os anos 60, cujo objetivo é levantar traços comparativos que nos permitam visualizar melhor características e tendências dominantes nos filmes contemporâneos abarcados – especialmente *Viramundo* (1965) e *Iaô* (1975), mas também *Viva Cariri!* (1970), todos de Geraldo Sarno. Neste ensaio introdutório, efetuei ainda (na medida de seu interesse para a pesquisa) uma revisão bibliográfica da literatura sobre a dinâmica da religiosidade no Brasil, também a partir dos anos 60.

As sessões introdutórias são: 1) *temática religiosa: conjuntura e representações*; e 2) *forma documental: enfoque, estratégias de abordagem e de significação*.

No primeiro tópico, vamos nos aproximar do *corpus* de modo majoritariamente informativo ou temático – uma aproximação mais *externalista*, digamos assim. A partir do que outras representações (sobretudo das ciências sociais) nos informam sobre o campo religioso brasileiro, tentaremos observar como os filmes se situam; o que eles, de seu turno, *conseguem ver e mostrar*. O objetivo central deste primeiro tópico é a *contextualização* – não apenas da dinâmica do campo religioso, mas dos discursos e retóricas sobre “a religião” e sobre as diferentes religiões praticadas no Brasil.

No segundo tópico, a aproximação se propõe mais *internalista*. Vamos mirar a dinâmica religiosa sobretudo pela ótica dos filmes, de seus recortes, abordagens e estratégias de significação – veremos, assim, o que os documentários, em seu enfrentamento da questão religiosa, *criam de conhecimento e expressão criativa*,

preparando o tipo de análise mais detida, em filigrana, efetuada nos outros capítulos da tese.

A primeira abordagem depende mais fortemente de informações externas e, de certa forma, *sabe mais* do que os filmes (mirando-os de um patamar superior); a segunda, segundo me parece, é mais justa com os filmes e com suas especificidades. Mas creio que as duas se complementam, tendendo a ganhar juntas. Nalguns trechos, parâmetros relativos a um dos tópicos acabam sendo abarcados no outro, num entrecruzamento que me parece inevitável – especialmente em momentos nos quais a análise de filmes impede a compartimentação das idéias em porções rigidamente separadas.

1.1- Temática religiosa: conjuntura e representações

Santo Forte e *Santa Cruz* foram realizados em fins dos anos 90, em bairros da cidade do Rio de Janeiro, *locus* privilegiado de algumas das mais marcantes características da atual dinâmica religiosa no país. Berço da umbanda nos anos 20 e 30, o Rio é a cidade onde hoje as denominações pentecostais e neo-pentecostais se espraíam e se fragmentam com a maior intensidade entre as metrópoles brasileiras¹⁴. Trata-se de uma cidade que viveu e tem vivido como poucas a força das religiões “de conversão”, das alternativas (muitas vezes expressas como “composições”) ao catolicismo, religião hegemônica em declínio (Cf. Montero e Almeida, 2000). No Rio, o pentecostalismo se espalha sobre uma forte “base” espírita/umbandista – que, por sua vez, havia se erigido em composição com a base católica dominante. Digamos, numa síntese grosseira, que o Rio é uma cidade “sincrética”.

Desses dados de conjuntura podemos apontar um primeiro traço a relacionar os dois filmes estudados – e que continuarei chamando simplesmente de *atualidade*. Ambos realizados no Rio de Janeiro, flagram formas de religiosidade popular no Brasil urbano e contemporâneo; não há fascínio por formas religiosas tradicionais, idealização romântica de “sobrevivências” ou vontade de preservação de algo que se perde. Não por acaso, questões centrais na atual dinâmica do campo religioso brasileiro estão presentes (de maneiras distintas) nos dois documentários.

¹⁴ “Mais do que uma igreja por dia útil” foram criadas na região metropolitana do Rio, em 1992, como sublinha Regina Novaes, analisando os dados do Censo Institucional Evangélico realizado pelo ISER no mesmo ano (1998: 9).

Uma delas é a decadência da hegemonia simbólica do catolicismo, o declínio de seu protagonismo como definidor da identidade institucional no campo religioso brasileiro. Não apenas houve redução expressiva do número de católicos declarados¹⁵, como parece ter havido significativa retração ou relativização de sua presença entre os signos que compõem ou reforçam uma “identidade religiosa nacional”. Como escreveu Wilson Gomes (1996), parece ter se dado, com a urbanização da população brasileira, uma quebra do pacto ilusório entre duas “religiões” na prática bem distintas: o catolicismo teológico e o catolicismo popular, religiosidade fluida, pouco institucionalizada e dinâmica, que (pela forte presença do culto aos santos e outras figuras sobrenaturais) dificilmente poderia ser classificada como “monoteísta”, como reza o catolicismo teológico. Para o autor:

“De um lado, o fato de não apoiar as próprias crenças em formas institucionais rígidas fez com que o povo se tornasse um território propício para a constituição de novas crenças; de outro lado, a alternativa de ‘prestação’ de serviços religiosos por outros grupos fez com que a Igreja Católica passasse a dividir a ‘clientela’. A ‘quebra do pacto’ fez com que a Igreja Católica perdesse o controle sobre as classes populares, tradicionalmente exercido mediante a relação simbiótica precedente” (p. 258).

As diversas “seitas sociais” ou religiões minoritárias, argumenta Gomes, parecem ter se constituído, no espaço urbano, em alternativas mais atraentes de “prestação de serviços religiosos” para um número crescente de moradores, a partir dos anos 70¹⁶.

Santo Forte expressa bem essa dinâmica. Optando não por focalizar uma manifestação religiosa determinada, mas por “conversar” sobre experiências religiosas com alguns poucos indivíduos, moradores da favela de Vila Parque da Cidade, o filme acaba por

¹⁵ Eles eram 95% da população brasileira em 1940, 89% em 1980, e hoje representam 73,8% (Dados do Censo 2000).

¹⁶ Alguns autores interpretam a “evasão” de fiéis católicos para a umbanda (anos 70) e para as diversas denominações protestantes e, em especial, pentecostais (sobretudo a partir dos anos 80), como consequência do deslocamento do catolicismo para as questões políticas e para a esfera pública, ficando os fiéis carentes de religiões “de intimidade” e intervenção mágica no mundo. Vai nesta linha o argumento de Maria Lucia Montes (1998), para quem houve, no Brasil, a progressiva transformação do catolicismo em religião internalizada e racional, que se “protestantizou”; por outro lado, com o pentecostalismo e os neopentecostalismos, o protestantismo se aproximou do catolicismo popular e de outras formas de religiosidade, incorporando inclusive algumas de suas práticas mágicas. Wilson Gomes (1996) questiona essa interpretação sobre a “evasão” do catolicismo, perguntando-se, em primeiro lugar, se o povo brasileiro era majoritariamente católico, para além da auto-proclamação. No Brasil, argumenta, haveria um catolicismo teológico *versus* um catolicismo popular – em muitos sentidos parece que o povo vivencia um padrão de crenças e atitudes diferentes do catolicismo teológico, embora se diga “católico”. Assim, o catolicismo teológico nunca teria sido uma religião extensamente popular, e o catolicismo popular teria sido sempre sincrético e composto.

flagrar a composição de uma religiosidade popular fluida (do ponto de vista institucional), composta (em termos de práticas, doutrinas e ritos) e vivenciada em casa; religiosidade na qual o protagonismo simbólico e narrativo (segundo o recorte sugere) parece ser do espiritismo umbandista, religião “misturada” e sincrética desde o seu surgimento¹⁷. Não que o filme negue a força da presença católica – ao contrário, ele parte de sua constatação. Sua primeira fase de gravações foi realizada no dia da visita do Papa João Paulo II à cidade do Rio de Janeiro (5 de outubro de 1997) – a segunda sequência do documentário se inicia justamente com imagens da missa do Papa. Do ritual público passamos ao ritual privado, com moradores de Vila Parque assistindo e gravando a missa católica nos aparelhos de TV e videocassete de suas casas. As primeiras falas dos entrevistados, no entanto, situam o catolicismo na posição em que irá se manter ao longo de todo o documentário: lugar de uma espécie de “religiosidade oficial” que a maioria deles assume publicamente; praticamente inexistente, no entanto, como prática religiosa, e pouco mobilizado, nas narrativas dos moradores, para significar suas experiências cotidianas, seus desejos, suas explicações da vida.

Santa Cruz, de seu turno, nem tematiza o catolicismo, totalmente voltado à experiência de implantação e desenvolvimento de uma pequena igreja “crente” (Casa de Oração Jesus é o General) numa invasão em Santa Cruz, subúrbio do Rio. O filme não chega a pôr em pauta a presença de outras religiosidades anteriores e concorrentes entre os moradores do lugar. Essa tematização exclusiva da instituição pentecostal, em si, é bastante significativa. Sintomaticamente, não há tradição de filmes sobre manifestações protestantes (e particularmente pentecostais) no Brasil, que parecem ter sido relegadas, no cinema, à posição desprestigiada de “corpos estranhos” ou opções exógenas em meio à sincrética (e muitas vezes celebrada) matriz “afro-católica” brasileira (esta sim, tematizada em diversas frentes, e não apenas no documentário).

Mas, seja qual for o movimento das representações, não é mais sustentável a equivalência imediata entre os termos “católico” e “cristão” no Brasil, como escreve Pierre Sanchis (1994: 37). A cultura evangélica não pode mais ser tratada como “*categoria lateral, menos ainda marginal*” na religião popular brasileira: ela atinge hoje uma

¹⁷ Cf. Ortiz, 1991: “A síntese umbandista integra, dentro de um sistema coerente e racional, duas tradições diferentes: a afro-brasileira e a espírita” (p. 120).

“espessura social bem brasileira – estamos em terreno verdadeiro, representativo, significativo” (Ibidem)¹⁸. Por outro lado, o pentecostalismo, em suas diversas vertentes, também tem se “sincretizado”, aproximando-se do lugar comum sobre a matriz cultural e o campo religioso brasileiros. Observa-se o crescimento de um *“protestantismo marcadamente mágico e taumatúrgico”* (Montero, 1999: 359), que dialoga com aspectos rituais e doutrinários de religiões em que a magia tem presença forte, como a umbanda. Novas composições estão em jogo.

Daí se pode derivar outro aspecto notável da atual dinâmica da religiosidade no Brasil, característica tangenciada pela abordagem de *Santo Forte*: em vez de um “campo religioso”, com credos estanques, de contornos bem definidos, parece mais correto falar hoje num “campo da religiosidade”, como escreveu Paula Montero (2003), em que as fronteiras entre opções distintas estão matizadas por empréstimos variados, pela fluidez institucional, pelo trânsito relativamente intenso dos fiéis, pela reapropriação privada, doméstica, de conteúdos e práticas colhidos em distintas manifestações e denominações. Como escreveu Pierre Sanchis (2003):

“O campo religioso é hoje, cada vez menos, o campo das religiões, pois o homem religioso, na sua ânsia de compor um universo-para-si, sem dúvida cheio de sentido, mas de sentido-para-si, tende a não se sujeitar às definições que as instituições lhe propõem dos elementos de sua própria experiência”.¹⁹

Uma das características marcantes deste “campo da religiosidade” (em muitos sentidos mobilizado de maneira individual e privada) é a presença revitalizada da magia, inclusive na prática de muitas denominações pentecostais. Como lembra Montero (1994), as religiões que mais cresceram no Brasil, a partir de meados dos anos 70, têm caráter mágico (a umbanda nos anos 70, as diversas neopentecostais nos anos 90). Vemos assim, numa sociedade tecnológica, burocratizada e individualizada, a significativa presença de religiões mágicas e a incorporação de aspectos mágicos por religiões (na origem) éticas²⁰.

¹⁸ Lembremos que, segundo dados do Censo 2000, a proporção evangélica da população brasileira foi a que mais cresceu: subiu de 9,05% em 1991 para 15,45% em 2000 - um aumento de 70,7%. Em números absolutos, os evangélicos eram em 2000 cerca de 26 milhões, o dobro dos 13 milhões de fiéis de 1991.

¹⁹ Apud Léa Perez: *Religião e Sociedade de Consumo* (2003).

²⁰ Para Marcel Mauss, que teorizou o pensamento mágico no começo do século XX, a magia é uma “espécie de religião feita para as necessidades da vida doméstica”, ou a “arte do saber fazer”. Tem parentesco verdadeiro com a religião, de um lado; e com as ciências e as técnicas, de outro. Mas enquanto a religião tende à metafísica e ao abstrato, a magia escapa da vida mística (onde no entanto busca suas forças) para

Isso faz com que autores como Paula Montero (1994, 2003) e Cecília Mariz (1996) afirmem a impossibilidade de um contraponto rígido entre magia e razão, ou entre magia e individualismo, nas formas religiosas do Brasil de hoje. Para Montero,

“Os elementos mágicos presentes nas visões de mundo religioso-populares não operam aqui em estado puro; eles foram trabalhados e transformados lentamente pelo processo de modernização da sociedade brasileira, que levou de algum modo ao desenvolvimento do individualismo, da noção de responsabilidade moral e à legitimação da racionalidade científico-tecnológica” (p. 82).

A autora recorre à umbanda como exemplo paradigmático desse movimento. Na consolidação dessa religião, sincrética e urbana, teria havido a ressignificação da ação mágica, com seu pragmatismo e eficácia colocados sob o controle de imperativos morais mais abstratos (sobretudo sob a égide da virtude moral da “caridade”). Teria sido, portanto, introduzida (no referencial a-ético e essencialmente mágico do candomblé) a idéia de “bem” como norma geral partilhada, que orienta as relações entre os homens. Há, para Paula, na constituição da doutrina umbandista, uma espécie de “racionalização da magia”, que perde sua agressividade pragmática (Montero, 1994).

Também articulando magia e razão, Cecília Mariz (1996) afirma, por outro lado, que não é o universo mágico o fator fundamental do atual sucesso pentecostal, mas sim a forma como esta religião articula a magia e o sobrenatural com a ética, característica mais própria ao universo protestante. As diversas ramificações pentecostais praticariam hoje uma espécie de “magia moral”: a conversão não refletiria a descoberta de um mundo mágico e encantado, mas sim o desejo de subjugar o mundo mágico (e mau, pois habitado pelo demônio) através de Deus, a magia mais forte. Para tornar o indivíduo livre da opressão que sofre pela sociedade mais ampla e pelo demônio, o pentecostalismo cria uma pequena sociedade de “libertos” – a igreja – e apela para uma magia mais forte do que o demônio,

servir à vida cotidiana, tendendo ao concreto (2003: 174). O rito mágico age diretamente sobre o mundo, sem a mediação de um agente espiritual – sua eficácia é não apenas garantida, mas necessária. A palavra, por exemplo, pode ser mágica, como vemos nalgumas invocações de santos e espíritos em *Santo Forte*, ou nos salmos potentes de *Santa Cruz*. Vista com preconceito no começo do século XX, a magia era considerada uma espécie de sobrevivência, de prática de “superstições” observável em rituais do espiritismo e do ocultismo. Como lembra Ortiz (1991), a racionalização religiosa, teorizada por Max Weber nos primeiros anos do século passado, corresponderia justamente ao processo a partir do qual as formas religiosas se desprenderam de elementos mágicos (tidos como sobrevivências primitivas, pré-modernas, rurais) e se orientaram na busca filosófica do “sentido do mundo”.

Deus. A pequena comunidade de irmãos ajuda na “libertação” do mundo, enquanto o poder absoluto e moral de Deus liberta das múltiplas magias sem moral. Assim, o pentecostalismo ajudaria o indivíduo a descobrir sua autonomia combatendo a “opressão do social com outro modelo de social, e a magia com outra forma de magia” (p.219)²¹.

Racionalidade mágica, magia moral. Religião praticada em casa, numa espécie de “retorno” ao pragmatismo mágico. Paradoxos atuais, presentes nas trajetórias religiosas narradas pelos convertidos em *Santa Cruz* – nas quais “aceitar Jesus” converte-se numa espécie de expressão mágica que, por si só, “liberta”, “abre portas”, “encaminha” (“Depois que eu aceitei Jesus, as portas de emprego se abriu para mim”). E também nas narrativas dos personagens de *Santo Forte*, como Dona Thereza. É através da força mágica de um protetor sobrenatural (Vovó Cambina) que ela expressa sua individualidade distintiva no “palco” da entrevista, afirmando e explicando sua superioridade moral, seu protagonismo no cotidiano pobre (de mãe que criou sozinha filhos e netos). Evitando interpretações ou qualquer traço retórico, o filme de Coutinho se abre à magia e à espiritualidade, expondo sem julgamentos as verdades contidas nas narrativas de seus entrevistados, em que não raro personagens espirituais (santos, deuses, orixás, almas de mortos e até o diabo) intervêm no cotidiano, por iniciativa própria ou convocados diretamente pelos narradores, para mudar o curso de acontecimentos graves ou prosaicos. Deste modo, *Santo Forte* expõe também a prática da religiosidade no espaço privado e doméstico, sem a mediação de espaços de culto ou de especialistas religiosos (Dona Thereza, por exemplo, não frequenta mais terreiros, e “cuida deles” – de seus santos ou guias – em casa).

A tematização (ainda que indireta) dessa dinâmica de trocas e composições faz de *Santo Forte* um filme único no panorama das representações sobre a religiosidade brasileira: não apenas por tematizar o sincretismo afro-católico, presente há tanto tempo nas representações audiovisuais²², mas por sugerir a prática de uma religiosidade privada,

²¹ “Convivendo com a ilegalidade cotidianamente, os pentecostais não encontram na esfera social uma plausibilidade ou apoio para nenhuma ética. Buscam este suporte na esfera sobrenatural (...) O pentecostalismo oferece apoio carismático e mágico para uma proposta racionalizante e ética. No seu caso, a religião mágica não se opõe à religião ética, mas se reforçam” (Mariz, 1996: 219).

²² Notadamente a partir dos anos 60, com *Barravento* (Glauber Rocha/1962) e *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte/1962), entre outros.

crivada de referências, e segundo a qual, independente da religião que se professe, admite-se a eficácia mágica e a presença e intervenção de espíritos no cotidiano.

Mais de três décadas antes de sua realização, *Viramundo* (Geraldo Sarno/1965) inovava ao evidenciar um paralelismo de símbolos e práticas rituais entre religiões na origem tão distintas quanto o pentecostalismo e a umbanda – paralelismo reconhecido e estudado hoje pelas ciências sociais no Brasil, como temos visto. Filme sobre a problemática da migração nordestina para São Paulo, na época uma dinâmica social aguda e emergente, *Viramundo* aborda, numa sequência bem demarcada (terceira parte do filme), a questão religiosa. Construída exclusivamente com imagens de rituais²³, a sequência expõe performances extremas e arrebatadas, compondo uma espécie de “espetáculo” religioso. Nele, destacam-se práticas de cura divina e incorporação de espíritos (transe), filmadas num terreiro de umbanda, numa cerimônia umbandista para Iemanjá à beira mar e numa pregação pentecostal em praça pública, em São Paulo. Montadas em paralelo, as três manifestações são associadas a um conteúdo de alienação política e anomia social (apresentado didaticamente nas duas primeiras partes do documentário, dedicadas à chegada dos migrantes e a sua inserção – via de regra precária – no mercado de trabalho). O resultado é retórico: *Viramundo* desqualifica, através da montagem, a incorporação de entes sobrenaturais e os aspectos mágicos presentes nos dois rituais distintos que enfoca em sua sequência religiosa, sublinhando neles uma aparência comum e um sentimento difuso de histeria, desespero e irracionalidade. Ainda que a postura adotada pelo documentário na sequência religiosa seja mais “aberta” do que no restante do filme²⁴, é notável a intenção retórica de atribuir à “religião” sentidos externos, alheios aos próprios praticantes. Cada uma das manifestações retratadas não é visada por suas particularidades, mas por seu potencial de generalização, de conteúdo comum que iguala a todas (negativamente) como alienação – categoria central nas abordagens, pelo cinema deste período, da cultura produzida pelas classes dominadas (Cf. Xavier, 1983: 18).

“Religião”, em *Viramundo*, portanto, é resíduo da estrutura social, e se explica pelos seus problemas, pelas suas faltas. Essa subordinação da experiência religiosa à estrutura social é notável na própria estruturação do filme. O “tema oficial” do documentário é a

²³ A única exceção é uma entrevista com uma mãe de santo em seu terreiro.

²⁴ A postura do documentário, na sequência religiosa, é menos “demonstrativa” e mais “observacional”, como veremos no segundo item desta introdução.

problemática da migração nordestina para São Paulo (visada sobretudo pela ótica do trabalho). E o tema “oculto”, poderíamos dizer, as razões da passividade e da alienação política do povo brasileiro (lembramos que o filme foi realizado pouco depois do golpe militar de 1º de abril de 1964). As práticas religiosas, integradas numa sequência que compõe uma espécie de “filme à parte” (e que poderiam bem ser ignoradas noutro filme sobre migração e trabalho), reforçam a conjugação do argumento subliminar: o povo brasileiro está alienado²⁵.

Assumidamente influenciado pelo trabalho de Candido Procopio na USP (a primeira cartela dos créditos informa que as pesquisas foram “orientadas” por Octavio Ianni, Juarez Lopes e Candido Procopio), *Viramundo* aborda apenas “religiões de conversão” (kardecismo²⁶, pentecostalismo e umbanda) – cuja emergência e crescimento no Brasil dos anos 60 é associada por Procopio ao processo de urbanização e industrialização da sociedade brasileira, marcado por acelerada migração campo-cidade. O sociólogo não estava interessado na religião como tradição ou permanência, mas como mudança:

“Religiões internalizadas, quer pentecostal, quer espírita, têm em comum o fato de oferecerem modalidades de orientação de vida para considerável parcela da população brasileira que se vê envolvida em intenso processo de mudança social” (Camargo, 1961).

É significativo perceber que *Viramundo* se vale dos “objetos” que interessavam a Procopio (associando, como o sociólogo, migração para o espaço urbano a religiões de conversão), mas inverte a chave de interpretação e valoração, abordando-os negativamente. As religiões de conversão são associadas exclusivamente a anomia e alienação – não a um processo maior de mudança social, no qual poderiam ter um papel funcional ou adaptativo, como queria a influente interpretação sociológica de Procopio²⁷.

²⁵ No projeto original do documentário, Sarno pretendia retratar também a marginalidade como consequência da anomia social e da falta de perspectiva de trabalho dos migrantes; além da religião, outros temas previstos eram “prostituição” e “malandragem”. Segundo o diretor, a religião de tal forma se impôs que os outros temas foram abandonados (Sarno, entrevista à pesquisa).

²⁶ O bloco das religiões, em *Viramundo*, é introduzido por cenas num salão assistencialista mantido por um grupo kardecista. Em seguida, o filme desenvolve o paralelismo entre umbanda e pentecostalismo.

²⁷ O processo de conversão era visto por Procopio, na esteira de Max Weber, como gesto “positivo”, expressando “ruptura da norma”, “crítica do existente”, rompimento “com a própria biografia” (Pierucci & Prandi, 1996: 18). A religião responderia funcionalmente à patologia social, à situação de perda da ordem decorrente de um processo acelerado de urbanização. Seria uma “forma transitória” (Procopio) de ajustamento ao contexto urbano, implicando em positiva “individuação” e relativização das referências tradicionais (Montero, 1999: 346). Estas dimensões não são sugeridas pela abordagem de *Viramundo*, que tematiza, nas entrelinhas, a alienação. Lembremos que Octavio Ianni e Juarez Lopes Brandão, ambos

De todo modo, o filme inova ao abordar manifestações religiosas não-católicas, até então minoritárias e ausentes do documentário brasileiro – nesse sentido, pode ser visto como um valioso documento de época. No plano temático, portanto, *Viramundo* foi pioneiro, num momento em que a umbanda ganhava adeptos e o protestantismo pentecostal começava a fincar bases num país em processo de acelerada urbanização e mudança social²⁸. Por outro lado, a associação entre umbanda e pentecostalismo através de aspectos de suas práticas rituais (cura divina e transe), e não pela via do ato “racionalizante” da conversão, é inovador em relação à abordagem das ciências sociais no mesmo período. Embora em chave desqualificante, *Viramundo* sugere a presença de símbolos e práticas similares em manifestações religiosas diversas, aludindo à composição de uma espécie de “caldo religioso” ou de “religiosidade” popular brasileira, que só mais recentemente os estudiosos passariam a sublinhar (Cf. Montero, 1994 e 2003). Filmar num centro urbano, São Paulo, e não no interior do Brasil, também é gesto inovador no contexto do Cinema Novo, que, como sabemos, privilegiou neste período o sertão como cenário, espaço alegórico em representações que pretendiam abarcar o país. Em termos de “vontade de atualidade”, *Viramundo* pode ser visto como precursor dos dois filmes privilegiados nesta pesquisa.

Em termos retóricos, as diferenças se impõem. Particularmente no que diz respeito ao tratamento do pentecostalismo. Como já referido, há raros trabalhos audiovisuais sobre manifestações pentecostais no Brasil, e esta ausência pode ser lida como um sintoma. Por que – poderíamos nos perguntar – esta recusa à abordagem da forma de religiosidade que mais cresceu no país, particularmente nas duas últimas décadas? As raras representações audiovisuais existentes até os anos 80 são desqualificantes. É o caso de *Duelo dos Deuses*

marxistas, também são “orientadores” do documentário – a “orientação” marxista, aplicada aos tópicos “migração” e “trabalho”, parece ter se espalhado sobre o tópico “religião”. Trata-se de um dos filmes que revelam o momento de perplexidade dos intelectuais de esquerda brasileiros frente à passividade do povo diante do golpe militar. *A Opinião Pública*, filme de Arnaldo Jabor sobre a classe média, também tem essa perplexidade como interrogação de fundo.

²⁸ Segundo Ronaldo de Almeida (1996), começa nos anos 50 esta que é considerada a “segunda fase” do pentecostalismo no Brasil, com a expansão e diversificação de organizações religiosas. Neste período, a Igreja do Evangelho Quadrangular introduz a cura divina como atividade principal em seu processo de expansão, logo seguida por outras denominações. Nos anos 60, já se configura um quadro de diversificação do mercado religioso, e a eficácia do pentecostalismo passa a ser tema de estudos das ciências sociais (notadamente por Procópio). Por outro lado, a umbanda começa nos anos 50 um processo de escalada crescente. No Rio há um movimento de crescimento que já em 1952-53 atinge seu clímax. No restante do país, ele se dá sobretudo a partir de 1958, acentuando-se até cerca de 1967. O intervalo 1958-1967, segundo Ortiz (1991), corresponde justamente ao período de reconhecimento social da religião.

(1988), vídeo de Pedro Vieira que aborda o pentecostalismo a partir da montagem satírica de trechos de programas “tele-evangélicos”. A partir de meados dos anos 90, os pentecostais têm aparecido com maior frequência nas representações audiovisuais (notadamente em programas de TV e filmes de ficção), mas o traço recorrente ainda é a caricatura²⁹. Por se tratar de fenômeno relativamente recente (cujo crescimento efetivo no Brasil se iniciou em meados dos anos 1960), e sobretudo pelas notas dissonantes que introduziu em relação ao projeto de uma matriz cultural única, católica e sincrética (conduta moral estrita, ética sectária, apartamento do mundo, pietismo), o protestantismo parece ter enfrentado resistência e dificuldade de aceitação entre intelectuais e artistas que cultivaram o mito de uma nação integrada simbolicamente pela religião³⁰.

Não apenas pela escolha do objeto, mas por um esforço evidente de elaborar uma “contra-representação”, confrontando o estigma e evitando o estereótipo, *Santa Cruz* inova, e, como *Santo Forte* (cada um a seu modo), pode ser considerado um fato novo no panorama das representações audiovisuais sobre a experiência religiosa no Brasil. Seu esforço inclui ênfases e omissões, como veremos no capítulo dedicado ao filme. A evitação de aspectos mágicos do ritual e da doutrina pentecostais, por exemplo, parece integrar um empenho de legitimação da experiência levada a cabo na Casa de Oração Jesus é o General (segundo critérios “racionais”, secularizados). O que se destaca no filme de João Salles é o

²⁹Não considero aqui os programas evangélicos, presentes em emissoras controladas por instituições neo-pentecostais (o que renderia um estudo à parte). Na mídia “não-religiosa” e aberta, as religiões evangélicas têm sido representadas de modo caricatural e preconceituoso – sobretudo pela chamada “grande imprensa”, excluindo-se aqui a imprensa popular (em que, como mostra Alvito, a tendência mais forte, ao menos no Rio, continua sendo a demonização das religiões afro-brasileiras e a “vitimização” dos evangélicos, o que mostra a força da presença desses últimos, hoje, entre as classes populares – Cf. Alvito, 2001: p. 209-215). A associação entre “pobre” e “evangélico” vem se disseminando nas representações audiovisuais, e os retratos dos crentes esboçados pelas ficções estão saturados de caracterizações negativas (personagens fanáticos, histéricos, repetidores de frases prontas, recalcados, às vezes cínicos). Nesta direção, um filme como *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004) é eloquente – ainda que interessante sob muitos aspectos. Alguns documentários contemporâneos (*Santo Forte* e *Santa Cruz*, mas também *Fé*) buscam representações menos ideológicas, menos submetidas ao preconceito – neste sentido, remam contra a corrente.

³⁰Para um paralelo com as representações do protestantismo pelas ciências sociais, cf. Montero, 1999. Segundo a autora, somente a partir dos anos 80 o protestantismo passou a ser tratado efetivamente “a sério” pelas ciências sociais no Brasil. A explicação, em parte, está na obstinação com o projeto de construção de uma “nação brasileira” (culturalmente homogênea). Para tal, o “sincretismo” (particularmente entre catolicismo e religiões afro) sempre pareceu uma boa solução, atendendo a um “modelo histórica e ideologicamente constituído de nação pela fusão de raças” – o hibridismo transformado em valor. Em relação a este modelo, o protestantismo, religião “exógena”, estrangeira e sectária, parecia representar uma incongruência total, cuja presença era melhor ignorar. A explosão do pentecostalismo e sua ampla penetração na sociedade brasileira obrigou a uma revisão dessa postura, para que “análises mais compreensivas e profissionais construíssem uma imagem menos ideologicamente marcada desses cultos” (p. 351).

potencial ético da pequena instituição para formar comunidade – algo bem diverso das imagens descontextualizadas de *Viramundo*, que privilegiam cenas de transe e testemunhos (no culto) sobre cura divina.

Assim, se *Santa Cruz* visa com atualidade a dinâmica da “explosão pentecostal”, o que se sublinha (pelas escolhas e ênfases do filme) não é a incorporação de aspectos mágicos e místicos na doutrina e nos rituais da Casa de Oração Jesus é o General, mas o seu potencial de formação de comunidade religiosa e moral que atua, como escreveu Maria das Dores Campos Machado (1996), como “*rejeição à atomização e abstração das relações sociais que caracterizam a moderna sociedade tecno-industrial*”, ou como “*rejeição à indiferença emocional da modernidade*” (p. 23). A autora vê no espraio do pentecostalismo, sobretudo entre as classes populares brasileiras, a tentativa de superação da dualidade público/privado, através da proposta de uma vida inteiramente orientada pela moralidade religiosa: “*a solidariedade comunal fomentada pela religião contrabalança o anonimato e o hiperindividualismo*”. Essa interpretação é tributária daquela de Procopio e de outros estudiosos que, desde meados dos anos 60, respondem ao “enigma” da conversão a uma religião evangélica no Brasil por seu suposto potencial de mudança da conduta e racionalização do cotidiano dos convertidos – particularmente funcionais, segundo esses autores, em situações de mudança social e pobreza³¹.

Bem mais frequente, desde os anos 60, tem sido a tematização do catolicismo rústico ou popular, religião “de origem” dos mesmos migrantes retratados em *Viramundo*. Sua presença majoritária teve como correspondente, nos anos 60 e 70, a “invisibilidade” do pentecostalismo e da umbanda – o que sugere o *status* minoritário, de “seita”, de que as religiões “alternativas” ainda desfrutavam naquele momento, quando sua presença na sociedade brasileira não estava consolidada (faltando-lhes reconhecimento social e legitimação), e o monopólio do catolicismo era inquestionável³².

³¹ As representações audiovisuais demoraram a dialogar com a tentativa, pelas ciências sociais, de compreensão da crescente conversão de brasileiros pobres ao pentecostalismo. Neste percurso, *Santa Cruz* corresponde a uma tentativa eloquente.

³² Neste sentido, é elucidativo o percurso de reconhecimento social da umbanda, traçado por Ortiz (1991). Até 1966, não era considerada pelo IBGE como religião, mas como “um conjunto de crenças supersticiosas” (p. 55). Só em 66 a umbanda se vê legitimada no nível das estatísticas. Antes disso, embora crescesse nas grandes cidades brasileiras, era tratada com total intolerância pela Igreja Católica e pela mídia hegemônica (taxada de

Embora bem mais presentes, as manifestações católicas também foram abordadas de uma perspectiva crítica, às vezes intolerante. Neste período, de um modo geral, a experiência religiosa dos brasileiros foi coberta de valorações negativas pelo documental; representada segundo um ponto de vista externalista e indisposto à compreensão. Pretendia-se a crítica da sociedade, e a religião era vista como “ausência” (de consciência de classe, de organização do trabalhador), não como “presença”. Nos filmes sobre o catolicismo rústico, retórica semelhante se enuncia. Não custa lembrar que, nesta época, quando 93,1% dos brasileiros se declaravam católicos, religião e tradição, ou conservação, eram idéias bastante congruentes³³.

Visões críticas das manifestações católicas populares não faltaram, por exemplo, entre os documentários realizados no Nordeste na segunda leva de filmes produzidos por Thomaz Farkas³⁴. Representada como expressão de atraso, fanatismo e ignorância, a fé popular em padres milagreiros, santificados pelo povo, foi especialmente visada. Penso sobretudo em quatro filmes da Caravana Farkas realizados entre 1968 e 1970: *Frei Damião - trombeta dos aflitos, martelo dos herejes*, de Paulo Gil Soares; *Padre Cícero - o patriarca de Juazeiro*, de Geraldo Sarno; *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel; e *Viva Cariri!*, de Geraldo Sarno.

Tomemos como exemplo o mais complexo dentre eles: *Viva Cariri!* (1970), que se serve de diferentes estratégias de representação para afirmar a continuidade da devoção religiosa e da opressão do povo, num contexto de modernização conservadora e de aparentes mudanças. Neste filme de enunciação híbrida e complexa, religião é ponto de partida e de retornos regulares, para uma reflexão mais ampla sobre a economia e a situação

pagã” e “herética”, entre outros termos). Somente “após o desenvolvimento incontestável do mercado religioso brasileiro, juntamente com as resoluções do Vaticano II, é que a atitude eclesial se transforma. Passamos desta forma a uma nova etapa da história umbandista, a de sua aceitação social”, já nos anos 1970 (p. 207).

³³ Convivendo e militando num ambiente intelectual predominantemente marxista e seguramente laico, os cineastas do período tendiam a conceber a consciência religiosa (e sobretudo a católica) como consciência conservadora, “da ordem social existente e para a ordem social existente” (Prandi, 1996: 13). Dava o tom ao debate a leitura da famosa passagem de Marx na *Crítica da Filosofia do Direito* de Hegel: a fé religiosa agiria como ópio a desestimular a vontade política do povo oprimido de superar o *status quo*.

³⁴ *Viramundo* integra a primeira leva de documentários produzidos por Thomaz Farkas, em 1964-65, composta ainda de *Memória do Cangaço*, *Subterrâneos do Futebol* e *Nossa Escola de Samba*, posteriormente reunidos no longa *Brasil Verdade*. De meados da década de 60 ao começo dos anos 80, o fotógrafo e produtor Thomaz Farkas produziu em torno de 40 filmes, compondo este que é um dos mais importantes conjuntos de obras documentais já realizados no Brasil. Muitos dos filmes da “Caravana Farkas” tematizam a cultura nordestina, e em alguns as questões da religiosidade popular estão no centro do debate.

social – com ênfase nas atividades produtivas e no trabalho – do Vale do Cariri (CE). A religiosidade popular é continuamente retomada em paralelo à apresentação das condições da agricultura, do artesanato e da indústria no Vale – restando como fator de “permanência” num universo de mudanças várias que, no entanto, estão longe de representar inclusão do povo, como o filme insiste em sublinhar. Se sugere a relação da religiosidade popular com um esquema renovado de dominação, o filme é ambíguo o suficiente para não se esgotar nesta perspectiva – que em nenhum momento é explicitamente enunciada pela narração ou comentário.

Aqui, a religião popular (e o tema específico da devoção de massas ao Padre Cícero) se expressa em diferentes situações, nem sempre de culto ou ritualísticas: um fiel que ora solitário ajoelhado diante de uma cruz; a interação entre a equipe de filmagem e as beatas que cuidam dos ex-votos do Padre Cícero; e toda a mobilização popular em torno do romeiro que chega a Juazeiro carregando uma cruz nas costas. Pela ausência de hierarquia entre esses diferentes momentos (alguns deles bastante íntimos e “subjetivos”, como no caso do fiel que ora silencioso e solitário); e pela amplitude do retrato que se pretende fazer (o tema central do filme, como já mencionado, é a situação social e econômica do Vale do Cariri), religião resta no documentário como o sucedâneo de uma “consciência” ou cultura popular, que se conserva, com sua lógica, ao largo do “progresso” que beneficia apenas as classes dominantes. Embora a temática religiosa esteja mais uma vez submetida a uma questão “maior”, *Viva Cariri!* parece dividido entre a vontade de “defender” a tradição confrontada com a modernização conservadora (mesmo que essa tradição seja religiosa), e a simultânea vontade de crítica à passividade do povo e à alienação, tão presente nas obras do período³⁵.

A diferenciação entre o catolicismo “teológico” e o catolicismo “popular”, e a valorização deste último como prática de resistência legítima, que relê a docência erudita da

³⁵A seu modo, este grupo de filmes produzidos por Thomaz Farkas em fins dos anos 60 integra a crítica marxista à instituição católica pelo conservadorismo e o reiterado apoio aos esquemas das classes dominantes. Como escreveu Rubem Alves (referindo-se às ciências sociais), só interessavam efetivamente, segundo o paradigma marxista, os “objetos” que se relacionavam com as relações de produção. “A religião, como reflexo invertido, como efeito, é reduzida à insignificância” (1978: 117). Essa retórica, válida para o documentário, se associa a uma postura do cineasta/intelectual que se julga “intérprete” que pode provocar a consciência do “povo” (mero “objeto” do discurso), cuja cultura e religiosidade, tematizadas em vários filmes, são muitas vezes reduzidas “a reflexo mecânico da dominação” (Xavier, 1983: 161). Claramente demarcada está a fronteira entre o sujeito (que filma e interpreta) e o objeto do documentário, incapaz (segundo os filmes sugerem) de enunciar “corretamente” sua própria experiência.

Igreja Católica colocando em primeiro plano a experiência popular, só vai vigorar no cinema documentário a partir de meados dos anos 70 (ainda que esteja anunciada nas ambiguidades de um documentário como *Viva Cariri!*). Esse período assistiu, paralelamente, ao apogeu das representações do catolicismo popular pelas ciências sociais, sobretudo pela antropologia, como lemos em Paula Montero (1999)³⁶.

Numa linha de continuidade, alguns filmes contemporâneos ainda praticam esta ênfase temática, associada a uma postura de respeito e valorização (ainda que discreta). Vemos em *Fé* (Ricardo Dias, 1999) a abordagem essencialmente observacional de rituais católicos populares, sobretudo grandes festas e romarias em louvor de santos padroeiros ou padres santificados pelo povo (os eventos católicos populares correspondem a cerca de 60% dos 90 minutos do filme, voltado a rituais de diversas religiões). *Fé* evita a construção retórica e a interpretação, e se restringe a “registrar” manifestações cuja relevância está dada pela incontornável adesão popular. Algumas das manifestações abordadas e associadas a um conteúdo de alienação noutros filmes da tradição documental moderna (como a devoção ao Padre Cícero em Juazeiro do Norte, tema de *Padre Cícero, Visão de Juazeiro* e *Viva Cariri!*) são retomadas e apresentadas em *Fé* sem valoração negativa, julgamento ou interpretação.

O foco sobre manifestações religiosas “objetivas” (imagens produzidas em rituais coletivos) o aproxima de *Viramundo* (1965), mas as diferenças se impõem. *Fé*, que objetiva uma espécie de grande inventário territorial (e observacional) de manifestações da fé Brasil afora, visa a apresentação respeitosa, em consonância com outras obras contemporâneas. Abarcando distintas formas religiosas sob o mesmo olhar reverente, o filme é sintomático de um momento em que o pluralismo religioso se impôs, e todas as manifestações têm “lugar ao sol” – na montagem do documentário, em que cada manifestação corresponde a uma sequência bem demarcada, e (poderíamos dizer) no atual mercado religioso brasileiro.

Diferentemente de *Santo Forte* (realizado numa única localidade do Rio), o filme de Ricardo Dias aborda a diversidade religiosa abrindo a escala, tendendo ao mosaico e à

³⁶ Nesta direção, obras como a de Carlos Rodrigues Brandão (1981 e 1986) são eloquentes. Um filme como *A divina festa do povo* (José Inácio Parente, 1983), que aborda uma folia de reis e dialoga diretamente com a obra de Brandão, é paradigmático. A partir de fim dos anos 70, Brandão foi um dos autores empenhados em “fazer emergir de um misterioso esquecimento”, nas ciências sociais, a dimensão religiosa das classes populares (Montero, 1999: 335). Neste momento, lembra a autora, de emergência dos movimentos sociais, o catolicismo popular passa a ser lido como categoria política, “forma de expressão dos excluídos”.

“representatividade”, buscando abarcar todas as regiões do país em rituais religiosos de diversos tipos, origens, presenças étnicas etc. Não se estabelece hierarquia evidente entre as manifestações abordadas; tampouco comparações ou paralelismos na montagem (como faz *Viramundo*). Desse modo, as diversas religiosidades retratadas permanecem estanques, “credos” fechados ou rituais “em si”, e o filme, lançado em 1999, sugere pouco sobre a dinâmica de trocas, oposições, composições e empréstimos que caracteriza o dinâmico “campo da religiosidade” no Brasil de hoje. Lá estão a umbanda (pequeno terreiro em Fortaleza); o candomblé (Casa de Mãe Filhinha, Cachoeira/BA); algumas manifestações pentecostais contemporâneas (como o SOS Vida, culto e espetáculo de massas evangélico); e sobretudo as grandes festas religiosas do calendário católico popular (São Francisco do Canindé, Padre Cícero, Círio de Nazaré, Nossa Senhora Aparecida). As imagens e sons são gerados sobretudo na interação com rituais que acontecem à revelia da filmagem; *Fé* é lacônico em termos de informações históricas e doutrinárias; não há hierarquização evidente (para além do tempo maior dedicado, de um modo geral, ao catolicismo popular) e nenhum relacionamento é sugerido entre as manifestações³⁷. O que se reafirma, num filme de pouca força interpretativa, é sobretudo a tolerância e o lugar-comum: Brasil, país exuberantemente religioso (de dominância católica, mas tolerante com a diversidade de muitas outras formas de religião).

A tematização positiva do catolicismo popular, a partir de meados dos anos 70, é paralela a uma valorização das manifestações e tradições da religiosidade afro-brasileira – na realidade, parecem integrar um mesmo movimento de interesse pelas expressões culturais e religiosas populares, parte de um reposicionamento mais amplo do intelectual/cineasta de classe média em relação ao povo e à religião popular³⁸. Este

³⁷ No cotejo entre imagens de distintas manifestações (não comparadas pela montagem do documentário), alguns gestos e práticas são recorrentes. Bem mais aberto do que *Viramundo*, *Fé* deixa para o espectador a tarefa de inventariar semelhanças. Entre elas, destacaria o relacionamento extremamente físico entre os fiéis e as imagens (sobretudo de santos ou beatos do catolicismo popular). Mais de uma vez, nota-se a crença simpática no poder imanente às imagens – tocá-las é comungar de sua força e de sua proteção. Algumas seqüências, neste sentido, são belas – lembro daquela que mostra fiéis tocando com os corpos a estátua gigantesca do Padre Cícero em Juazeiro do Norte.

³⁸ Movimento concomitante àquele da Igreja Católica, que se abre em direção a um maior ecumenismo. Para Renato Ortiz (1991), este ecumenismo é “sobretudo uma exigência da situação pluralista global [religiosa, em particular] que envolve as sociedades modernas” (p. 208). Neste contexto, a Umbanda e outras formas de

reposicionamento se faz notar, por exemplo, na valorização da produção simbólica e do imaginário popular, em detrimento da produção material e do mundo do trabalho (temas relacionados às relações de produção e portanto considerados mais “relevantes” nos anos 60, como vimos em *Viramundo* e *Viva Cariri!*, em que a religiosidade estava subordinada a uma temática “maior”). Em suma, como alguns analistas sublinharam, muda a relação do cineasta com o “sujeito” (não mais “objeto”) documentado, decorrência de um deslocamento mais amplo do papel do intelectual na sociedade. Como bem sintetizou Ismail Xavier:

O consenso é de que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos da revolução. O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação dialógica entre observador e observado” (Xavier, 2001: 98/99)³⁹.

Bernardet vê esse deslocamento como mais um resultado do impasse provocado pelo golpe militar de 1964:

“O intelectual caiu de seu pedestal. A situação inverte-se: não é mais o intelectual superior e consciente que pode provocar a consciência popular, ele não está mais em condições de traçar os caminhos da revolução e dizer ao povo o que fazer. Agora é o povo que sabe, o povo que tem razão, e ao intelectual cabe colocar-se a reboque” (1994: 107).

Em relação à tematização das tradições afro-brasileiras, o documentário parece acompanhar um movimento também amplo de valorização, nalgumas camadas da sociedade brasileira, da herança africana e das religiosidades afro, que passam a ser vistas como foco de resistência popular, guardiãs de um complexo código cultural⁴⁰. Em 1962,

religiosidade se tornam parceiros/concorrentes legítimos dentro de um sistema de livre concorrência, de uma economia de mercado religiosa.

³⁹ Vários estudiosos comentam a tendência para uma “antropologização” do cinema brasileiro, ainda que os termos e os parâmetros presentes nos textos de cada autor não sejam exatamente os mesmos. Para uma aproximação a esta questão ver, entre outros, os textos de Bernardet (1982; 1985; 1987), Ismail Xavier (2001) e José Mário Ortiz Ramos (1983, p.75-87).

⁴⁰ No final dos anos 60 e começo dos 70 se observa junto às classes médias brasileiras um movimento de “recuperação” de suas raízes culturais. Este movimento, como escreve Prandi, é “reflexo de um movimento cultural muito mais amplo [a contracultura] que, nos EUA e na Europa, questionava as verdades da civilização ocidental, o conhecimento universitário tradicional, os valores estéticos europeus, voltando-se para as culturas tradicionais (...) No Brasil verificou-se um grande retorno à Bahia (...) Com o movimento dos anos 70 ocorreu todo um redimensionamento da herança negra” (Prandi, 2001a: 6). Nos documentários, além de *Iaô*, lembremos da tematização da cultura afro empreendida por *Mito e Metamorfose das Mães Nagô* (1979), de Juana Elbein; *Dia de Erê* (1978), de Olney São Paulo; *Egungun* (1981), de Carlos Brajsblat; e,

um filme de ficção (*Barravento*, de Glauber Rocha) colocara o candomblé no centro da trama e do debate⁴¹. No campo do documentário, somente na década de 70 as religiosidades afro-brasileiras seriam assim consideradas. O candomblé, “mais africano”, teve certamente sua presença no audiovisual legitimada antes da umbanda, vista como mais sincrética, urbana e “impura”.

Exemplo emblemático é *Iaô - Iniciação num Terreiro Gege-Nagô* (1975), de Geraldo Sarno, mesmo diretor de *Viramundo* e *Viva Cariri!*. No filme, os rituais de iniciação numa casa de candomblé são detalhadamente descritos, “de dentro” e “em si” – nos poucos momentos em que eles são relacionados, pela narração *over*, à estrutura social, é para afirmar seu potencial de resistência cultural. Bem diferente de *Viramundo*, religião em *Iaô* é negação do *status quo*, manifestação de resistência da cultura e da religiosidade negras, num contexto opressivo. Há fortes semelhanças entre esta abordagem e a tendência dominante nos estudos das ciências sociais (via de regra antropológicos) sobre as manifestações religiosas afro-brasileiras, na tradição iniciada por Roger Bastide (Cf. Montero, 1999).

Ao retratar o processo de iniciação de três abiãs na casa de candomblé de Mãe Filhinha, em Cachoeira (BA), *Iaô* não pretende apenas uma descrição pormenorizada dos elaborados ritos do candomblé, mas revelar sua cosmologia e mitologia implícitas. Essa operação totalizante está sobretudo a cargo do comentário, muito presente (inspirado em trabalho antropológico de Juana Elbein e na obra de Roger Bastide). Mas ela se realiza também nalgumas sequências que descrevem visualmente etapas do ritual, mas que, na montagem, foram trabalhadas de maneira a render o mundo “lá fora” ao mito do candomblé – o “mundo fora do terreiro” não é representado como aquele da sociedade brasileira ou cachoeirana, mas como uma espécie de “mundo do mito”, a natureza e a sociedade subordinadas à religião. Quando, em dado momento, por exemplo, Mãe Filhinha vai à beira do rio, oferecer um ebó a Oxalá (oferenda necessária para que os rituais tenham

posteriormente, *Ori* (1989), de Raquel Gerber, e *O Fio da Memória* (1988/1991), de Eduardo Coutinho, entre outros.

⁴¹ Desde cedo, algumas representações empreendidas pelos filmes de ficção do Cinema Novo trataram com ambiguidade as religiosidades afro-brasileiras: formas culturais legítimas ou alienação? Nessa direção, é notável a análise de Ismail Xavier do filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), geralmente lembrando por seu conteúdo de “crítica à alienação religiosa”. No filme, como escreveu Xavier (1983), a narração acaba, nalguns momentos, por tomar os valores religiosos da comunidade como “matriz orientadora de suas operações”, ainda que o discurso manifesto seja de crítica à religiosidade popular.

continuidade), o filme se vale das imagens deste pequeno ritual para narrar, via comentário, o mito de criação do mundo, segundo a cultura iorubá relida pelo candomblé.

A tematização exclusiva da religiosidade, e a subordinação de vários aspectos do universo retratado (sociedade, esfera pública, expressões individuais) à religião, revela em *Iaô* uma notável mudança de rota. O filme de Sarno é paradigmático do movimento, já referido, de revisão da posição do cineasta em relação a seus “objetos” (e de valorização das representações dialógicas, nas quais o povo tem aberto um canal de expressão). Se a religião em *Viramundo* (e noutros filmes dos anos 60) é representada como resíduo das determinações estruturais da sociedade (expressando a alienação do povo), em *Iaô* ela é a matriz das significações que o filme busca engendrar. Aqui, experiência religiosa não é mais tratada como “falta”, mas como positividade concreta.

Importa sublinhar que o movimento de valorização que se observa nas representações é revelador de um momento em que as religiões afro parecem ter finalmente alcançado legitimidade social, tendo inclusive, no campo das estatísticas, saído da zona obscura das “crenças supersticiosas”. E mais: não é indiferente que seja o candomblé, e não a umbanda, a forma religiosa eleita por Sarno para este retrato “de dentro”, legitimador. Tido como “verdadeiro” herdeiro da religiosidade africana, o candomblé galgou primeiro a legitimidade nas representações artísticas e audiovisuais praticadas no Brasil. Salvo exceções, a umbanda só faria percurso semelhante mais de uma década depois⁴². Neste sentido, *Santo Forte* pode ser visto como ponto alto de um processo de abordagens respeitosas, que evitam o julgamento de “pureza” e tratam a umbanda como religião legítima, inquestionavelmente.

Fé também se enquadra neste movimento. Ainda que revele pouco da dinâmica de composições que caracteriza o atual “campo da religiosidade” no Brasil, *Fé* não deixa de ser, como já referido, uma sintomática expressão de seu tempo – o filme de Ricardo Dias

⁴² Na trajetória do cinema moderno brasileiro, coube a um filme de ficção o pioneirismo no trato respeitoso com a umbanda; a tentativa de realizar um discurso “de dentro” que respeitasse sua cosmologia e suas práticas. Trata-se de *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), um dos filmes que melhor encarnaram este movimento de “antropologização” do discurso e que suscitaram mais discussão (cf. Bernardet, 1975). No filme, a cosmologia umbandista organiza a narrativa e as reviravoltas do roteiro (pois o herói tem o “corpo fechado”). Como escreveu Ismail Xavier, o filme “lança a proposta de um Novo Cinema Popular. A idéia central é respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem tachá-las de alienadas. Ou seja, não falar sobre elas; dar-lhes expressão” (Xavier, 2001: 99).

põe lado a lado, sem hierarquia ou juízo de valor, umbanda, candomblé, catolicismo popular, kardecismo, pentecostalismo de massas e algumas outras formas menos conhecidas de misticismo e religiosidade praticadas no Brasil. Num contexto evidentemente plural, a par das desigualdades de penetração e número de adeptos (entre as distintas religiões); num “mercado religioso” extremamente dinâmico e competitivo, todas as formas de religiosidade têm espaço (pois há clientela para todas). *Santo Forte* vai além, sugerindo o intercâmbio de símbolos e práticas entre distintas manifestações, a compor uma espécie de “religiosidade popular brasileira”, marcada essencialmente, segundo o filme sugere, pela crença na eficácia mágica, a presença de espíritos e a prática doméstica da religião⁴³. Diferenciando-se significativamente em relação a *Iaô* (1975) e *Fé* (1999) – embora integre o mesmo movimento de aceitação plural –, o filme de Coutinho expõe a religiosidade como expressão e vivência individual e doméstica, que prescinde de espaços de culto, autoridades religiosas, rituais coletivos ou instituições. Nesse aspecto, entre outros (sobretudo formais, como veremos adiante), reside parte de sua atualidade e contemporaneidade.

1.2- Forma documental: enfoque, estratégias de abordagem e de significação

Ao focalizar *Santo Forte* e *Santa Cruz*, optamos pela restrição do *corpus* ao exame de documentários que conjugam de alguns princípios que se tornaram dominantes na prática do cinema direto/verdade, desde os anos 60. São filmes que se colocam como de “tomada direta” (Niney, 2000) sobre o mundo – sem o recurso à encenação, e limitando sua intervenção manifesta à realização de entrevistas. Na montagem, prolonga-se o princípio de “não intervenção” numa forma de reposição relativamente “íntegra” do registro realizado⁴⁴.

Em relação à conjugação dessa forma, *Santo Forte* e *Santa Cruz* podem ser

⁴³ Como bem observaram Ronaldo de Almeida e Silvana Nascimento: “A despeito dos possíveis percursos, ao término de *Santo Forte* tem-se a sensação de que ser religioso nas regiões pobres e populosas do Rio de Janeiro implica situar-se em um intenso diálogo (confronto, oposição, assimilação, mistura, sobreposição, guerra etc.) que ocorre em zonas híbridas, onde a religiosidade é vivida de maneira mais larga e elástica, como se as alternativas dispostas isoladamente na cartografia de *Fé* se inscrevessem na biografia de vários entrevistados de *Santo Forte*” (2000: 199).

⁴⁴ Para Fernão Ramos (2004: 81), ainda se nota, na produção documental brasileira, uma hegemonia das formas do cinema direto/verdade. Segundo o autor, tais formas ainda dominam “o horizonte ideológico de nossa época”, com a “crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade” (In: Teixeira, 2004). De distintas maneiras, *Santo Forte* e *Santa Cruz* podem ser identificados com esta dominância.

aproximados nalguns aspectos centrais. Começamos pelo enfoque. Ambos optam pelo “recorte” ou circunscrição espacial, demarcando a abrangência das experiências retratadas, a partir de uma explicitação do local exclusivo onde o trabalho foi realizado. No caso de *Santo Forte*, todos os entrevistados são moradores da favela de Vila Parque da Cidade, zona sul do Rio; no de *Santa Cruz*, acompanha-se o desenvolvimento inicial de uma única igreja, localizada em Parque Florestal, invasão situada na periferia de Santa Cruz, zona oeste da mesma cidade.

Optando pelo enfoque circunscrito, ou pela *particularização* do enfoque⁴⁵, os filmes demarcam a abrangência das significações que engendram, evidenciando que elas até *podem ser*, mas *não são necessariamente* generalizáveis a moradores de outras localidades ou frequentadores de outras igrejas. Em *Santo Forte*, esta opção é reforçada por uma minimização dos recursos narrativos; na montagem, o filme procura “preservar” o presente da filmagem, de modo a não sobrepor sentidos ou comentar as falas dos entrevistados (evitando narração *over*, música, imagens de cobertura etc). Assim, a matéria essencial do documentário são as falas dos moradores entrevistados, editadas de maneira a sublinhar o modo singular de cada pessoa construir-se como personagem. Embora haja rico material para “generalizações”, podemos dizer que o trabalho de cotejar as narrativas e relacioná-las não é antecipado pelo filme: ele deixa aberto para que o espectador o faça, se quiser e puder.

Santa Cruz é mais retórico. Ele também opta pelo enfoque particularizado⁴⁶, mas indica, através do comentário discreto do narrador, a proposta de interpretação da eficácia da experiência enfocada, tomada (ainda que nas entrelinhas, tacitamente) como *típica* dos moradores pobres de grandes cidades brasileiras – e, portanto, *nalguma medida, generalizável*. A construção da interpretação, no entanto, é discreta. O filme não se

⁴⁵ Segundo diagnosticou Karla Holanda, haveria uma tendência à particularização do enfoque no documentário contemporâneo brasileiro – tendência que ela compara à metodologia da micro-história, em oposição às macro-análises, no campo de estudo da história. Evitando estruturar seu discurso na forma do diagnóstico, a micro-história buscaria seus temas a partir da abordagem de situações singulares, indivíduos ou pequenos grupos (Cf. Holanda, 2004/2005).

⁴⁶ O documentário situa seu foco exclusivo de interesse (a experiência da Casa de Oração Jesus é o General e de seus frequentadores) no espaço: Parque Florestal, invasão localizada no subúrbio de Santa Cruz, zona oeste do Rio. O enfoque circunscrito não tem o bairro como demarcação, e sim a experiência particular de uma única igreja, nele localizada.

estrutura pelo diagnóstico – ele busca engendrar o diagnóstico numa estrutura cronológica, que acompanha (em três segmentos) a trajetória da igreja no tempo.

Dessa opção pelo enfoque circunscrito, praticada diferentemente nos dois documentários, podemos retirar algumas premissas. A princípio, eu voltaria a chamar a atenção para o rigor na demarcação do “recorte”, que assim explicita (como trunfo) os limites do discurso de cada documentário em seu trato com a experiência social. O que o filme *dá a conhecer* e engendra como *significação* limita-se, a princípio, a uma experiência claramente demarcada – quer pelo “recorte” espacial (ou “prisão”, como costuma dizer Coutinho), quer pelo foco na trajetória de uma única instituição. De saída, os filmes evitam a pretensão, colocam-se uma tarefa circunscrita, cujo potencial de iluminação (de um campo mais amplo), de refletir temáticas ou questões mais abrangentes, não é assumido ou anunciado de antemão.

Além disso, nas duas frentes (*Santo Forte* e *Santa Cruz*), o documentário se coloca *empiricamente*, na base do “corpo a corpo”. Ele se relaciona com experiências socialmente demarcadas (moradores de uma localidade; uma igreja) evitando o ensaio que poderia, a partir de características transversais ou generalizações, relacionar experiências diversas pela via da interpretação, do diagnóstico ou até mesmo do discurso poético. As experiências enfocadas (e rigorosamente localizadas) são, assim, tratadas como irredutíveis. Nem tipos, nem exemplos, nem casos raros ou comuns, entre outros casos. Ao contrário: únicas, singulares. O valor, aparentemente, está no “registro” e no trato respeitoso com elas, expondo suas singularidades – e não no “olho” que vê mais longe, relacionando estas experiências à conjuntura (e a outras experiências) ou à estrutura social (com suas potencialidades e problemas)⁴⁷. Na montagem, ênfase é posta na exposição “íntegra” das situações filmadas – sem excessiva intervenção, comentário ou criação posterior de sentidos.

O rigor na demarcação do enfoque e o trato empírico com as situações filmadas parecem-me traços de uma tendência mais ampla no documental brasileiro contemporâneo:

⁴⁷ Outros filmes contemporâneos, embora não estejam voltados exclusivamente a esta temática, também se relacionam com rituais ou experiências religiosas na base do “corpo a corpo”, do registro respeitoso. Lembro de *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-Retratos* (há uma sequência que aborda um culto pentecostal, e duas sobre manifestações da umbanda realizadas pelos detentos no extinto Carandiru) e *Fala Tu* (Combatente, uma das três protagonistas do documentário, adepta do Santo Daime, é filmada num culto).

a evitação dos filmes ensaísticos de tese ou interpretação⁴⁸. *Santa Cruz*, neste sentido, é um caso interessante. Para desenvolver seu argumento sobre a experiência retratada, ele opta por uma interpretação discreta, subliminar, “disfarçada” de observação ou constatação. O argumento, aqui, é conduzido tacitamente, a partir da montagem (bastante eficaz) de um material produzido na base do “encontro” entre equipe e sujeitos da experiência. A montagem parece operar uma costura delicada entre a hipótese anterior sobre a eficácia deste tipo de experiência retratada (intuída antes da realização do filme), e o material obtido empiricamente, durante as gravações, na base da interação com a experiência, sem excessivo direcionamento. Assim, embora possa ser caracterizado como um documentário “interpretativo”, *Santa Cruz* difere bastante dos filmes “de tese” dos anos 60 (como *Viramundo*), que partiam de uma teoria social que fornecia de antemão explicações universais “aplicáveis” às situações particulares filmadas – não raro buscadas visando justamente a conjugação dessas explicações. Aqui, não há uma teoria que direcione o processo. João Salles parte, como veremos, de uma “pergunta”. O argumento ou resposta tácita (em parte intuídos de antemão) são construídos a partir de um exaustivo embate “direto” com a realidade, que fornece as imagens e situações, em muitos sentidos imprevistas e irredutíveis.

Retomando alguns exemplos, proponho sugerir o quanto esta tendência formal observada nos filmes contemporâneos contrasta com aquela majoritária no documentário moderno brasileiro (sobretudo nos filmes produzidos no contexto do Cinema Novo, até o começo dos anos 70). Neles, predomina a proposta de diagnóstico e interpretação; pretende-se quase sempre dissertar sobre uma determinada situação social, tomando-se alguns indivíduos ou situações particulares como exemplos válidos. O tema (com “T” maiúsculo) não aflora a partir da afirmação de subjetividades, mas os indivíduos, grupos ou situações particulares são tomados como vozes ou exemplos na construção do argumento que visa estruturalmente o diagnóstico social, desenhado pelo cineasta de antemão (de um modo geral, a partir de uma teoria social que fornece explicações que se pretendem

⁴⁸ Se o “modelo” nos anos 60 era o documentarista que buscava apontar, interpretar e solucionar os problemas do povo, digamos que agora o cineasta se coloca majoritariamente como um visitante curioso, aberto,

universais). Nos filmes que abordam temáticas religiosas, é notável a conjugação desta forma. Neste sentido, *Viramundo* (Geraldo Sarno/1965) é mais uma vez exemplo paradigmático – a ponto de ter sido chamado de “clássico do documentário sociológico” brasileiro (Bernardet, 1979/80:11).

Pioneiro noutras frentes, como vimos, *Viramundo* é também um dos primeiros documentários brasileiros a se valer com eficácia da técnica do som direto em sua fatura – já tendo, em decorrência, a “voz do outro” como elemento fundamental⁴⁹. Embora conte com entrevistas, ele não faz delas uso exclusivo ou reverente. Ao contrário, há uma mobilização bastante “impura” de distintas estratégias de abordagem, as entrevistas aí incluídas. *Viramundo* é o principal exemplo mobilizado por Bernardet em sua descrição do “modelo” estético que caracterizou como “sociológico” (e que poderíamos chamar de “interpretativo”, “expositivo” ou “de tese”), dominante na produção documental brasileira nos anos 60⁵⁰:

“A abordagem dos problemas é assegurada pelo narrador e pela montagem, enquanto imagens e entrevistas, filtradas pela necessidade de exposição da tese, fornecem a dimensão vivida” (Bernardet, 1987: 170).

A articulação do comentário (narração ou voz *over*), herança do documentário clássico, é a estratégia de enunciação recorrente nos documentários desse período. Neles, a forma documental clássica se deixa contaminar (mas não transformar) por procedimentos “modernos” – como as entrevistas, possibilitadas pela emergência do som direto. A narração explicativa, que perdura, é expressão de outro “modelo” bastante característico da primeira metade dos anos 60 no Brasil, como já referido: o do cineasta/intelectual que se

despretensioso, não como um ambicioso intérprete ou intelectual. Cinema como encontro, como diria Eduardo Coutinho – não como interpretação.

⁴⁹ O primeiro cineasta do Cinema Novo a ter contato com a técnica do cinema direto foi Joaquim Pedro de Andrade, que ainda não teve condições suficientes (em termos de equipamentos disponíveis no Brasil) de colocá-la em prática efetivamente em *Garrincha Alegria do Povo* (1962). Concluídos em 1964, *Maioria Absoluta* (Hirzman) e *Integração Racial* (Saraceni) são os primeiros filmes efetivamente “diretos” brasileiros, seguidos da primeira leva de produções de Thomaz Farkas. Cf. Neves, “A descoberta da espontaneidade – breve histórico do cinema direto no Brasil”. In: www.contracampo.com.br.

⁵⁰ Aqui, “modelo sociológico” não se refere propriamente a uma rigorosa metodologia de pesquisa e interpretação (segundo os parâmetros das ciências sociais), mas a um tipo de filme que se quer interpretativo e que propõe, em última instância, um diagnóstico cujo alvo são problemas ou dinâmicas sociais maiores, que envolvem muitos indivíduos. Para tanto, algumas estratégias de abordagem são recorrentes, conforme descrito por Bernardet (uso do comentário generalizante, apropriação didática das informações obtidas via entrevistas, generalização a partir de falas e situações particulares etc.)

julga no papel de intérprete que aponta e busca soluções para os problemas do povo. Os personagens ou entrevistados, inseridos na experiência vivida, saberiam dela apenas dados individuais e fragmentados, e não eram considerados (pelos discursos documentais) plenamente capazes de enunciar sua própria experiência – sendo convertidos em “amostragem” ou “ilustração” de uma tese (de modo geral anterior à realização do filme) sobre alguma problemática relacionada a sua “categoria” ou grupo social.

Dominante nos anos 60, portanto, ainda que com muitas matizes, este padrão de filme “expositivo” ou “de tese” organizou grande parte dos discursos sobre distintas experiências religiosas no documentário brasileiro da época⁵¹. Em termos de objetos, há clara preferência pelas manifestações coletivas da religiosidade (cultos e rituais públicos), em detrimento da representação da fé do indivíduo ou da “religião subjetiva”; prefere-se o panorama sociológico aos processos de significação inerentes a cada manifestação religiosa; a “alienação” da massa à experiência de cada fiel.

Viramundo (Geraldo Sarno/1965), já examinado no item anterior, aborda a religião como uma espécie de “sub-tema”, num ensaio cujo tema central é a problemática da migração nordestina para São Paulo (e a inserção dos migrantes no mercado urbano de trabalho). Embora relacionado, pela lógica da montagem, à desorganização social exposta nos dois primeiros blocos, o religioso tem relativa autonomia em relação ao conjunto, pela forma diferenciada que a enunciação nele assume, o que preserva certa abertura e ambiguidade em sua recepção. Neste terceiro e último bloco (que corresponde a 11 dos 30 minutos e meio do filme), *Viramundo* suspende, ao menos parcialmente, algumas das estratégias mais óbvias do padrão de filme “de tese” aqui descrito – como o uso do comentário/narração e a manipulação estratégica das entrevistas (dentro de um funcional esquema particular/geral). Em cada uma das três situações de religiosidade popular que se alternam em montagem paralela, a enunciação afrouxa as rédeas do filme de tese, assumindo uma postura mais observacional, embora as cenas observadas pela câmera sejam montadas segundo uma retórica que lhes impõe sentidos externos⁵².

⁵¹ As tipologias do documentário disponíveis (a de Nichols, 1991, por exemplo) descrevem (cada uma com seus termos) o tipo de enunciação dos “filme de tese” ou “expositivos”. Sem citar nenhuma delas, creio ser correto dizer que nos documentários expositivos há uma tese a ser demonstrada e todos os elementos mobilizados pelo relato são incluídos no desenvolvimento como passos argumentativos.

⁵² Se no filme de tese mantém-se a autonomia do sujeito enunciador em relação ao objeto do filme, nos filmes observacionais, “baseados na presença”, não se trata de um discurso “sobre” alguma coisa, mas de um registro

Importante notar que as situações particulares retratadas, embora filmadas na base da observação, não são localizadas, assim como os personagens não são nomeados. Não há rigor na informação ou na demarcação das experiências retratadas, e as imagens das três manifestações religiosas (uma pentecostal, duas umbandistas) são tomadas como material válido para a criação, pela montagem paralela, de uma “imagem” da *religião* – como conjunto de práticas mágicas e supersticiosas, algo suspeitas, e possessão “histórica” de espíritos. Não localizar as manifestações nem identificar os devotos (individualizando-os) é procedimento estratégico. Dessa maneira, as imagens de um determinado ritual podem ser tratadas como símbolos, descoladas de seu contexto, e visadas a partir de certos conteúdos (em detrimento de outros) que permitem aproximá-las das imagens de outras manifestações distintas – sem o compromisso com uma compreensão mais rigorosa e matizada das manifestações ou religiões abordadas. O mesmo para os indivíduos. Aqui, a “religião subjetiva” está definitivamente ausente – não conheceremos a motivação ou o sentimento religioso de nenhum fiel. A sequência não privilegia o ponto de vista de nenhum devoto – vários deles são retratados, em performances semelhantes. A massa religiosa se sobrepõe ao indivíduo; este, quando destacado em plano próximo, apenas reforça, com seus gestos e práticas, a associação entre experiência religiosa e histeria, às vezes desespero. Embora já dispusesse de condições técnicas para a realização de entrevistas, *Viramundo* opta por não realizá-las na sequência religiosa. Desta maneira, o discurso do documentário pode organizar com mais autonomia as imagens dos sujeitos abordados segundo uma lógica e uma proposta de significação alheias aos próprios indivíduos e a suas motivações.

Ao tratar das entrevistas, entramos na discussão das estratégias de abordagem. A opção pela entrevista como estratégia quase exclusiva situa *Santo Forte* (1999) num espectro praticamente oposto ao da sequência religiosa em *Viramundo* (1965). Ênfase total é posta nas significações verbais atribuídas pelos próprios indivíduos a suas experiências e sentimentos religiosos. Evita-se a retórica e o uso dessas falas para exemplificar ou

e reconstrução cinematográficos do acontecimento da própria filmagem, instante único, tenso, imprevisível. A postura da câmera, na sequência religiosa de *Viramundo*, é observacional; mas a montagem das imagens e sons é retórica e se aproxima do filme de tese, ao comparar conteúdos semelhantes em dois rituais bastante distintos, igualando-os negativamente.

conjugar uma interpretação que lhes é exterior. As entrevistas são utilizadas para abordar e polir expressões individuais – não para obter informações ou opiniões sobre determinada temática “maior”, como de praxe entre os discursos mais afinados com a forma padronizada da reportagem telejornalística⁵³.

Sabemos que a presença da entrevista é uma das principais tendências da produção contemporânea de documentários no Brasil, a ponto de ter se tornado um clichê, um cacoete, usada de modo naturalizado e não problematizado⁵⁴. No que tange ao seu uso, *Santo Forte* talvez possa ser considerado um experimento limite. Num documentário voltado a experiências religiosas, em que são muitos os potenciais “objetos” (rituais, cultos, imagens, manifestações religiosas), a opção exclusiva pelo uso de entrevistas implica numa considerável radicalização estética e de abordagem – ela carrega uma proposição de abordagem da “religião” como vivência e expressão individuais, prescindindo do culto, da instituição ou da coletividade. Discutiremos essa radicalização na abordagem detida de *Santo Forte* (capítulo 1). Já *Santa Cruz* (capítulo 2) é mais híbrido. Nele, as entrevistas com os devotos têm papel fundamental, mas compõem com outros critérios de abordagem (observação de rituais coletivos e de atividades missionárias, por exemplo) um conjunto que tem como foco, sobretudo, a igreja como instituição (ainda que precária), e sua presença na vida cotidiana dos convertidos e do lugar.

No que tange à hegemonia da entrevista, *Fé* (1999) pode ser visto como um exemplo dissonante. Neste aspecto, o filme de Ricardo Dias, dentre os contemporâneos, funciona como o mais evidente contraponto a *Santo Forte* – sobretudo por estar voltado preferencialmente a manifestações “objetivas” da religiosidade (imagens de rituais), tomadas pelo filme como matéria principal de sua cartografia da “religião” pelo Brasil. As entrevistas, embora presentes, têm outro uso, outra prerrogativa. Os depoimentos de alguns

⁵³ É essa, por exemplo, a prerrogativa de uso da entrevista em *O Chamado de Deus* (José Joffily, 2001), em que seminaristas de diferentes tendências (um grupo “de esquerda” ligado à tradição das CEBs; um grupo “de direita” ligado à Renovação Carismática Católica) discutem (através da montagem do documentário) concepções opostas da doutrina católica contemporaneamente.

⁵⁴ Jean-Claude Bernardet tem criticado, em intervenções e textos recentes, a hegemonia da entrevista no documentário brasileiro contemporâneo. Para o autor, “além de privilegiar exageradamente o nível do verbal”, este uso excessivo tem provocado uma série de limitações. Entre elas, a não abordagem de situações, imagens e outros aspectos significativos da experiência, para além das elaborações verbais. Bernardet também aponta outro problema que considera recorrente no uso da entrevista pelo documental brasileiro: “Quando os entrevistados são pessoas pobres, os entrevistadores tendem a estabelecer com eles uma relação reverencial (...) Há como que uma sacralização do pobre que bloqueia qualquer possibilidade de diálogo de pessoa a pessoa” (2003b: pp. 24-25).

indivíduos, que pontuam o documentário (uma cantora evangélica, um mago esotérico, um psiquiatra, um arcebispo católico), limitam-se (quase sempre) à enunciação de pensatas, opiniões genéricas e interpretações sobre a importância da fé e a força da presença religiosa no Brasil⁵⁵. Estes depoimentos, tomados em contexto “neutro” (fora da situação da festa ou de qualquer manifestação religiosa concreta), são usados pelo documentário como “auxílio” em sua estruturação (o filme não tem narração *over*). Para introduzir a sequência dedicada a um terreiro de umbanda, por exemplo, após a abordagem de duas grandes festas populares católicas (Círio de Nazaré e São Francisco de Canindé), *Fé* posiciona um depoimento do psiquiatra Adalberto Barreto. O entrevistado afirma que, quando a violência e a hostilidade atingem a “alma”, a “espiritualidade” das pessoas, “elas procuram centros de culto para reanimar a ânsima desanimada”. A opção pela umbanda, religião “alternativa” ao catolicismo⁵⁶, é assim subliminarmente “justificada”: como forma de adaptação a situações de “violência” (a palavra tomada aqui no sentido mais amplo, figurado)⁵⁷. Curiosamente, embora trate todas as manifestações abordadas com discrição e respeito, *Fé* parece supor um espectador católico (ou de formação católica): fora as manifestações do catolicismo popular, assumidas como “naturais”, as demais são, de alguma maneira (bastante sutil), “preparadas” pelas falas dos depoentes, que pontuam o documentário.

Além dessas falas de “especialistas”, assumidas como “locução auxiliar”, que ajuda o documentário a introduzir (às vezes de forma bastante lacônica e tácita) novos conteúdos e formas de religiosidade⁵⁸, *Fé* apresenta algumas falas de devotos, sujeitos da experiência. Eles aparecem retratados no contexto desta ou daquela manifestação religiosa, mas suas

⁵⁵ Algumas falas são totalmente “religiosas” – como a do arcebispo, que diz a certa altura que “a palavra de Deus não tem possibilidade de contradição”. Outras têm teor mais “sociológico” – é o caso do psiquiatra, que afirma que, no “espaço caótico onde o Estado não atua”, “os santos têm poder” e fornecem ao indivíduo uma “carteira de identidade”.

⁵⁶ A dominância do catolicismo, embora não explicitamente tematizada, pode ser constatada nas entrelinhas do documentário, sobretudo pelo maior tempo dedicado a festas do calendário católico, abordadas em diversas frentes.

⁵⁷ Outro exemplo: para introduzir o misticismo do Vale do Amanhecer, o documentário posiciona um depoimento do mago Raul de Xangô, que afirma respeitar todas as religiões, pois o fundamental é a fé, “seja ela qual for”: “todas são re-ligação”. Desta maneira, o filme “prepara” o exotismo da religião extremamente sincrética desenvolvida em Planaltina, no Distrito Federal, supondo de antemão o estranhamento e o preconceito do espectador.

⁵⁸ Bernardet usa a expressão “locutor auxiliar” para caracterizar a fala de um empresário em *Viramundo*, cujo depoimento é usado pelo filme para afirmar alguns conteúdos sobre o operariado que lhe interessa levantar (em vez de afirmá-los diretamente através da narração ou comentário) (Cf. Bernardet, 1985: 20).

participações são muito breves; de um modo geral, ajudam a fornecer informações sobre o ritual em questão e, quando muito, sintetizam sua opção por aquela forma de devoção.

Bem diferente de *Santo Forte*, portanto, a diversidade da “religião” não é abordada em *Fé* a partir das elaborações dos entrevistados sobre suas vivências, mas tendo como matéria prima uma série de rituais – manifestações objetivas (e diferenciadas entre si) de uma força simbólica maior, cuja presença, no conjunto, caracterizaria a “identidade brasileira” (segundo as falas dos “especialistas”). Mesmo optando por estruturar cada sequência a partir do retrato de um ritual coletivo, *Fé* destaca, nalgumas das manifestações abordadas, a experiência de um ou mais indivíduos. Penso sobretudo na sequência dedicada ao espiritismo kardecista, a partir da filmagem de observação de um ritual no Centro Aurélio Agostinho, em Uberaba (MG). A sequência se constrói em torno do “recebimento” de uma mensagem enviada por um espírito desencarnado, cuja família aguarda ansiosamente sua manifestação. Desde a chegada no centro, passando pelo recebimento da mensagem pelo médium, até a despedida, o documentário focaliza a experiência emocional e religiosa desta família – e particularmente da mãe, cujo filho morto envia a mensagem do “além”. Embora não haja entrevistas com os personagens reais, e a sequência se construa na base da observação, observa-se o foco na vivência e nas emoções de alguns indivíduos que participam do ritual. A opção pela abordagem majoritariamente “direta” de rituais, portanto, não significa necessariamente a evitação da representação da religião de uma perspectiva individualizante⁵⁹.

Neste movimento de tecer aproximações e distanciamentos, proponho retomar o contraponto entre *Viramundo* (1965) e *Fé* (1999), com o intuito de aprofundar a análise de cada um dos documentários, e de sublinhar as diferenças no uso das imagens “objetivas” da religiosidade – com fins retóricos, de um lado; com fins descritivos, de outro. Como foram produzidos em momentos muito distintos (mais de 30 anos os separam), seu contraponto nos permite visualizar traços das formas documentais dominantes nos dois períodos da sociedade e do audiovisual brasileiros.

⁵⁹ Devo esta observação a Ronaldo de Almeida, que chamou a atenção para este aspecto no exame de qualificação. *Viramundo*, ao contrário, retrata os rituais de uma perspectiva não-individualizante – assim como *Fé*, noutras sequências do documentário.

Vejam os. Tanto *Viramundo* quanto *Fé* são compostos sobretudo a partir de imagens de observação direta de rituais. Diferentemente de *Viramundo*, no entanto, *Fé* nomeia e localiza no espaço cada uma das manifestações religiosas abordadas, e parece interessado em realizar um retrato que comporte de modo equilibrado a diversidade religiosa brasileira, de norte a sul do país, da umbanda ao pentecostalismo de massas, do catolicismo popular ao misticismo do Vale do Amanhecer. *Viramundo* se vale de imagens descontextualizadas de três manifestações (uma pentecostal, duas da umbanda), com o intuito de criar, a partir da ênfase em determinados conteúdos, um argumento sobre “a religião” – condizente com um paradigma teórico (marxista) que a interpreta de antemão (e que não implica no entendimento detido de cada uma das religiões abordadas). *Fé*, de seu turno, não procura interpretar a diversidade religiosa que abarca, estabelecer relações efetivas entre distintas manifestações, em suma, propor significações sobre o campo religioso. A prerrogativa é “mostrar”, através do relacionamento entre câmera e manifestações religiosas, as singularidades de distintos rituais flagrados Brasil afora – cada um com seu tempo na estrutura do filme. Se o “espetáculo” religioso em *Viramundo* é retórico, montado visando determinadas significações, em *Fé* ele é sobretudo descritivo. Importa ressaltar que, nalguns momentos, essa descrição alcança uma “densidade” e uma qualidade que a aproximam da expressão estética e da interpretação da experiência. Penso sobretudo na sequência inicial, dedicada ao Círio de Nazaré, em Belém do Pará. Bem próxima do ritual, a câmera retrata fiéis espremidos, rostos sofridos e corpos suados, disputando lugar para puxar a corda do carro que traz a santa, num sacrifício voluntário que a música *over* só faz amplificar (“Senhor Deus, perdão, misericórdia...”). *Religião* como ritualização do sofrimento cotidiano.

Alguns aspectos, no entanto, problematizam o “equilíbrio” do retrato proposto por *Fé*. E aqui retomamos a questão do enfoque. Parece-me estranho que o documentário coloque em pé de igualdade (na montagem) uma manifestação católica de massas “única” e “exclusiva”, como a devoção ao Padre Cícero em Juazeiro do Norte (ou o efervescente Círio de Nazaré), e um terreiro de umbanda “qualquer” – mais um entre tantos nas grandes cidades brasileiras (no caso, a Casa Espírita Índia Guaciara, em Fortaleza). Ao lado de uma cerimônia para Iemanjá na Praia Grande (SP), o pequeno terreiro cearense se torna “representante” da umbanda no documentário – assim como a Casa de Mãe Filhinha, no

Recôncavo Baiano, “representa” o candomblé. O estatuto dessas casas e terreiros, no entanto, por mais significativas que elas sejam em seus contextos, é totalmente distinto daquele de uma grande festa de massas católica, que atrai milhares de pessoas e tem projeção nacional, impondo-se como objeto. Sabemos da intensa fragmentação institucional da umbanda (assim como do pentecostalismo), com terreiros dispersos que comportam inúmeras variações em termos de prática ritual e de doutrina. Desse modo, parece desequilibrada a proposta de equiparar grandes eventos católicos (únicos e incontornáveis) a pequenas igrejas, seitas e terreiros (que no filme “representam” outras religiões), e cuja escolha pelo documentário, não justificada, soa arbitrária.

Por que abarcar apenas a diversidade das festas católicas populares? Por que não abordar também distintas formas de umbandismo ou de pentecostalismo? A resposta parece se encontrar no lugar-comum sobre o campo religioso brasileiro: domina o catolicismo; as demais religiões, sejam elas quais forem, são “alternativas”. Não por acaso, apenas as manifestações católicas estão acompanhadas, nas legendas, de algumas breves informações (sobretudo históricas); nelas, o espectador tem acesso, ao menos, ao mito fundador da manifestação em questão (geralmente um milagre atribuído ao santo padroeiro). Umbanda e candomblé não estão acompanhados de informações desse tipo. Os blocos que correspondem às duas religiões são pontuados apenas pela fala do mago Raul de Xangô, que caracteriza a “magia” como um saber “mais instintivo do que racional”: “Na magia convivemos com os mistérios”⁶⁰. As diferenças entre candomblé e umbanda não são tematizadas; pelo depoimento do mago, as duas religiões são associadas apenas a práticas mágicas vagas, e à incorporação de espíritos – nenhuma informação além disso.

A meu ver, esses apontamentos expõem o equilíbrio delicado deste retrato que pretende tratar todas as manifestações abarcadas em pé de igualdade, sem estabelecer hierarquia evidente ou relações entre elas – a escolha dos objetos, tão desiguais entre si, evidencia a fragilidade deste projeto⁶¹. Curiosamente, trata-se do filme contemporâneo mais abrangente e ambicioso no enfoque, mas menos incisivo e de menor fôlego na interpretação. Há um contraste, ou melhor dizendo, uma espécie de “incompatibilidade”

⁶⁰ Ele também explica o transe, a incorporação de espíritos: “um tipo de auto-hipnose”. E diz que a magia é “um vôo” que permite ao devoto “se ausentar da luta inevitável do cotidiano”.

⁶¹ Talvez fosse preciso, em última instância, alguma forma de interpretação, contraponto ou análise, para integrar todas essas manifestações distintas “equilibradamente” num mesmo discurso.

entre enfoque e abordagem. Sua abrangência é de macro-análise, mas a abordagem é “discreta” e empírica, características da forma documental dominante no Brasil de hoje, como temos visto.

Um contraste deste tipo pode ser percebido em *Iaô* (Geraldo Sarno/1975) – para visualizá-lo, proponho um contraponto com *Santo Forte* (1999), filme de temática aparentada. Com este contraponto, retomamos a questão da entrevista e de outras estratégias de abordagem dos “personagens reais” pelo documentário brasileiro, em dois momentos distintos. Como a maioria dos documentários de sua época, *Iaô* não tem na entrevista sua estratégia central de abordagem do candomblé. Apesar de optar pelo enfoque particularizado, atendo-se aos rituais de iniciação praticados num único terreiro (novidade em relação a *Viramundo*, por exemplo), *Iaô* não localiza a casa retratada, nem nomeia seus participantes⁶². O terreiro de Mãe Filhinha jamais é nomeado e localizado, assim como as três “protagonistas” do ritual (abiãs em processo de iniciação) não são nomeadas nem apresentadas como “personagens” da vida cotidiana. Da voz dos praticantes ou devotos, o filme pouco nos dá: são apenas três curtas entrevistas para a câmera, em que conteúdos bem precisos são acionados brevemente (pela mãe de santo, pela mãe filhinha e por um pai de santo visitante).

Assim, os personagens do filme participam pouco da produção verbal de sentido que se atribui ao candomblé. Em *Iaô*, as significações são criadas, quase exclusivamente, a partir do relacionamento entre as imagens e sons diretos (captados exaustivamente no “corpo a corpo” com os complexos rituais de iniciação), e o comentário do narrador, bastante presente. Desta forma, evitando a contextualização da casa e a individualização das personagens, o filme pode melhor generalizar a partir das imagens produzidas nos rituais no terreiro de Mãe Filhinha. É este o papel do comentário/narração: introduzir o espectador na mitologia e no complexo ritualístico de todo um sistema religioso (o candomblé) – e a ele, nalguns momentos, associar valor como manifestação cultural resistente. De tal maneira o comentário generaliza (a partir de imagens particulares), que os devotos parecem encarnar personagens de um sistema religioso “exemplar” cujo sentido os

⁶² O terreiro em que se dão os rituais detidamente abordados em *Iaô* (1975) é a Casa de Mãe Filhinha, em Cachoeira (BA) – a mesma que “representa” o candomblé em *Fé* (1999). Em que pesem as diferenças de linguagem e abordagem, as “imagens” do terreiro que vemos nos dois filmes são bastante elucidativas de um percurso de transformação histórica da própria casa. Entre a realização de *Iaô* e a de *Fé* (período de mais de vinte anos), o terreiro de Mãe Filhinha parece ter alcançado legitimidade social e prosperado materialmente.

antecede e se impõe a eles. Apesar da diferença de enfoque e da leitura “positiva” que propõe da experiência religiosa, o sujeito religioso em *Iaô* permanece elidido, não tem voz (como em *Viramundo*). Mesmo que seu enfoque seja circunscrito, o documentário conserva o impulso totalizante. Aqui se observa um tipo de “contraste” semelhante ao que vimos em *Fé* (mas em chave invertida): o recorte sugere a micro-análise, mas a proposta é de totalização⁶³. Desse modo, os ritos singulares transcorridos na Casa de Mãe Filhinha são tratados como experiência exemplar, a partir da qual se pode compor (com ajuda precisa do comentário, inspirado na obra de Roger Bastide e em trabalho antropológico de Juana Elbein) um retrato estrutural do candomblé⁶⁴. “Religião” em *Iaô* corresponde a um sistema ritualístico e cosmológico fechado, a que os devotos estão, em certa medida, submetidos. Bem o oposto do que propõe *Santo Forte* (também a partir de um “recorte” delimitador) – religião como apreensão, vivência, criação e expressão individuais.

A busca pela afirmação de *sujeitos* é provavelmente a mais evidente diferença entre *Santo Forte* (e, a seu modo, *Santa Cruz*) e os filmes modernos aqui estudados (particularmente *Viramundo* e *Iaô*). *Santo Forte* não apenas considera e valoriza (com seu recorte e ênfase) a experiência social e simbólica da religião, como o faz ouvindo atentamente, em diálogo, os sujeitos da experiência religiosa em sua singularidade de expressão, considerando-os narradores plenamente autorizados (as verdadeiras “vozes” do filme) – sejam eles umbandistas, pentecostais, “católicos apostólicos romanos” ou sem religião.

Ao buscar uma perspectiva subjetiva da experiência religiosa, *A Coroação de uma Rainha* (Arthur Omar, 1993) se enquadra nesta tendência contemporânea da qual *Santo Forte* é emblema. Por propor uma forma mais híbrida e ensaística (com manipulação de

⁶³ É preciso dizer que a vontade de totalização não faz de *Iaô* um filme “didático” ou facilitador. Ao contrário. As imagens têm autonomia – na maioria das sequências ritualísticas, elas nos são oferecidas exaustivamente, em longos e às vezes repetitivos planos-sequência. Por mais que o terreiro de Mãe Filhinha se torne, pelas operações do filme, uma espécie de “palco exemplar” do candomblé, o filme não deixa de reportar o “aqui agora” presenciado pela filmagem, oferecendo o ritual como experiência, em muitos sentidos única e indevassada.

⁶⁴ Escrita ao longo dos anos 40 e 50, a obra de Roger Bastide serviu de fundamento conceitual para o argumento de *Iaô* (Sarno, entrevista). Ela aborda o candomblé num momento em que ele ainda podia ser considerado uma religião étnica, não universal. Aí, valia o “princípio de corte”, segundo o qual os adeptos buscavam no terreiro uma “miniatura” simbólica da África perdida, com seus valores, sua noção de tempo, seus deuses etc. Esta descontinuidade do candomblé em relação à sociedade inclusiva vai sendo minada ao longo dos anos 60 e nos anos 70, quando ele se universaliza, tornando-se uma religião que fala para todos (Prandi, 1991). Embora *Iaô* tenha sido realizado em meados dos 70, o filme ainda se relaciona com o terreiro nos termos bastidianos: são as raízes africanas em regime de resistência que Sarno destaca no filme.

imagens do cotidiano, proposição de encenações e uso intenso de trilha sonora), o filme de Omar não se inclui entre os documentários privilegiados nesta pesquisa (que equacionam de maneiras mais “canônicas” a herança do cinema direto/verdade). De todo modo, creio ser válida a menção. Valendo-se de uma série de procedimentos (para além da entrevista, também utilizada), o filme tenciona expressar a subjetividade de uma devota, a Rainha Conga (“protagonista” de um ritual de Coroação no Congado, auto dramático popular católico, de origem negra, no interior de Minas Gerais). Ao contrário de *Santo Forte*, *Coroação* é um filme híbrido, que trabalha com o excesso de elementos e procedimentos, não com sua depuração; sua proposta é acrescentar mistério e elevação ao retrato que propõe da cerimônia, tomada como “mote” para um intenso exercício de fabulação e imaginação – bastante diverso da proposta de reposição “íntegra” das situações filmadas, tal qual temos visto nos filmes aqui privilegiados⁶⁵. Embora tão distintos na abordagem e na forma, *Santo Forte* e *Coroação* parecem visar os instantes densos em que, diante da câmera, os sujeitos logram afirmar sua potência e singularidade, a despeito das amarras e normatizações sociais⁶⁶. Nos dois filmes, a *religião* (como “assunto de conversa” ou como manifestação ritual) é tomada como veículo para essa afirmação.

Assim como é possível relacionar *Santo Forte* e *A Coroação de uma Rainha*, a par de suas enormes diferenças, uma ponte pode ser estabelecida entre *Santa Cruz* e *Penitência* (Joel de Almeida, 1998) – este último também excluído do *corpus*, pela forma mais híbrida e ensaística assumida por sua enunciação. Na busca de uma “interpretação discreta”, que não resulta de um referencial teórico anterior, mas do “corpo a corpo” com a experiência, *Penitência* pode ser aproximado de *Santa Cruz* (2000). O filme de Joel de Almeida procura

⁶⁵ *Coroação* faz alusão à potência ficcional ou *fabuladora* da religião popular. A análise do vídeo por Consuelo Lins (1998) mobiliza justamente o conceito de *fabulação*: “Omar filma a ligação de uma comunidade com o mundo através da fabulação, afirmando ao mesmo tempo sua ligação com o mundo através do cinema. A imagem do menino soprando nuvens situa este vídeo no mesmo movimento fabulador dos seus personagens. A crença religiosa, já praticada com um prazer de arte, se duplica de uma crença no cinema” (Lins, 1998: 41-42). Esta cerimônia de Coroação no Congado é um dos objetos a partir dos quais Omar busca desenvolver sua “lógica do êxtase”, visada noutros vídeos. A expressão, que dá nome a um de seus livros (*A Lógica do Êxtase – Filmes & Vídeos*), é usada pelo autor para definir os procedimentos e a busca formal recorrentes em seus trabalhos mais recentes (Cf. Omar, 1998: 7-33).

⁶⁶ Os tais “glimpses of beauty” (lampejos de beleza) de que costuma falar Coutinho, citando o título de um filme de Jonas Mekas (Apud Mourão e Labaki, 2005). O cineasta parece se referir aos instantes densos e fugazes em que, diante da câmera, na interação entre equipe e sujeito da experiência, algo de único, imprevisto e novo se produz. Como não associar esta procura àquela de Omar, em ensaios como o dedicado ao Carnaval, em que se busca a glória fugaz em rostos de foliões confrontados com a câmera fotográfica? (Cf. *Antropologia da Face Gloriosa*, 1997).

“compreender” uma manifestação religiosa contra o pano de fundo da vida cotidiana – religião como ritualização da aspereza do dia-a-dia⁶⁷. Desde o prólogo, o filme sugere analogias entre a expressão da religiosidade popular e a vida árida no sertão da Bahia (na primeira sequência, por exemplo, uma imagem de Cristo na cruz é “decomposta” em planos de detalhe; em seguida, justapõe-se planos fechados da paisagem árida do sertão). Progressivamente, através de uma série de justaposições, o filme constrói (antes mesmo de retratar o ritual referido no título) a imagem de uma “condição existencial” que a manifestação religiosa integra e ritualiza: a condição de homens e mulheres submetidos a uma natureza inóspita que lhes impõe sacrifícios cotidianos, sofrimento extremo e enormes privações (uma condição, em suma, *penitente*)⁶⁸.

1.3- Introdução - síntese final

Pois bem. No primeiro tópico deste ensaio introdutório, sublinhamos a ênfase em Santo Forte e Santa Cruz pelo signo da atualidade. Em seu enfrentamento da questão religiosa no Brasil de hoje, cada documentário procura (a seu modo) dinâmicas emergentes – ao contrário de outros filmes recentes mais interessados na contemplação de “sobrevivências”, às vezes na romantização de formas religiosas tradicionais. Realizados em localidades da cidade do Rio de Janeiro, ambos enquadram (a partir de recortes delimitadores) o espaço urbano, locus privilegiado de um campo religioso em intensa ebulição.

Os filmes nos permitiram, portanto, muitas vezes de modo transversal, uma contextualização oportuna. Entre outras características do campo religioso brasileiro hoje, vimos neste primeiro tópico, a partir do cotejo entre as representações empreendidas pelas ciências sociais e pelo audiovisual: 1) o declínio da importância simbólica do catolicismo, de sua hegemonia na definição de uma “identidade religiosa brasileira”; 2) a explosão pentecostal e as transformações sofridas pelo protestantismo, que se “sincretiza”,

⁶⁷ Santa Cruz, como veremos detidamente no capítulo 2, visa interpretar a eficácia e penetração do pentecostalismo no grupo social retratado, moradores de uma invasão na periferia do Grande Rio.

⁶⁸ *Penitência* alude, em seu conjunto, à impregnação religiosa da vida cotidiana, característica do catolicismo rústico. Como escreveu Duglas Monteiro, “inexistiria [nesta forma de catolicismo] uma demarcação nítida entre os fenômenos da natureza, da sociedade e do sobrenatural – a concepção rústica do mundo seria cosmicizante (...) o catolicismo rústico (...) tende a ser um quadro de referência ideológico abrangente e totalizante. Proporciona respostas e explicações para os fenômenos da natureza, da sociedade e do sobrenatural, bem como segurança diante das incertezas da vida cotidiana” (1974: 84).

absorvendo características (inclusive mágicas) de outras formas de religiosidade; 3) a composição de um “campo da religiosidade” caracterizado pela fluidez das fronteiras entre crenças e instituições, com a presença de empréstimos, composições e oposições, e de apropriações (privadas e domésticas) de características absorvidas de diferentes manifestações e denominações; 4) a significativa presença de soluções mágicas oferecidas por diferentes modalidades religiosas, inclusive por religiões (na origem) éticas; bem como apropriações individuais e domésticas da religião como magia, forma prática de interpelação dos problemas do cotidiano (como sugere Santo Forte).

Procuramos ainda, através de um retrospecto estabelecido a partir de alguns filmes paradigmáticos, evidenciar a relação entre os documentários e a conjuntura, prolongando para outros momentos (além dos dias de hoje) a investigação da atualidade dos filmes no trato com suas temáticas. No “corpo a corpo” entre as formas audiovisuais e o campo religioso brasileiro, tentamos acompanhar o movimento (retórico e temático) trilhado pelas representações. Entre outros “momentos”, verificamos: 1) a maneira como pentecostalismo e umbanda aparecem (religiões então minoritárias) em Viramundo, filme de 1965 (pioneiro no enfoque temático, mas concordante com as representações em curso, que associavam religião a resíduo da estrutura social, e suas formas mágicas, particularmente, a expressão de atraso, fanatismo e alienação); 2) um balanço das representações do catolicismo rústico: num primeiro momento (anos 60), abordado negativamente, como “falta” (de consciência e organização popular); já em meados dos anos 70 visto como expressão de “resistência” popular às formas religiosas dominantes, traço valorativo ainda presente (ainda que discretamente) nos documentários contemporâneos que abordam manifestações católicas populares; 3) vimos que essa valorização das formas populares não se dá apenas no campo do catolicismo, mas também no das religiosidades afro-brasileiras, de modo que nos anos 70 importantes filmes (valorativos e afirmativos) foram realizados, tematizando especialmente o candomblé (considerado mais “tradicional”, mais africano). Sempre que possível, tentamos cotejar o movimento empreendido pelos documentários com aquele realizado pelas representações das ciências sociais nos mesmos períodos.

Do ponto de vista retórico e interpretativo, interessou sublinhar um processo de valorização da experiência religiosa popular, em relação ao qual Santo Forte e Santa Cruz

estabelecem continuidade. Assim, num primeiro momento (anos 60, do qual Viramundo é emblema), pretendia-se a crítica da sociedade, e a religião era vista como sintoma de “ausência” – não como presença. Na maioria dos filmes do período, elidia-se o sujeito: importava falar sobre “a religião”, não entender os sujeitos devotos, uma vez que seu discurso sobre si mesmos era “alienado”, não explicava o seu lugar no mundo a partir de uma determinação de classe (as vozes dos sujeitos devotos apareciam, muitas vezes, subordinadas a uma lógica de montagem que as desqualificava ou ironizava, já que os sujeitos “pensavam errado”, não compartilhavam a visão crítica do cineasta – ou nem sequer apareciam, como se vê em Viramundo). Significativas mudanças de prumo são observadas a partir de meados dos anos 70, em filmes como Iaô, em que a experiência do candomblé não é mais tratada como “falta”, mas como positividade concreta, matriz de significações.

A par deste movimento de valorização, sublinhamos que Iaô mantém a proposta de totalização, abordando uma forma religiosa como complexo tradicional e fechado de crenças, mitos e rituais. O sujeito religioso permanece elidido, não tem voz. Os ritos particulares filmados na Casa de Mãe Filhinha são tratados por seu potencial de generalização e exemplaridade – através do comentário/narração, Iaô pretende introduzir o espectador na mitologia e no complexo ritualístico de todo um sistema, o candomblé, genericamente.

A busca pela afirmação de sujeitos, de subjetividades devotas, é provavelmente a mais evidente diferença entre Santo Forte (e, a seu modo, Santa Cruz) e os filmes modernos abordados. Em Viramundo, Iaô ou Viva Cariri!, rostos anônimos engrossam a coletividade de fiéis, com pouca distinção. Todos são peças na articulação (ritualística, doutrinária, de “práticas”) de um sistema religioso; todos endossam uma manifestação coletiva (“reflexo invertido” da estrutura social ou a ela resistente; sempre, no entanto, como coletividade). A religião como experiência individual; a valorização da “religião subjetiva” e não apenas de sua manifestação ritualística – eis algumas das perspectivas novas introduzidas pelos documentários contemporâneos (mesmo por Fé, que nalgumas sequências destaca experiências e emoções individuais na filmagem observacional de rituais).

Passamos, assim, ao segundo tópico da introdução, no qual buscamos retomar o “movimento” das representações, a partir das formas documentais – enfoque, estratégias

de abordagem e de significação empreendidas pelos filmes do corpus, em relação aos quais buscamos contrapontos e cotejos com outras obras documentais sobre religião. Vimos, entre outros aspectos, que Santo Forte e Santa Cruz, tributários das formas mais canônicas do cinema direto/verdade, praticam a particularização do enfoque, demarcando a abrangência das experiências que retratam a partir da explicitação do local exclusivo onde o documentário foi realizado (Santo Forte), ou do foco numa única instituição (Santa Cruz). Vimos, a partir do contraponto com obras dos anos 60 (Viramundo mais uma vez tomado como exemplo paradigmático) que tal particularização integra um movimento mais amplo de evitação de diagnósticos e representações totalizantes – ênfase é posta no relacionamento com as experiências particulares retratadas, visadas por suas singularidades, não por características transversais que poderiam ser tomadas como exemplos ou sintomas num diagnóstico mais ambicioso. A pretensão, de saída, é reduzida. O filme não anuncia as possíveis “iluminações” que engendra. De um modo geral, há abertura para que potenciais diagnósticos (muitas vezes possíveis) sejam realizados pelo espectador.

Dentro do mesmo movimento, sublinhamos a dominância da abordagem via entrevista – o sujeito devoto tomado como autoridade máxima na elaboração dos significados verbais sobre a experiência religiosa que o filme engendra e veicula. Neste sentido, Santo Forte é o experimento limite. Evitando imagens de culto e rituais, o filme de Coutinho aposta numa visão da “religião” como experiência, vivência e expressão individuais.

Tendo como parâmetros, sobretudo, a prática do enfoque particularizado e a presença/ausência de entrevistas, buscamos ainda estabelecer alguns contrapontos, que nos permitiram aprofundar a análise dos filmes não incluídos no corpus (como Viramundo, Iaô e Fé). Fé, particularmente, é um filme sintomático: embora se proponha um enfoque abrangente, que sugere a pretensão de uma macro-análise sobre o campo religioso brasileiro, o filme é tímido em termos de interpretação, abordando as manifestações religiosas discretamente, na base do “corpo a corpo” – e montando-as com pretensão de “integridade”, cada ritual correspondendo a uma sequência, sem o estabelecimento de relações, comparações ou interpretações. Ao final, apesar de sua exaustiva (e muitas

vezes bela) cartografia de rituais, o filme sugere pouco sobre a dinâmica da religiosidade no Brasil de hoje.

Mesmo sem aprofundar sua análise (na medida em que fogem da forma aqui privilegiada), mencionamos ainda A Coroação de uma Rainha e Penitência, filmes que procuram, de distintas maneiras, e a partir da mobilização de um elenco maior de elementos e procedimentos (aí incluídas a proposição de encenações e a trilha sonora), a elaboração de algum ensaio sobre a experiência religiosa (seja ela visada coletiva ou individualmente). Sua menção vale para apontar a prática de outras formas (para além daquelas “diretas” aqui privilegiadas) no trato do documentário brasileiro com a experiência da religião, contemporaneamente.

Feitos esses comentários finais, com o intuito de sublinhar os conteúdos trabalhados na introdução, passamos aos capítulos da tese, e à análise mais detida dos dois filmes do corpus.

CAPÍTULO 1: ***SANTO FORTE***

“É que os espíritos tão em toda parte. Aqui mesmo, agora, tem uma legião.
A gente é que não tem vidência pra ver”(Dona Thereza)

Santo Forte (1999) é um documentário de significativa radicalização estética, se pensarmos no percurso de Eduardo Coutinho como realizador de filmes documentais, iniciado no cinema com *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Marco inaugural do cinema recente de Coutinho, *Santo Forte* poderia ser descrito, sinteticamente, como um filme minimalista, que busca construir sentidos com poucos elementos, valendo-se de procedimentos recorrentes e suprimindo recursos narrativos, de modo a construir na montagem uma forma rigorosa e mínima, erigida sobre supressões. Realizado em Vila Parque da Cidade, na zona sul do Rio de Janeiro, *Santo Forte* compõe-se basicamente da montagem de entrevistas com 11 moradores da favela, que conversam com Eduardo Coutinho, diante da câmera, sobre suas experiências religiosas e pensamentos sobre a religião.

O cerne dessa “radicalização”, portanto, é, de um lado, a filmagem praticamente exclusiva de entrevistas; a ênfase sobre a palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico⁶⁹. A esta valorização do personagem como fala, performance narrativa, corresponde uma minimização, na montagem, dos recursos narrativos, bastante reduzidos – opção que se observa fortemente a partir de *Santo Forte*, podendo ser estendida (com variações) aos documentários posteriores de Coutinho (*Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *Peões* e *O Fim e o Princípio*). Há, como

⁶⁹ Divisor de águas no cinema brasileiro, *Cabra Marcado para Morrer* também pode ser visto como marco inaugural do documentário de Eduardo Coutinho em sua ênfase na palavra falada (antes desse filme, Coutinho havia trabalhado com filmes ficcionais e dirigido alguns programas documentais para o Globo Repórter). A história de *Cabra* é conhecida. Quando Coutinho volta na década de 80 para retomar o filme iniciado e interrompido em 1964, não se trata mais de implantar um projeto estético coletivo, engajando camponeses e intelectuais numa experiência comum, com fins didáticos e de promoção da luta camponesa. Trata-se agora de um indivíduo em busca de outros indivíduos. Os camponeses que o cineasta reencontra estão transformados pela experiência histórica que viveram, assim como o projeto de filme possível se transformou nesses vinte anos que separam uma filmagem da outra, anos de ditadura militar. Coutinho não volta para reafirmar a posição política que tinha em 1964, mas para ouvir os camponeses e expor a experiência anterior a um balanço – os balanços possíveis, agora, são individuais. Sua postura em 1981 (quando o filme é retomado) é de disponibilidade e abertura para o encontro. Trata-se de abrir a câmera para a complexidade da experiência e das representações que os camponeses fazem de sua história, muitas vezes contraditórias. *Cabra* 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto. Ele se assume como intervenção na vida dos camponeses, como um evento ou encontro que não pretende o equacionamento de um grande “balanço histórico”, mas a elaboração de versões possíveis, de um balanço parcial que só a filmagem poderia realizar (Cf. Shwarz, 1987).

escreveu Ismail Xavier, “*uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados*” (2003: 51) – descarta-se, por exemplo, a filmagem do “personagem” em ação, no exercício de alguma atividade; em interação com outras pessoas, vestindo papéis sociais variáveis em função da situação filmada e das outras presenças com quem interage; ou sendo “comentado” por outras falas, num discurso indireto que também poderia ser manipulado na construção do personagem; e evita-se, na montagem, relacionar sua fala a imagens que poderiam ilustrá-la, assim como se evita o comentário musical externo à cena. Nada disso em *Santo Forte*.

Em suma, para caracterizar a forma que Coutinho vem burilando em seus trabalhos recentes, repito a formulação sintética desenvolvida por mim e por Leandro Saraiva no texto “O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações”:

“Coutinho vem burilando um ascetismo que, limitando ao máximo os recursos cinematográficos empregados, acaba por deixar exposta a relação básica, constitutiva de qualquer filme (documental ou não): a relação entre quem filma e quem é filmado. Ele elege, como forma para esta relação, a situação da entrevista, e a toma como “prisão”, regra que delimita o “jogo”. Esforçando-se para eliminar tudo que não surja dessa relação imediata, o filme será composto pela coleção de registros desses momentos de encontro (ou desencontro). Uma série de procedimentos são utilizados para construir estas situações de entrevista do modo mais intenso possível. Coutinho escolhe sempre uma locação específica, um recorte espacial (...) As entrevistas estão assentadas sobre o reconhecimento mútuo da mediação pública criada pela câmera. Entrevistador e entrevistados só se encontram, pela primeira e única vez, em frente à câmera (já que a pesquisa – o “casting” é feita por outros), cientes de que seu encontro acontece sob (e para) o olhar de um público potencial (...) Coutinho impõe-se restrições na montagem – preservação do presente da filmagem (sem imagens de cobertura, sem edição de som) e até da ordem de realização das entrevistas – que acabam por torná-la praticamente uma extensão de sua intervenção como entrevistador: ele monta de modo a não sobrepor sentidos às falas dos entrevistados, esforçando-se em destacar, polir (sempre de forma discreta) o modo de cada pessoa construir-se como personagem. Esse já célebre minimalismo tem sua base nesse modo ético – desdobrado em forma estética – de lidar com a relação criada pelo poder cinematográfico.”⁷⁰

Se o percurso em direção a este particular minimalismo pode ser notado na obra anterior de Coutinho (de forma significativa em trabalhos como *Boca de Lixo*, por

⁷⁰ Catálogo da mostra *Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho: Cinema do Encontro*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Org: Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva.

exemplo), o ponto decisivo de inflexão é *Santo Forte*, que marca também o retorno de Coutinho ao cinema, depois de cerca de 15 anos de produção majoritária em vídeo.

O filme começa com um prólogo que pode ser visto como uma síntese das regras do jogo, ou como introdução do espectador a seu projeto estético. Trata-se da primeira aparição do personagem André, que dura cerca de três minutos (*ver descrição detalhada à frente*). Nela estão presentes todos os elementos e procedimentos (advindos do trabalho de filmagem ou de montagem) que se tornam “padrões” no conjunto de *Santo Forte*. São eles:

1) cada personagem corresponde a um espaço distinto, já que quase todos (Taninha é a exceção) são entrevistados no espaço de suas casas, individualmente; 2) cada personagem, via de regra, corresponde a uma sequência no filme, correspondendo portanto a um tempo bem demarcado em sua estrutura; 3) os personagens não têm suas falas montadas em paralelo, compondo sequências temáticas, nem têm contato entre si, no decorrer do filme; é o fato de integrarem a mesma montagem, afora a evidência de que vivem na mesma favela, a conexão entre eles; 4) o filme não procura representar a experiência institucionalizada e coletiva da religião; não há, salvo duas exceções, imagens de cultos ou rituais coletivos; toda a experiência a que ele nos dá acesso é à experiência individual lembrada e narrada pelos personagens, através de palavras e gestos, no diálogo com o diretor Eduardo Coutinho; *Santo Forte* filma, portanto, a atividade de narrar, ou a performances de narradores; 5) para além da situação majoritária da entrevista, há dois padrões de planos “intrusos”, alheios à performance dos personagens, e incluídos na montagem: planos fixos que retratam estatuetas de entidades da umbanda (“santos”); e planos fixos de cômodos no interior da casa de alguns personagens, sem presença humana (ambientes onde supostamente teria acontecido alguma comunicação religiosa, segundo a narração dos personagens); 6) não há comentário/narração over; cenas da equipe em campo, do próprio diretor/entrevistador (Coutinho) e sobretudo sua voz na interlocução com os entrevistados caracterizam a ênfase no momento único da filmagem, evidenciando uma proposta manifesta de filme como resultado de encontros contingentes, cuja matéria é elaborada “a quente”, sem o recurso a procedimentos de totalização, interpretação ou criação posterior de sentidos (na montagem). O único contraponto (trabalho evidente de

montagem) são os planos “intrusos” acima citados, eles também podendo ser vistos como elementos mínimos de “conexão” entre os diferentes personagens, como veremos à frente.

Depois desta breve descrição dos padrões que estruturam o filme, uma questão inicial (mas essencial) deve ser posta: qual é o *objeto* de *Santo Forte*? Seria difícil afirmar que se trata de um filme “sobre” a religião, ou “sobre” alguma manifestação religiosa ou algum “objeto” religioso concreto e preexistente, à revelia do filme e pronto para ser “capturado”. Por outro lado, estruturado a partir de narrativas de alguns poucos personagens (construídas essas na situação de interlocução ou entrevista), não se trata de um filme totalmente voltado a histórias de indivíduos ou a singularidades (como *Edifício Master*), uma vez que as conversas gravitam em torno do grande tema em muitos sentidos compartilhado: a experiência religiosa. Seria possível afirmar, de saída, que o filme produz sentidos a partir da *conversa* entre uma equipe de cinema e alguns moradores de Vila Parque da Cidade, tendo a *religião* como tema central.

Mas, cabe-nos investigar: que sentidos são esses? Que tipo de experiência *Santo Forte* logra mostrar, e como? De que maneira a forma do filme sublinha os conteúdos religiosos produzidos nas narrativas dos entrevistados? Como lida com eles? Que imaginário religioso aparece em *Santo Forte*, e que ponto de vista o filme constrói a seu respeito?

Bem diferente de *Boca de Lixo* (1992) ou *Santa Marta* (1987), trabalhos anteriores de Coutinho, *Santo Forte* não procura criar, visual ou tematicamente, em sua montagem, a idéia de uma “comunidade de experiência” da qual participariam todos os entrevistados⁷¹. Esse é um dos traços notáveis do percurso de radicalização que busquei sumarizar no início deste capítulo. Se há, por um lado, a definição do claro recorte espacial como condição do método (de maneira a aprofundar o olhar e evitar que a escolha dos entrevistados siga critérios de tipicidade, impondo idéias preconcebidas ao mundo), Coutinho não sublinha, na montagem, salvo exceções, a idéia de que retrata uma “comunidade” que partilha, por exemplo, experiências e concepções religiosas. Há uma tensão entre a total singularização dos entrevistados, reforçada pela forma do filme, e a evidência de que partilham, por exemplo, um local de moradia e condições de existência semelhantes.

⁷¹ Empristo o conceito “comunidade de experiência” conforme formulado no texto “O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (Brasiliense, 1985), para caracterizar situações em que o narrador de histórias e seus ouvintes partilham experiências comuns.

Há apenas uma sequência, a segunda (*ver descrição detalhada à frente*), que opera no sentido de uma contextualização mais clássica. Ela situa o espectador, explicitando a moldura geográfica, temporal e temática na qual o filme se insere; essas características, que “emolduram” o filme, estendem-se a todos os personagens: o local, Vila Parque da Cidade; os entrevistados, moradores da favela; o momento de realização, os meses de outubro e dezembro de 1997; o tema da entrevista/conversa, a religião.

No mais das vezes (e falaremos das exceções), é delegado a nós, espectadores, o trabalho de relacionar as experiências e modos de narrar de cada personagem, compondo uma “comunidade de experiência”, de imaginário, cultura ou discurso – se quisermos e pudermos. Em suma, embora demarque como “objeto” as experiências e as representações de um grupo relativamente circunscrito (na medida em que fixa um recorte espacial, uma pequena favela na zona sul da metrópole carioca, identificada em raras imagens e letreiro), Coutinho não reforça, na composição de *Santo Forte*, a idéia abstrata de “grupo” que compartilha experiências e padrões culturais. Existe um extremo respeito; ou, melhor dizendo, uma busca evidente pelas vivências e formas de expressão individuais. A cultura religiosa comum, sem dúvida presente, deve ser percebida a partir da radical afirmação da percepção e da vivência subjetiva e singular. Assim, *Santo Forte* evita impor a seus personagens formulações abstratas, interpretações ou dados objetivos. 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 irreduzível).

Evidentemente, há conexões a fazer – mesmo que, em certo sentido, as conexões sejam produto da análise, valham-se de elementos externos e operem *na contramão* das “intenções” do filme e de seu estilo manifesto. Mas é fato que, apesar de sua proposta evidente de não reduzir as narrativas individuais (tratando-as como sintoma ou resíduo de características estruturais do campo religioso), *Santo Forte* não apenas parte de um enfoque circunscrito a uma comunidade, como *relaciona* a experiência religiosa narrada pela maioria dos personagens, moradores do lugar, através de discretos mas decisivos

procedimentos. Através de dois tipos de planos “intrusos” recorrentes (trabalho evidente de montagem), umbandistas declarados, ex-umbandistas que abraçaram uma crença evangélica mas continuam afirmando a existência de Exus e Pombagiras, e também católicos não praticantes cujas histórias incluem a presença de santos e crenças da umbanda (embora eles nunca tenham freqüentado terreiros) têm suas histórias relacionadas entre si. Esses planos recorrentes evidenciam a existência de características comuns nas narrativas de todos eles, figurando traços de um plano espiritual (espécie de objeto invisível) compartilhado por todos, ao qual as histórias remetem.

Há que investigar, portanto, o que o filme *deixa ver* e *sublinha* com o conjunto de suas escolhas. A partir da descrição e análise detida da composição do filme, tentaremos cercar o objeto de *Santo Forte* (o visível e o invisível), bem como investigar o ponto de vista (ainda que oblíquo, ainda que discreto) que o filme constrói sobre a experiência religiosa dos moradores de Vila Parque da Cidade.

Pela maneira como o filme se constrói, considero justo proceder à descrição e ao comentário de cada sequência “em si”, respeitando sua “irreducibilidade”. Em grande medida isso significa, já que o filme está erigido essencialmente sobre a fala dos entrevistados, abordar e analisar detidamente as narrativas dos personagens de *Santo Forte*. É claro que, na medida de sua relevância, alguns personagens/sequências serão examinados mais detidamente. Ao final de cada módulo, quando houver interesse e necessidade, sublinharei alguns pontos (em conclusões provisórias), com o objetivo de visualizar e fixar os pontos da análise que me parecem chaves importantes para a interpretação que se processa, e para as conclusões mais definitivas que virão ao final. E também introduzir material “externo” ao filme (referências bibliográficas, por exemplo) que forneça subsídios, apoie ou valha como contraponto à interpretação.

1- Introdução à “forma mínima”: a narrativa, o teatro, a interlocução com o diretor e os “planos intrusos” na primeira aparição de André

Como já mencionado, *Santo Forte* inicia com uma sequência de três minutos; podemos vê-la como uma espécie de “prólogo” ou de introdução do espectador ao documentário, pois ela condensa os procedimentos – de abordagem e montagem – assumidos na maior parte do filme. Estão lá todos os elementos que veremos se desdobrar

ao longo deste longa-metragem documental na forma de padrões e recorrências (mas não de repetições)⁷².

O primeiro plano, que entra em fade, é um “retrato” (em vídeo) de um homem e de uma mulher (o casal André e Marilena). Neste plano que dura cerca de cinco segundos, o casal encara a câmera, seriamente, como num retrato posado. A fala de André começa ainda sobre este plano; ele se refere a “ela”, e logo supomos tratar-se da mulher que ele abraça no “retrato”. A fala de André continua, e o plano seguinte nos mostra a situação em que sua voz foi enunciada: passamos à primeira situação de entrevista⁷³ do filme. André aparece sentado, contra um fundo bastante neutro⁷⁴.

Numa típica situação de entrevista, dirigindo-se a um interlocutor posicionado fora de quadro, ao lado da câmera, André conta uma história cujos “personagens” são ele, sua esposa e algumas entidades espirituais da umbanda. Marilena é médium, incorpora espíritos; André conta justamente do momento em que descobriu esta característica da esposa: numa mesma noite, Marilena “recebeu” dois de seus guias, a Pombagira Maria Navalha e a Vovó. André conta bem, descreve detalhes; sem inibição, narra o que testemunhou, interpretando os vários personagens envolvidos na cena vivida, que agora reconstitui sozinho. Quando aparece Maria Navalha, por exemplo, incorporada na esposa (“toda esquisita, toda torta”), ele assume o papel da Pombagira e fala como “ela”, em primeira pessoa: “Eu vou te matar. Só que ela não quer deixar. O que é que você quer perder? Quer perder uma perna, quer perder um braço? Eu vou te matar.” E volta a ser

⁷² Como escreve Consuelo Lins, “esta é efetivamente a sequência de abertura, contendo uma espécie de condensado do que veremos ao longo do filme, como se Coutinho quisesse colocar logo de saída para o espectador, o mais abertamente possível, as regras do seu jogo” (Lins, 2004: 104). A forma de *Santo Forte*, construída pela equação de poucos elementos, não será totalmente padronizada ou seriada.

⁷³ Falo em “entrevista” por ser o termo de uso corrente. Mas talvez pudéssemos dizer simplesmente “conversa” para caracterizar a interlocução entre o diretor e seus personagens. Lembro da ótima definição de Paulo Emílio Salles Gomes para “os filmes baseados em entrevistas”, que se aplica bem ao cinema recente de Eduardo Coutinho: “cinema-conversa”. Num texto de 1968 sobre *A Chinesa*, ele escreveu, referindo-se ao cinema verdade e ao cinema direto: “Esse cinema nos atraía muito porque estávamos convencidos do fascínio que encerra o simples registro de uma pessoa que fala e cuja fluência ou constrangimento sejam igualmente espontâneos” (1986: 254).

⁷⁴ Uma cortina clara e florida domina o fundo do enquadramento; o ambiente parece ser o da sala de sua casa; ele está sentado num sofá, posicionado contra uma janela tapada pela cortina; tudo no cenário despojado, sem ornamentos, e no enquadramento – de médio a fechado – faz de André o centro das atenções; a câmera está fixa sobre um tripé; todos os planos da entrevista são fixos, e o enquadramento varia apenas em função de duas opções de zoom acionadas.

“André” no diálogo com a entidade, incorporada em Marilena: “Uai, eu não fiz nada de errado. Por que é que vai tirar um órgão meu assim?”

Do começo ao fim, a sequência exibe uma montagem discreta, que atua apenas no sentido de editar as falas de André, encadeando com lógica e progressão dramática (princípio, meio e fim) o desenrolar de sua narrativa. Os cortes são descontínuos; não há planos “de cobertura” para ocultar ou suavizar cortes entre planos de enquadramento idêntico, numa edição que privilegia a continuidade lógica da fala.

Descrita a situação majoritária da entrevista, é preciso atentar para os dois padrões de planos “intrusos” já referidos, resultantes de um trabalho evidente de montagem.

Descreverei o primeiro padrão. Assim que a Pombagira, personagem não carnal, entra “em cena” na narrativa de André, o filme justapõe à situação da entrevista uma cena breve (com cerca de cinco segundos de duração) em que se vê uma estatueta de gesso, iluminada e filmada contra fundo neutro. A voz de André não silencia – ela continua *over* sobre a imagem da entidade, e logo depois voltamos à situação da entrevista, majoritária. Um pouco depois, é a vez da “aparição” da Vovó. Uma imagem no mesmo padrão da anterior é justaposta à cena chave de André (a da entrevista), quando ele conta que a Vovó de Marilena também desceu, para aconselhar sobre os problemas de seu “cavalo” (“Meu cavalo tá muito carregado”, diz André, no papel da Vovó).

As imagens de entidades representam personagens espirituais presentes no relato de André, desta forma tornadas “visíveis”. Lá estão seu corpos e rostos, posturas e roupas habituais, suas características visuais, enfim, conforme se convencionou representá-las⁷⁵. Ainda que aparentemente pouco “ambicioso” (pois podemos associar a aparição das estatuetas, grosso modo, a um propósito ilustrativo), trata-se de um procedimento que destoa em meio à situação majoritária da entrevista, editada com ênfase na continuidade da fala. Importa notar que, no decorrer do filme, embora simples, o procedimento acabará engendrando diferentes potenciais de relação entre as imagens (estatuetas de gesso) e a fala dos narradores. Se estivermos atentos ao detalhe, o procedimento é mais rico do que à primeira vista poderia parecer. Além do mais, trata-se de um dos poucos “elos” de ligação entre os personagens propostos pelo filme: as falas de quase todos eles estão, em diferentes

⁷⁵ Maria Navalha é uma morena esguia, de cabelos compridos, postura altiva e expressão cruel; está semi-nua; a Vovó é uma velha negra, vestida de branco, com o corpo curvado para a frente, como quem embala uma criança ou dança numa roda de um terreiro.

momentos, associadas a imagens de santos do “panteão” da umbanda, retiradas de qualquer contexto e filmadas contra fundo neutro⁷⁶.

Importante notar que a performance deste primeiro personagem apresentado pelo filme de Coutinho limita-se à narração de uma cena já acontecida – performance narrativa, portanto. Ao narrar, André reconstitui a cena “dramaticamente”, simulando os diálogos entre os vários personagens envolvidos. O diálogo, diga-se desde já, é o cerne da cena. Podemos dizer que quase tudo se reduz a conversa: entre André e Marilena, entre André e as entidades. É necessário pensar *Santo Forte* nesta perspectiva: a conversa com o interlocutor/diretor do filme provoca o recontar, pelos personagens, de outras conversas vivenciadas. Conversas dentro de conversas. Veremos que este intenso dialogismo será uma das marcas do filme⁷⁷.

Voltemos atrás: quem incorporou os espíritos foi Marilena; o que André faz, agora, é contar e interpretar; a cena “original”, “verdadeira”, o transe da esposa, não nos é mostrada – nem cena alguma de conteúdo semelhante (tendo outra pessoa como protagonista, por exemplo), com propósito ilustrativo ou descritivo. *Santo Forte* filma apenas a narração da experiência vivida, certa vivência religiosa reconstituída em palavras e gestos. Importante sublinhar que Vovó e Maria Navalha não são sequer as guias *de André*; ele não as incorpora religiosamente, “incorpora-as” apenas no teatro da entrevista. André nem é umbandista (noutro momento do filme, ele se diz “católico apostólico romano”, mas não se diz “da umbanda”). Pois André, que não é umbandista, conta uma história que atesta a existência dos “santos” (espíritos desencarnados) da umbanda, e tem (no filme) imagens de santos justapostas a sua fala, assim como personagens decididamente umbandistas que não frequentam mais terreiros, como Dona Thereza, Brulino ou Carla, que conheceremos adiante.

⁷⁶Entre os 11 personagens de *Santo Forte*, oito terão imagens de santos justapostas às suas entrevistas. A atuação de André, que “faz o papel” de entidades da umbanda com gestos e palavras, fornece uma caracterização singular das entidades, ainda que ele “atue” inspirado nas convenções. As estatuetas – galeria de tipos – fornecem um contraponto a sua atuação singular (algo como a “imagem oficial” – coletivamente forjada e aceita – de um personagem histórico interpretado por um ator).

⁷⁷Escreve Consuelo Lins (2004): “Em ‘Santo Forte’, os personagens se constroem primeiramente no dialogismo com os espíritos: conversam, discutem, brigam, fazem as pazes e brigam de novo com diferentes entidades, em conversas que os ajudam a dar alguma sentido à vida que levam e ao mundo que os cerca. Um dialogismo que se intensifica na interação com Coutinho e se amplia na relação virtual com o espectador” (p. 110). Os diálogos dramatizados não se limitam a conversas com entidades espirituais, mas com outras pessoas ausentes da cena da entrevista, e interpretadas pelos narradores/personagens.

Há algo mais. A conversa continua e outro plano curto, de padrão bastante diverso das “estatuetas”, é justaposto ao relato/performance de André, quando ele diz que a Vovó aconselhou que Marilena fosse a um centro espírita, para não “morrer louca”: através de um plano geral fixo de enquadramento lateral, vemos o ambiente de um quarto de dormir sem janelas e com paredes sem reboco, iluminado pelo abajur posicionado ao lado da cama, arrumada com um cobertor vermelho. O quarto está “vazio”: não há ninguém no ambiente. Na banda sonora, silêncio. Este padrão de plano, mais enigmático e evidentemente mais ambicioso do que as imagens de santos, não tem papel evidente na enunciação. Ao contrário das estatuetas, os “vazios” não propõem uma representação facilmente decodificável para aquilo que não é visível – colocam uma espécie de enigma. Consideradas pequenas variações, seu caráter interrogativo e aberto parece se repetir a cada nova sequência. O que, afinal, figuram esses “vazios”?

Pelo relato de André, sabemos que a incorporação de Marilena aconteceu no quarto, à noite, surgindo do meio do sono. No decorrer da narrativa, quando ele conta que a Vovó “desceu”, a enunciação posiciona esta imagem silenciosa. Mais uma vez não temos acesso ao transe relatado; agora, trata-se do ambiente onde ele supostamente aconteceu. *Santo Forte* não documenta a experiência religiosa institucionalizada, vivenciada em rituais ou cultos coletivos. Nada existe fora da narração e do teatro privado encenado apenas em função da presença da equipe de filmagem: ausente o narrador André, personagem de *Santo Forte*, o ambiente da casa, palco para sua performance, lugar da cena que reconstitui e interpreta, está vazio – em silêncio⁷⁸. No decorrer do filme, veremos o quanto essas imagens de cômodos empobrecidos são coerentes não apenas com a religiosidade manifesta por quase todos os personagens (transcorrida fora de instituições de culto, no tempo do cotidiano e no espaço da casa), como com a forma adotada por *Santo Forte*, que investe em afirmações, vivências e performances subjetivas captadas em entrevistas individuais filmadas no interior da casa de cada um, e montadas personagem por personagem.

⁷⁸ A leitura mais corrente, estimulada pelo diretor Eduardo Coutinho, defende que a proposta do plano seria a de evocar a “invisibilidade” da comunicação com os espíritos, sugerindo ao espectador que imagine e preencha o vazio. Nesta pequena “cena aberta” pretender-se-ia assim uma sugestão do mistério da comunicação com os “deuses” ou espíritos, a ser imaginado por quem assiste o filme – um plano, claramente, a ser preenchido pelo espectador. É o que sugere Carlos Alberto de Mattos: “Nessas tomadas impactantes, ele reforça o mistério do invisível. Parafraseando Wittgenstein (‘Sobre o que não se pode falar, deve-se calar’), está a sugerir: ‘Aquilo que não se pode ver não se deve mostrar’” (Mattos, 2003: 70).

Outro elemento fundamental já aparece nesta primeira sequência: a voz do entrevistador. Fora do quadro, ele dirige uma pergunta a André, e passamos a reconhecer nesta voz o interlocutor para quem o olhar do entrevistado se dirige – embora seu corpo ainda não seja mostrado nesta introdução. Coutinho pede esclarecimentos quando André diz que a Vovó deu um passe em Marilena: o espírito, incorporado no cavalo, fez nele uma limpeza: “Quer dizer, ela fez uma limpeza nela mesma? O espírito no cavalo, não é isso?”, esclarece o entrevistador, com resposta afirmativa de André.

A intervenção de Coutinho, discreta mas decisiva para a continuidade da atuação do narrador/personagem, vai nesta direção: como ouvinte ativo, ele pede a André que detalhe e esclareça determinados aspectos de sua narrativa. De certa forma, o interlocutor sugere caminhos por onde a narrativa do personagem possa detalhar-se, desenvolver-se. Sua voz aparece exclusivamente nos diálogos, o que reforça o dialogismo de *Santo Forte*; ela não sintetiza informações nem apresenta questões para além do que se constrói como assunto na conversa. Embora seu corpo não esteja sempre visível em cena, trata-se de uma voz “incorporada”, assim como a dos personagens⁷⁹. Coutinho não põe em questão as histórias narradas, duvidando de sua autenticidade ou testando sua veracidade. Seu interesse parece ser, como ele não se cansa de repetir, o de estimular as pessoas a “contarem bem suas histórias”⁸⁰. Nesse sentido, o cineasta atua como uma espécie de diretor de atores (ou de narradores) que se esforça para extrair de seus interlocutores a “melhor” performance. O critério desse “melhor” parece estar, para além do “contar bem”, na eficácia em “surpreender”, quebrando expectativas e rompendo com o imaginário relacionado ao “tipo” social ao qual o narrador poderia estar associado – e preso.

A primeira sequência com André – estrategicamente posicionada – introduz, além dos padrões formais de Santo Forte, já descritos, alguns traços de conteúdo que devemos sublinhar.

⁷⁹ Sintetiza bem Carlos Alberto Mattos (2003): “Notam-se, na obra (...) de Coutinho a progressiva retirada do *off* e a concentração numa dramaturgia da fala. A voz nos seus filmes mais recentes tem sempre corpo e alma presentes – o que ele chama de “fala incorporada”. Outras supressões se sucederam: montagens paralelas, imagens de cobertura, música não-incidental, material de arquivo” (p. 12). Quanto às “supressões”, veremos pequenas exceções em *Santo Forte*.

⁸⁰ “Se a pessoa conta bem sua história, ela é verdadeira”. “Fé na Lucidez”. Entrevista à Sinopse – Revista de Cinema (Especial Documentário, 1999).

Em primeiro lugar, de conteúdo narrativo. A história que ele conta é uma história “umbandista”. André testemunhou uma incorporação e dialogou com as entidades que “baixaram” em Marilena. Além disso, a “moral” da história é institucionalmente umbandista, conforme conselho final dado pela Vovó: por ser médium, Marilena deve se iniciar no santo, comparecer a um “centro espírita”, para controlar a presença dos espíritos em sua vida – e, assim, evitar “morrer louca”.

Portanto, André, que não é da umbanda, conta uma história umbandista. Com esse primeiro personagem, poderíamos começar a extrair do filme algumas premissas, segundo me parece: primeiro, que Santo Forte está interessado exclusivamente na religiosidade subjetiva, na vivência religiosa e na maneira como seus personagens representam a presença da religião em suas vidas (não na religião como imagem “objetiva”, capturada em manifestações coletivas ou rituais institucionalizados); segundo, que o filme não aposta na “fala” religiosa como proselitismo ou afirmação doutrinária, mas como narrativa – “causos” que recriam vivências e acionam a percepção do cotidiano, repertório narrativo que ajuda a inventar e significar o dia-a-dia, com a participação de espíritos e outros seres sobrenaturais.

Outro traço importante a destacar na narrativa de André. Na umbanda, os santos (espíritos desencarnados) incorporam em seus “cavalos” para conversar com os vivos: aconselhar, receitar, prescrever fórmulas e tabus. A relação é sempre, em certo sentido, entre dois, olho no olho, “pessoal”: o indivíduo tem obrigações religiosas centradas na sua relação com o santo, ditadas pela reciprocidade; o santo incorpora para se relacionar com outros indivíduos necessitados de conselho ou de ajuda; ele “baixa”, portanto, para conversar⁸¹.

Essa relação de “pessoa” para “pessoa” se reproduz na história de André. Ele conversa de igual para igual com os espíritos que “baixam” em Marilena. O diálogo é o termo de contato e comunicação, a ponte com o sobrenatural – ao menos para aqueles que não recebem os santos em seus próprios corpos. Conversa-se com as divindades, assim como conversa-se com as pessoas na vida cotidiana. É reconhecido ao indivíduo, portanto, um papel ativo nessa relação bastante rotineira, embora em tudo excepcional: a relação

⁸¹ Cf. Prandi (1996).

com seres espirituais, não terrenos. A conversa como forma de relacionamento e conhecimento do mundo inclui os contatos com o mundo sobrenatural.

Assim, a doutrina umbadista não é transmitida por André a partir da invocação de saberes “especiais”, de “livros” umbandistas ou de dogmas enunciados de forma genérica. Ela é transmitida através da dramatização de uma conversa que teve com a Vovó (o santo) que baixou em Marilena, sua esposa, numa noite prosaica de sono. Tudo se encerra em conversas, que André reproduz dramaticamente conversando com Coutinho. Há muito de vivencial, de informal, de acessível, de “desarmado”, de não mediado nessa forma de interação com as pessoas e com os santos. Construindo-se via conversa, olho no olho, dialogicamente, o cinema de Coutinho parece endossar um jeito “interpessoal” de lidar com o mundo bastante familiar para os personagens entrevistados – jeito que eles conhecem e que dominam bem.

Outra característica importante. André é católico, mas conta uma história umbandista e tem imagens de santos da umbanda justapostas a sua entrevista. No decorrer do filme, veremos que outras pessoas – essas sim declaradamente umbandistas – também terão suas falas relacionadas a imagens do mesmo padrão. O que teria André em comum com esses outros personagens?

Numa primeira aproximação, eu diria que há em comum um enredado universo de referências religiosas e culturais, um repertório “existencial” e narrativo, que se manifesta não apenas no conteúdo das histórias, mas na maneira de narrar: “conversando”, como já mencionei.

Nesse repertório ou nesse “caldo” religioso e cultural, independentemente da crença que se professe (ou que não se professe), os espíritos existem e aparecem na vida cotidiana, interagindo com os homens, com quem travam diálogos bastante coloquiais, como contou André. São espíritos “domésticos”, que aparecem (ou “baixam”) em casa e prescindem do espaço coletivo de culto para se manifestar. Coabitam com as pessoas e são cultuados em altares domésticos, como veremos na sequência da personagem Thereza. Como não perceber (pela religiosidade doméstica e a presença de imagens no cotidiano) semelhanças com o culto aos santos no catolicismo popular?⁸².

⁸² Cf. Maria Isaura Pereira de Queiroz, 1973.

Os espíritos evocados nas narrativas são, de modo geral, os santos e orixás da umbanda – mesmo que se refira a eles negativamente (associando-os ao “diabo” ou aos “demônios”), como o fazem de distintas maneiras Vera e Lúcia, personagens evangélicas, que conheceremos à frente. As estatuetas da umbanda, assim, justapostas às entrevistas, vão compondo um “panteão” de personagens espirituais cuja reincidência relaciona as histórias contadas pelos narradores de Santo Forte. Elas ilustram presenças invisíveis que integram esse repertório com traços comuns, compartilhado, em boa medida, por todos, umbandistas praticantes ou não⁸³. Essa ilustração, diga-se de passagem, é feita de um modo bem “umbandista”: através de imagens figurativas, fartamente usadas nessa religião, na qual a religiosidade não prescinde das imagens, e em que há toda uma rica iconografia para figurar Exus, Pombagiras, Pretos Velhos, Caboclos e tantos outros – como o catolicismo com seus santos.

2- Dia 5 de outubro de 1997: o lugar, a equipe, a circunstância, o senso comum religioso

“Eu vou falar pro senhor, talvez seja difícil de entender isso aí,
mas eu sou católico e espírita” (Adilson)

A segunda sequência de *Santo Forte* é bem distinta da primeira, e do filme como um todo. Se a primeira, já descrita, sintetiza a “forma mínima” do filme e introduz os padrões que nele terão vigência, a segunda, informativa a seu modo, introduz a circunstância de realização do filme, o recorte espacial onde ele será realizado, a atuação da equipe de filmagem e, através de entrevistas mais curtas, uma espécie de “senso comum” religioso em Vila Parque da Cidade – ele reporta um solo cultural compartilhado (e, como esperado, sincrético) a partir do qual o filme nos encaminhará para as entrevistas em profundidade com seus poucos “personagens”. Minimamente informativa, a segunda sequência explicita a “moldura” na qual o experimento do filme será desenvolvido.

No prólogo, como vimos, o filme nos “lança”, logo na primeira cena, no interior da casa de alguém – mais especificamente, na sala de André. Entramos neste espaço

⁸³ Como escreveram Ronaldo de Almeida e Silvana Nascimento, o filme apresenta trajetórias “imersas num universo rodeado por pombas-giras, espíritos, santos católicos, Espírito Santo, como se cada pessoa, mesmo confessando ser fiel de uma única religião, tivesse como repertório comum o conjunto desses entes sobrenaturais” (2000: 197). Nesse universo, os santos da umbanda são, ao menos no filme, dominantes.

rigorosamente privado sem qualquer mediação: sem saber, por exemplo, onde esta casa está localizada. Lá dentro, ouvimos histórias de intimidade, “causos” pessoais: André conta da noite em que descobriu, no meio do sono, que sua esposa recebia espíritos. É apenas na segunda sequência que será feita a mediação entre espaço público e privado, situando minimamente Vila Parque da Cidade e introduzindo a temática que o filme visa. O próprio tema é introduzido (na segunda sequência) a partir da cena pública, e a transição para o espaço privado é feita através da intervenção – mostrada em cena – da equipe de filmagem. Há sem dúvidas uma espécie de “antecipação”: a primeira sequência, com André, antecipa as regras do jogo, antes mesmo da introdução ao lugar, ao momento de realização e ao tema (que viriam, de modo geral e convencional, primeiro).

Pois bem. A segunda sequência se inicia com um dos raros letreiros de *Santo Forte*: “Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1997”. Cientes da data, passamos a imagens que trazem a presença do Papa João Paulo II no Rio de Janeiro: uma panorâmica mostra o altar montado no Aterro do Flamengo; outro plano realizado do altar mostra o Papa rezando missa; no plano seguinte, aéreo, vemos a multidão concentrada no evento religioso. Os dois planos aéreos seguintes introduzem o recorte eleito pelo filme: o espaço de Vila Parque da Cidade, pequena favela em morro da Gávea, zona sul do Rio. Vemos a favela pela primeira vez de fora, numa aérea que investiga a superfície do morro, em movimento. Na banda sonora, a continuação da reza da multidão que acompanhava a missa do Papa (uma ave-maria) propõe continuidade entre os dois espaços (ligados por uma espécie de conexão de fé), ao mesmo tempo em que sugere a presença da ideologia católica “costurando” distintos espaços e grupos sociais, “pairando” sobre toda a cidade, sobre toda a sociedade (a imagem é aérea)⁸⁴.

Corte para planos ágeis (câmera na mão), que mostram a equipe se deslocando pelo morro, som direto. Nada de narração ou letreiros: as primeiras informações sobre Vila Parque da Cidade nos são transmitidas numa conversa mais informal entre Coutinho e Vera, personagem do filme e guia da equipe na favela. Inquirida por Coutinho, ela descreve a localização de Vila Parque da Cidade, diz quantos habitantes tem a comunidade, e conta qual é o seu papel no filme que vai começar a ser feito: “Eu na verdade fui a porta de

⁸⁴ Escreve Consuelo Lins sobre esta introdução à sequência: “São imagens rápidas, feitas pela televisão, e estão ali para marcar a nossa ‘base religiosa’. É com esse catolicismo oficial que as religiões presentes no filme necessariamente se relacionam” (Lins, 2004: 105).

entrada para que esse filme acontecesse na comunidade; porque eu trouxe vocês, equipe, para dentro da comunidade”. Este é também o primeiro momento em que o diretor, Eduardo Coutinho, aparece efetivamente em cena, voz e corpo, interagindo com Vera e com a equipe de filmagem.

Deste trecho em que são apresentados local e data da filmagem, além da própria equipe, passamos à primeira casa, anunciada por um plano típico de “chegada”: o grupo bate na porta e anuncia sua presença ao senhor que vem atender, pedindo permissão para entrar. Uma pequena série de depoimentos é apresentada daí em diante. Apenas um dos entrevistados, Braulino, reaparecerá no filme, para uma entrevista em profundidade. Os demais têm aparições breves, e estão relacionados na montagem pela temática e situação comuns: todos assistem à missa do Papa na televisão e conversam com Coutinho sobre isso (esta sequência está dramaticamente “atada” à data da filmagem). Diferentemente do restante do filme, os personagens aqui, embora apresentados pelo nome (com letreiros), não aparecem introduzidos por “retratos” fixos em vídeo; diferentemente do restante do filme, também, eles não têm tempo para elaborar suas idéias e seu desempenho; as participações são curtas e não avançam uma conexão clara entre personagem que fala, tempo a ele concedido e espaço da casa (no restante do filme, como se verá, cada personagem corresponde claramente a um espaço e a um tempo próprios).

Pela sua configuração distinta, o objetivo da segunda sequência parece ser o da introdução ao local e à circunstância de realização do filme, mas também a uma espécie de “senso comum religioso” em Vila Parque da Cidade, extraído de conversas que têm como mote inicial a visita do Papa ao Rio. Conversando com Coutinho (aqui o esquema mais ágil de “pergunta/resposta”, em tom de reportagem, é bem atuante), Seu Braulino diz, timidamente, que é católico mas tem seu lado espírita, que é a umbanda. Diz que incorpora alguns “pretos velhos” mas que prefere não avançar neste assunto. Heloisa diz que é espírita, mas que na abertura de seu terreiro reza várias orações católicas; está contente de ver o Papa e receber sua benção pela TV, e critica o pessoal da Universal, que andou dizendo que a presença do Papa “é tudo ilusão”. Vanilda canta com Roberto Carlos (na televisão) e conta que fez uma promessa enquanto assistia à missa do Papa na TV. Foi direto a Deus (não passou por nenhum santo), a quem solicitou a graça de ter um filho.

Três conteúdos centrais estão aí colocados, numa sequência cujo interesse é em parte temático e informativo: o sincretismo e a convivência entre igreja católica e religiões afro-brasileiras, vividos pelos fiéis como complementaridade pacífica; a presença destabilizadora da Igreja Universal do Reino de Deus e de outras igrejas neopentecostais que, como escreveu Regina Novaes, “introduzem novas interpretações sobre os acontecimentos da vida, interferem sobre as disputas entre o bem e o mal e colocam outra escolha no campo de possibilidades de Vila Parque da Cidade”⁸⁵; e a evidência da casa e do cotidiano como espaço e tempo do sagrado, lugar e hora de relação direta com o mundo dos espíritos, santos e deuses, dispensando a mediação de especialistas religiosos, o tempo do ritual ou a presença em espaços públicos de culto.

A segunda sequência, portanto, cujo momento de realização é bem preciso, atua como introdução ao microcosmo do filme, demarcando sua “moldura” temática e espacial. Ela faz também a passagem entre a cena pública e a privada, demarcando assim qual será o foco de interesse do filme. Nessa passagem do público ao privado, como veremos, não há apenas uma apropriação doméstica, “caseira”, do que se observa na cena pública (o ritual católico de massas), mas a introdução de novos conteúdos e novas práticas. Não por acaso, a sequência está emoldurada por dois planos significativos: é uma área externa que apresenta a primeira vista de Vila Parque da Cidade; é um plano geral da cidade do Rio de Janeiro, vista “de dentro” (do morro), que faz a transição entre esta sequência e a próxima. O plano aéreo, de fora, era comentado por uma ave-maria gerada noutro contexto; o plano de transição, visto de dentro, som ambiente, é inserido após uma série de curtos depoimentos em que se constata, ao menos, a não exclusividade do catolicismo entre as opções religiosas dos moradores do lugar. Adentramos um universo. De dentro, vejamos como o filme “dá a ver” os seus mistérios.

Alguns breves dados e comentários “externos” sobre o espaço e o contexto de realização do filme, apresentados de maneira sumária na segunda sequência de Santo Forte. Vila Parque da Cidade é uma favela situada na zona sul da cidade do Rio de

⁸⁵ Catálogo da Retrospectiva “Diretores Brasileiros: Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)” (CCBB, 2003: pgs. 81 e 82).

Janeiro. Berço da umbanda nos anos 20 e 30 (religião de presença ainda fundamental), a metrópole carioca é hoje uma das cidades mais evangélicas do Brasil, segundo dados do Censo 2000⁸⁶.

A religiosidade que o filme reporta, portanto, é vivenciada por indivíduos das classes populares (de modo geral migrantes que vieram de cidades do interior do país, de Minas Gerais ou do Nordeste, embora o filme não informe precisamente sobre a origem de cada um deles), numa metrópole particular – berço da umbanda (que também tem no Rio sua presença mais significativa), trata-se de uma cidade onde hoje as denominações pentecostais e neopentecostais se multiplicam com grande intensidade. Repetindo o que já foi dito na introdução, poderíamos afirmar, numa síntese grosseira, que o Rio é uma cidade de campo religioso diversificado, plural e “sincrético”.

Outro aspecto para o qual seria bom chamar atenção: a “religião doméstica” comporta efetivamente uma nova (mas nem tão nova) mediação: a da televisão, que traz a missa do Papa pra dentro de casa, ritual da religiosidade brasileira “oficial” assistido no filme por “católicos apostólicos romanos” que praticam a umbanda mas, de modo geral, não freqüentam mais terreiros (assim como traz para dentro de outras casas as missas carismáticas do Padre Marcelo ou os cultos tele-evangélicos das redes pentecostais, nenhum deles mostrado no filme).

É na televisão que veremos as poucas imagens de cultos e rituais coletivos mostrados em Santo Forte, e comentados pelos personagens. É visível, nas estratégias do filme, uma aposta na apropriação privada do ritual público – coerente com o movimento geral de “privatização” da experiência religiosa que acaba por aparecer de modo significativo em Santo Forte.

Gostaria de finalizar com uma observação a esse respeito. Num momento de (ainda) incontestável hegemonia católica (1968), Maria Isaura Pereira de Queiroz escrevia:

⁸⁶ O Rio de Janeiro é um dos cinco estados mais evangélicos do Brasil – 21,1% de sua população é adepta de alguma religião protestante, segundo dados do Censo 2000. Por outro lado, trata-se do estado menos católico da nação, com apenas 57% dos moradores (eles são 73,8% de católicos no conjunto da nação). Afirma Regina Novaes, analisando os dados do Censo Institucional Evangélico realizado pelo ISER em 1992: “Na região metropolitana do Rio de Janeiro, quanto mais pobre é a área, menos católica ela continua sendo e mais pentecostal ela se torna” (1998: p. 9).

“Pode-se afirmar que pelo menos dois tipos de catolicismo *coexistiram sempre* no país: o catolicismo oficial e um catolicismo popular. Esta dualidade é antiga: ‘Já no período colonial, escreve Roger Bastide, encontramos dois catolicismos diferentes e muitas vezes em oposição: o catolicismo doméstico dos primeiros colonos (...) e o catolicismo mais romano, mais universalista, das ordens religiosas’ (Bastide, 1951) Em todos os países existiu sempre oposição entre as necessidades religiosas espontaneamente formuladas pela massa da população, aliadas à conservação de antigas tradições religiosas, e a estrutura de uma hierarquia sacerdotal, sustentada por um dogmatismo mais ou menos rígido” (1973: 72/73).

Não é “nova”, portanto, a existência de uma contrapartida “popular” à religiosidade “oficial” no Brasil. O que a segunda sequência de Santo Forte mostra com clareza, a partir da elaboração de um “senso comum religioso” em Vila Parque da Cidade (enunciado pelos moradores em conversas com a equipe de cinema a respeito da presença do Papa), é que essa religiosidade popular e doméstica, nesta favela na metrópole carioca em fins do século XX, há muito não tem como referência exclusiva o catolicismo. Certamente, multiplicaram-se as referências. Outras práticas e doutrinas (com protagonismo – ao menos narrativo – do espiritismo umbandista) entram nesta fluida composição, nesta espécie de “caldo religioso”, “modo de ser religioso popular” ou simplesmente “religiosidade” – que o filme acaba por evidenciar.

3- O “centro” do filme: o espaço, o tempo, a atuação de cada um

Afora as duas sequências iniciais, já descritas, e uma sequência final que discutiremos à frente, *Santo Forte* é composto da edição peculiar de entrevistas com 11 “protagonistas”, mais dois “atores secundários” (Marlene, esposa de Seu Braulino, que está a seu lado no momento da conversa; e Elizabeth, filha de Dona Thereza, que interage com Coutinho fora da situação mais formalizada da entrevista). Os “protagonistas” são, por ordem de aparição no filme: André, Vera, Thereza, Carla, Lidia, Braulino, Quinha, Alex, Nira, Dejair e Taninha. Esses 11 não têm o mesmo tempo no filme, o que nos leva a pensar que entre eles há alguns “mais protagonistas” do que outros, alguns que assumem maior importância e destaque no conjunto do filme. É o caso evidente de Dona Thereza, cuja participação analisaremos detidamente à frente.

Cada entrevista ou conversa em profundidade em *Santo Forte* corresponde a um tempo na economia do filme – podendo haver, nalguns casos, “retornos” a alguns personagens (Dona Thereza aparece quatro vezes, por exemplo). Seria possível, inclusive,

nomear a maior parte das sequências pelo personagem que está em cena (todos são identificados pelo nome, num letreiro que acompanha o “retrato” em vídeo que os introduz). Seria possível, portanto, dizer: “sequência de Vera”, “sequência de Carla”, “sequência de Dona Thereza 1”, “sequência de Dona Thereza 2” e assim por diante. Há uma ênfase evidente na atuação dos indivíduos/personagens, cuja participação no filme, em si, estrutura blocos temporais que compõem a montagem final.

Importante notar que o que estou chamando de “núcleo central” do filme – composto de dez seqüências em que teremos as conversas com os 11 “protagonistas” e um retorno a Dona Thereza – se inicia com um letreiro (posicionado após as duas seqüências iniciais e introdutórias, já descritas): “Vila Parque da Cidade - Dezembro de 1997”. É a segunda e última vez que o filme anuncia o momento de sua realização. Supõe-se, portanto, que tudo que vem depois participa do mesmo momento histórico: o mês de dezembro de 1997. Para além dessas duas datas anunciadas (5 de outubro de 1997, dia da visita do Papa; e dezembro de 1997, “período” da parte central do filme), *Santo Forte* não trabalha mais, dramaticamente, com o tempo mobilizado em sua realização. Não há qualquer indicação, por exemplo, dos dias em que foram feitas as 11 entrevistas principais, quanto tempo decorreu nesse processo etc. A exceção fica para a sequência final, que acontece no Natal e representa um retorno da equipe ao encontro de alguns personagens, para visitas rápidas que selam simpatias recíprocas (aí, menos que o tempo transcorrido, importa atentar para o “dia do Natal”, com sua carga simbólica e emotiva, encaminhando o filme para um desfecho). O núcleo central do filme incorre numa espécie de “tempo suspenso” em que a passagem do tempo, na evolução do trabalho da equipe de filmagem, não importa como marcação dramática. Os encontros ganham toda a relevância – cada um tem seu tempo e seu espaço, importando em si. A duração dos blocos/entrevistas passa a valer como potencialidade de apresentação dos personagens, de sua elaboração para o filme, sem remetê-las a um tempo ou progressão externa na qual estariam “inseridas”.

Algo semelhante pode ser dito para o espaço. Cada personagem corresponde a um espaço em *Santo Forte*, uma vez que quase todos são entrevistados nalgum cômodo ou extensão de suas casas, individualmente. Há pequenas variações na construção do espaço dos personagens pelo filme, de modo que essa “categoria” assume importâncias distintas na *mise-en-scène*, como tentaremos verificar. Por ora, importa dizer que cada um tem o seu

espaço – de modo geral (Taninha é a exceção), este é o espaço da CASA, seja ele a sala de visitas e estar (André, Quinha, Lidia, Braulino, Alex, Dejair), a copa com a cozinha antevista (Carla), a laje ou o quintal (Nira e Dona Thereza).

Importante notar que os “tempos” dos personagens praticamente não se misturam – teremos uma sequência que retorna a dois personagens chave (Dona Thereza e Braulino) para destacar e relacionar falas plenas e emotivas, encaminhando o filme para um desfecho; mas, de modo geral, os tempos são bem demarcados e não se contaminam; um personagem não “visita” o espaço de outro e, para além da evidência de que moram no mesmo lugar, é a fatura do filme o elo estrutural de ligação entre os participantes de *Santo Forte*.

A seguir, vou proceder à descrição e análise de cada sequência individual (personagem por personagem), para investigar, a partir da matéria que o filme oferece, alguns traços da representação da experiência religiosa por ele empreendida.

3.1- O espaço, o tempo e a atuação de VERA

“As imagens não são o demônio. Os demônios se escondem atrás das imagens para serem adorados. Quem leu a Bíblia sabe disso” (Vera)

Já conhecíamos Vera da segunda sequência do filme, quando ficava claro o seu papel como mediadora e informante, aquela que introduziu a equipe de filmagem na favela. Agora é diferente: seu espaço e seu tempo estarão bem demarcados, evidência de que será “protagonista”. O primeiro plano no interior de sua casa mostra, emblematicamente, o espaço da entrevista vazio: a sala de uma casa, com uma cadeira ao centro e alguns objetos (inclusive de filmagem) ao fundo. Instantes depois, Coutinho e Vera atravessam esse espaço, ocupando seus lugares – Vera senta-se na cadeira, Coutinho recua para se posicionar ao lado da câmera e diz: “Vera inaugura”, ao que ela demonstra, na expressão do rosto, certo fastio e impaciência com a situação de “entrevistada”.

O filme já começou há 10 minutos, mas o “inaugura” de Coutinho é significativo: é agora que chegaremos ao seu “centro”, à organização da matéria principal de *Santo Forte*, antecipada na primeira sequência com André. Vera e Coutinho se preparam para a interlocução ocupando seus lugares, e inaugurando ambos (na estrutura do filme) o processo que se repetirá – com evidentes variações no resultado – a cada novo bloco/personagem. A sequência de Vera durará cinco minutos e 30 segundos.

Vera alterna sua fala entre a narração da vivência e o saber acumulado que a autoriza como “especialista” religiosa apta a ensinar alguma coisa a seu interlocutor. Na fala sobre seu trajeto pessoal, experiência de vida e religiosa se interpenetram, compondo um único movimento que culmina em crises e momentos chave, em torno dos quais a narrativa se constrói⁸⁷: a Pombagira é responsável pela crise constante e pelas tentativas de suicídio (“eu vivia a base de calmante”), e é também quem anuncia o rompimento com o ex-noivo, motivo de afastamento da umbanda (Vera era médium de berço); na Universal, conhece o ex-marido, de quem se afastará por conta do envolvimento dele com outra garota da igreja; hoje adepta de um evangelismo difuso, Vera faz “visitas” a várias igrejas, “para congregar”. Com menor intensidade do que a de André, sua fala se converte também em forma dramática, quando ela faz as vezes, por exemplo, da Pombagira que apareceu na Universal, “desmascarando” a devoção dos umbandistas: “Ela me serve? Qua Qua Quá! Eu ponho outra mulher no caminho do marido dela. Ela é idiota”.

Duas entidades (estatuetas de gesso) são justapostas pela enunciação a seu relato: a Pombagira e Iemanjá. A primeira aparece quando ela conta que, na umbanda, as pessoas não podem trabalhar primeiro com o “povo de rua”, sob o risco de enlouquecer (o que explica todo o seu problema nervoso durante o tempo em que frequentou terreiros): “Põe a pessoa meio prostituta, do jeito que a Pombagira é”. A segunda, ao contar que orou para que Deus destruísse o quadro de sua avó, um retrato de Iemanjá (“uma mulher bonita, com as mãos saindo estrelas”), pois os “demônios se escondem por trás das imagens para serem adorados”. A invocação mágica foi eficaz – segundo sua avó lhe contou, o quadro um dia “caiu, quebrou todo, espatifou”: “Glória a Deus!”, interpreta Vera, reconstituindo sua reação e, ao mesmo tempo, afirmando uma postura pró-evangélica para o interlocutor e a câmera – embora esteja sempre a manifestar, ao longo de seu relato, a aceitação da existência e da eficácia da Pombagira e de outras entidades espirituais da umbanda, bem como de pontos da doutrina umbandista, sobre os quais fala como uma espécie de especialista (“não se pode trabalhar primeiro com o povo de rua” etc.)

⁸⁷ Sintetiza bem Carlos Alberto Mattos (2003): “A vivência mística, tal como explicitada pelos moradores da Vila Parque, não é um sistema autocontido, mas se relaciona diretamente com a vivência social. A fé nasce do desejo e da necessidade. Cada fenômeno descrito, cada superposição ou substituição de crença vincula-se a afetos, aspirações e decepções do dia-a-dia” (p. 70).

Ao justapor os planos de entidades afro-brasileiras à narração de Vera – uma mulher que já foi da umbanda mas passou por diferentes igrejas evangélicas, e hoje se considera protestante, embora se permita “visitar” várias igrejas, sem fidelidade exclusiva a nenhuma – a enunciação assume que ela compartilha com André (ele também “não umbandista”, mas também “não evangélico”) e com outros personagens que virão a seguir (esses sim “umbandistas”) um universo de referências comuns⁸⁸.

Predomina na performance de Vera o relato que sintetiza e pontua a experiência de vida, organizando-a e atribuindo-lhe sentido a partir de momentos “de virada”, muito valorizados – e sempre associados, de algum modo, à experiência religiosa. Na “*auto-mise-en-scène*”⁸⁹ de Vera é forte o acento de “informante”, de alguém que – como sabemos – não é apenas “objeto” do documentário, mas parte da equipe, e sabe valorizar esse lugar. Sua fala se encerra, por exemplo, com um recado aos incautos e preconceituosos espectadores “representados” pela equipe de filmagem, gente de classe média que provavelmente não se vale da ordem sobrenatural para atribuir sentido e ordenar a própria experiência: “Só quem vive numa religião, que algum dia viveu em intimidade com Deus, com Cristo, é que pode sentir, saber exatamente a medida do que eu tô falando... Uma pessoa que é muito cética, ela realmente não sabe. Vai me tirar por maluca, ‘essa mulher é maluca’, mas tem que viver isso primeiro.” Prevendo a incredulidade, Vera se “defende” da objeção diante das partes miraculosas e mágicas de sua narração, coisa que uma Dona Thereza não fará. Ela também sabe valorizar as partes mais “informativas” de sua fala (o que a aproxima de seus interlocutores, os realizadores do filme) – por exemplo, quando conta que a Universal parou de veicular sessões de exorcismo de espíritos, pois as pessoas da umbanda estavam se queixando de que isso “denegria a imagem da religião”.

⁸⁸ Importante notar que Vera não apenas não é mais umbandista, como parece imbuída da doutrina pentecostal: as imagens são condenáveis, são rebaixadas, não têm valor. E, no entanto, ela, que “orou” pra destruir um quadro de Iemanjá, tem a imagem de Iemanjá associada pelo filme a sua fala.

⁸⁹ Conceito formulado por Claudine de France e retomado por Comolli no artigo “Carta de Marselha sobre a *auto-mise-en-scène*” (catálogo do forumdoc.bh.2001, p. 116): “Noção essencial em cinematografia documentária, que designa as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam diante do outro, seus atos e as coisas ao seu redor, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a todo processo observado”.

3.2- O espaço, o tempo e a atuação de THEREZA

“Não dei muita sorte. A sorte não nasceu para todos”
(Dona Thereza)

Vou me deter um pouco mais sobre a sequência de Dona Thereza, pois ela apresenta vários aspectos relevantes para a análise de *Santo Forte*. Sua primeira aparição acontece aos 15 minutos e meio do filme, e dura pouco mais de oito minutos (a maior entre todas as sequências individuais). O “espaço” de Dona Thereza é o quintal de sua casa. Ela aparece sentada numa cadeira de vime, sob um varal de roupas sustentado por um bambu. Ao seu lado, há uma mesinha/girau de madeira, onde se encontram alguns objetos de cozinha e limpeza. Ao fundo, vê-se uma casa de alvenaria, sem reboco, com a porta entreaberta.

Descrever o espaço – que o enquadramento mais aberto mostra mais ou menos como descrito acima – parece-me importante no caso de Dona Thereza. Mas por quê?

Ela começa seu relato, instada por Coutinho, mostrando as pulseiras no próprio braço: “Cada guia dessas é uma firmeza, uma segurança, e cada guia dessas pertence a um orixá”. Assim como seu corpo (e os enfeites usados) aparecem de saída implicados na conversa, o mesmo acontecerá com o espaço de sua casa. Veremos um exemplo logo adiante. Por ora, digamos que a história de vida e a experiência religiosa nas histórias de Dona Thereza se interpenetram, não são matérias separadas – como vimos com Vera. Em Dona Thereza, no entanto, há síntese do trajeto, mas também narração mais detalhada (e dramática) de episódios considerados muito significativos (narrados como “exemplares”).

Dentre os personagens do filme, somente ela se dedica a histórias de reencarnação, herança kardecista na doutrina umbandista. O tema fornece a matéria para uma de suas melhores e mais significativas histórias: aquela que reporta a ocasião em que Dona Thereza descobriu ter sido, noutra vida, uma rainha do Egito, primeira das “histórias exemplares” contadas, cujo início é provocado pelo diretor/interlocutor: “A senhora já viveu uma outra vida assim, na Antiguidade, como é que foi isso?”⁹⁰

Dona Thereza começa a narração chamando a atenção, em primeiro lugar, para o

⁹⁰ Coutinho demonstra, com essa pergunta, um conhecimento prévio do repertório de histórias de sua entrevistada. Conhecimento que vem do trabalho anterior de pesquisa (do qual ele não participa diretamente), adotado sistematicamente desde *Santo Forte* (1999). Sobre a metodologia de trabalho de Coutinho, conferir o livro de Consuelo Lins: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004).

espaço do acontecido, a mesma casa que vemos no fundo do enquadramento, para a qual ela aponta: “Só que era barraco de tábuas naquela época, que eu lutei muito para fazer assim, de tijolo”⁹¹.

E a narração começa, com a dramatização de um diálogo entre ela e uma antiga vizinha, Marta. Dona Thereza conta que estava arrumando umas flores numa mesinha, e que quando se virou, a vizinha olhava espantada para ela. Ela reconstitui o diálogo:

- Que foi Marta, que você tá me olhando tão espantada?
- Mas eu não vi a senhora, Dona Thereza, eu vi uma rainha!
- Rainha? Você tá brincando.
- Vi. A senhora eu não vi, eu vi uma rainha. A senhora foi rainha em outras vidas?
- Isso aí eu não sei. Eu nem sei o quê que eu fui em outras vidas, e vim nessa.

E Dona Thereza continua, narrando e interpretando os outros “personagens” que dialogam na próxima etapa do percurso de sua história: ela própria e Dona Sara, chefe do centro espírita “linha branca” frequentado por seus patrões, onde Dona Thereza procurou confirmar a história da rainha:

- Escuta aqui: eu nunca tive conforto na vida. Sempre vivi nas favela, nas casa ruim [*ela vira o corpo, apontando para o “cenário” atrás de si*], nos barro, nas lama, nunca tive nada, e tudo que eu tenho, o pouco que eu tenho [*refaz o mesmo gesto*], eu tenho que lutar muito para ter. Agora, por que é que eu sou assim? Só gosto de vitrine cara, só gosto de cristais, essas coisas que eu sei que não é pra mim?

Dona Sara esclarece dizendo que ela foi mesmo uma rainha noutra vida, senhora de muitas riquezas, e que “não apaga tudo”; “a gente sempre traz nesta vida alguma coisa da outra vida que nós fomos”. Significativo como, na reconstituição dramática do diálogo com Dona Sara, ao incorporar o seu ambiente presente e mostrá-lo ao interlocutor e à câmera (“sempre vivi nas casa ruim”), Dona Thereza “abre” a cena à participação dos novos interlocutores – afinal, o diálogo se faz reconstituição e teatro (“causo” em que se dramatiza a conversa com uma ausente Dona Sara), mas também conversa presente com Coutinho e equipe, recado bem dado na arena pública criada pela câmera.

A confirmação da Rainha é motivo para interpretação e atribuição de sentido (de

⁹¹Como sabemos, as entrevistas são feitas com a câmera sobre um tripé; todos os planos são fixos, com poucas variações de enquadramento; por essa razão, a casa que vemos ao fundo do quadro, para onde Dona Thereza aponta, tem para o espectador a dimensão visual de um “cenário” fixo ou de um pano de fundo; para Dona Thereza, que está fora de casa e a vê de uma certa distância, a casa pode assumir o valor de um “objeto” referido em seu conjunto.

ordem sobrenatural) a sua experiência de vida. Dona Thereza está “com a dívida” da Rainha do Egito e por isso vive “assim” – num gesto, ela se refere novamente ao “cenário” da entrevista, sua casa, incorporada ao relato como elemento significante. Desta maneira, incorporando ao narrado o que é próximo e concreto (a casa, espaço da entrevista), Dona Thereza “atualiza” os sentidos de sua narrativa, a “moral” de sua história (“Por isso eu vivo assim”). Desse modo, adverte seu interlocutor e o “público” (que a presença da câmera implica): 1) da consciência que tem de sua situação social, que assume sem travos ou constrangimentos, e da qual se apropria criativamente; 2) da relatividade de sua visível e presente condição.

Nesse sentido, a narrativa de Dona Thereza não é apenas “causo”, recontar de histórias, reconstituindo cenas passadas “interessantes”, estimulada pelo interlocutor/diretor, ciente de que o agrada (como no caso da primeira aparição de André). É também organização e interpretação da experiência de vida, que ela apresenta como contraditória, posto que, embora evidentemente “pobre” e “analfabeta”, seja uma pessoa sensível e complexa, que gosta de “coisa fina” (“essas coisas que eu sei que não é pra mim”), e que nesta condição precária está em função de um destino maior – mas está, afinal, apenas de passagem. Suas histórias, nesse sentido, são exemplares – contando-as, Dona Thereza se vale da tradição religiosa espírita (com seu infindável repertório de histórias de outras vidas) para se apresentar como “alguém mais” do que as aparências fariam supor.

As histórias de Dona Thereza também expressam uma moralidade – moralidade na qual está presente uma forte dimensão religiosa, em que uma série de preceitos, valores, normas e interpretações relacionados a uma ordem sobrenatural parecem válidos para pensar, narrar e dar sentido à experiência (não raro desordenada) da vida⁹². Atuando como uma espécie de “narradora clássica”, Dona Thereza extrai ditos, normas de vida e preceitos morais de sua narração. Para explicar a Coutinho, por exemplo, por que criou os filhos sozinha, diz que não deu muita sorte, que “a sorte não nasceu para todos”. E ao dizer que o marido era muito ruim, extrai a norma de que “a ruindade demais destrói”.

⁹² Penso em moralidade como “interpretação que os sujeitos envolvidos fazem de sua experiência de vida, expressa em suas normas e valores”, como escreve Cynthia Sarti em seu livro *A família como espelho - Um estudo sobre a moral dos pobres* (São Paulo: Editora Autores Associados, 1996, p. 3).

Falo em “narradora clássica” pensando na célebre caracterização do “narrador” por Walter Benjamin (1985). Ao caracterizar a natureza da “verdadeira narrativa”, ele escreve que:

“Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Benjamin, 1985: 200).

Diferentemente do que descrevia Benjamin, nossa “narradora” não atua aqui para uma “comunidade” de pessoas que têm experiências semelhantes às dela: ao contrário, fala para interlocutores que nem pertencem a seu grupo social e para um “público” difuso que a presença da câmera implica. No meu entender, isso não tira a dimensão “moral” de suas histórias: contando-as, Dona Thereza expressa seus valores morais, ainda que eles não valham como “ensinamento” ou “conselho” para um grupo ampliado de ouvintes.

Benjamin escreve também que o verdadeiro narrador sempre deixa seus “vestígios nas coisas narradas”, como “a mão do oleiro na argila do vaso”. Cada história, ainda que exaustivamente repetida, ganharia as “marcas” de cada narrador que a contasse. Uma dessas marcas poderia ser, por exemplo, que o narrador introduzisse a história contando a circunstância em que a ouviu pela primeira vez. Dona Thereza – assim como os demais personagens de *Santo Forte* – referem-se às histórias que narram como autobiográficas, assim valorizando e afirmando o interesse de suas experiências individuais, bem como invocando certa verossimilhança (“eu vi”, “aconteceu comigo”)⁹³.

Na narrativa de Dona Thereza, apenas uma “entidade” representada em gesso é justaposta. Trata-se da amada Vovó Cambina, sua guia na umbanda (“Não esqueça esse nome! Vovó Cam-bi-na”, diz ela energicamente a Coutinho, dedo em riste em gesto de advertência⁹⁴). Aqui, bem diferente do que vimos em relação a André e Vera (eles também distintos entre si), difícil não perceber a relação de identidade que se cria entre a entidade e

⁹³ Segundo suponho, embora relatadas como autobiográficas, suas histórias devem conter elementos colhidos em muitas histórias do vasto e difundido repertório do espiritismo.

⁹⁴ Também nos moldes de uma narradora clássica, Dona Thereza é mestre na arte dos gestos, marcando a fala e dando ênfase a certas passagens através do movimento enfático e das pausas calculadas das mãos firmes, que apontam para seu interlocutor requerendo mais atenção: “Escuta bem!”. Neste aspecto, Dona Thereza, a seu modo, ilustraria bem o que escreveu Benjamin sobre a “verdadeira narração”. Nela, escreve ele, “a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (Benjamin, 1985: 200).

a narradora (pela primeira vez, a entidade representada em gesso corresponde ao guia espiritual do narrador/personagem que fala) – como a Vovó, Dona Thereza, a mãe que criou seis filhos e oito netos “sozinha e Deus”, é “velhinha”, negra, justa, sábia e maternal, e ao valorizar as atitudes de sua “guia”, sobre a qual fala com afeto e intimidade, ela valoriza a si mesma como sua protegida. Vemos Dona Thereza na Vovó e vice-versa, numa relação de projeção que a enunciação, ao posicionar o “plano intruso”, acaba por reforçar. Na reconstituição de um diálogo com sua guia, a relação se recoloca poeticamente:

- Oh Vovó Cambina, eu sofro tanto... passo por tanta humilhação, tanta ingratidão, tem dia que me dá vontade de desistir de viver.
- Filha, quando você chora eu choro junto com você. Eu tô sempre do seu lado, te ajudando. Pra você aguentar.

Dona Thereza termina a reconstituição do diálogo perguntando para seu interlocutor, Coutinho: “Não é bacana isso?”. A meu ver, a valorização da atitude moral de sua guia (solidária e companheira, verdadeira “mãe”), além de valorizar a si mesma como protegida de Vovó Cambina, espelha o que é valor para a narradora, numa moralidade que tem a família como eixo – e os laços de reciprocidade e solidariedade como valores. Nesse sentido, Dona Thereza narra suas histórias de modo a sublinhar seu valor moral, especialmente evidente em situações adversas, como quando conta que o marido, que “era uma praga”, “morreu em meus braços”⁹⁵.

Nessas duas sequências individuais – de Vera e de Dona Thereza – há muitos pontos significativos a reter. Primeiro, a imbricação entre história de vida e experiência religiosa, mais presente nas narrativas delas do que na de André.

Não se trata apenas de contar a vida (e episódios significativos) “à luz da religião” (como veremos, na análise de Santa Cruz, entre alguns convertidos a uma igreja evangélica, que fazem uma leitura retrospectiva do passado, significando-o através de conteúdos religiosos novos). Essa dimensão está presente na fala de Vera, que narra episódios difíceis (como a separação do primeiro noivo) a partir da intervenção de espíritos da umbanda – hoje considerados “demoníacos”. A vida antes da conversão,

⁹⁵ Narrar histórias, comenta Cynthia Sarti, é não apenas “conferir dignidade ao cotidiano sem relevo”, mas muitas vezes afirmar qualidades morais em situações adversas, “estruturais na vida do pobre” (Sarti, 1996: 40).

quando se abraçava outra crença, é narrada como de infortúnio e desacerto: “Tentei suicídio várias vezes”.

No caso de Dona Thereza, a imbricação me parece mais profunda. Não há “leitura retrospectiva” nos moldes das histórias de conversão. A força mágica e espiritual integra a vida, compõe um sistema de explicação e representação da existência, podendo ser acionada em qualquer episódio do cotidiano. Daí a idéia de uma moralidade com componentes religiosos. Isso não quer dizer moralismo ou puritanismo (a religião ditando uma conduta estrita no cotidiano). Quer dizer a presença da “religião” – ou, melhor dizendo, a presença do mundo sobrenatural, com seus santos, espíritos, força mágica e mistérios – se misturando ao cotidiano, povoando-o e sendo representado, nas narrativas, como repertório explicativo fundamental, força determinante das “causalidades”, dos reveses, alegrias e reviravoltas da vida.

Há uma presença constante do sobrenatural no cotidiano, na vida do dia-a-dia, de modo que esses narradores, com suas histórias, estão como que preenchendo a todo tempo a descontinuidade entre mundo dos homens e mundo dos espíritos.

Outro traço particularmente significativo, relativo à “biografia” das duas entrevistadas, e que irá se repetir noutros que virão (como Carla e Quinha): Dona Thereza (por conta de “muita decepção, muita ingratidão”) não frequenta mais terreiros; ela “cuida” de seus santos dentro de casa, cumprindo suas obrigações de reciprocidade no espaço da casa e no tempo do cotidiano. Vera, por sua vez, depois de abandonar a umbanda e abraçar a crença evangélica, não frequenta mais nenhuma igreja exclusivamente: faz “visitas” a muitas delas, “para congregar”.

É significativo que as duas personagens afirmem não estarem mais presas à hierarquia de uma igreja ou terreiro, e prescindirem do espaço de culto e da mediação da religião institucionalizada para se relacionarem com seus santos ou deuses. Essa característica de sua religiosidade atual endossa a continuidade entre vida cotidiana e mundo sobrenatural – que já nem precisa do “espaço certo” ou de “meio especial” para se manifestar. Em certo sentido, Dona Thereza e Vera (assim como Carla e Quinha) são religiosas mas prescindem da religião institucionalizada. Isso lhes dá mais autonomia narrativa, de modo que podem compor suas histórias religiosas a partir de referências heterogêneas, criando um “bricolage” que não precisa estar submetido aos limites

*doutrinários dessa ou daquela denominação. Veremos que muito da força (e do encanto) dos personagens de Santo Forte vêm dessa autonomia, desse não-dogmatismo, e dessa potência que, ao narrar, reconhecem e atribuem a si próprios para se comunicar diretamente com os espíritos e deuses, sem mediações. Potência religiosa e mágica, aliás, que podem assumir individualmente, sem ter que prestar contas ou submissão à hierarquia de nenhuma instituição religiosa*⁹⁶.

*Outro ponto interessante, a esse relacionado: Vera conta com desprendimento e desinibição sobre suas distintas experiências religiosas. Não há timidez ao assumir sua “volubilidade” em termos de opção religiosa – pelo contrário, há um certo gosto ao contar sobre o trânsito, as mudanças, o entra-e-sai pouco ortodoxo por portas de igrejas e terreiros (num tom equivalente ao que usa para contar das mudanças de “noivo”). Essa liberdade para trocar de credo, de culto, de instituição, é tratada como experiência cotidiana e válida (e sem dúvidas “interessante”) – não é motivo para constrangimentos nem deve ser escondida. Seu depoimento revela uma sintomática “naturalidade” na lida com a mudança de religião – que, a meu ver, pode ser interpretada como sinal dos tempos, como sintoma do contexto de diversificação religiosa e pluralismo em que Santo Forte foi feito*⁹⁷.

Queria comentar outro aspecto que me parece notável em Dona Thereza – e que veremos noutras mulheres de Santo Forte, como Quinha e Lídia. Falando de si através da

⁹⁶ Não é difícil supor que, na escolha dos personagens, esse “não-dogmatismo” seja um critério conscientemente buscado por Eduardo Coutinho, para além do “carisma”, do “contar bem” etc. Usei a idéia de *bricolage* conforme a utiliza Reginaldo Prandi, que vê na umbanda, essencialmente sincrética, uma “religião para a metrópole”, onde o indivíduo é cada vez mais um *bricoleur*: “A construção de sistemas de significados depende cada vez mais da vontade de grupos e indivíduos (...) No limite, cada indivíduo pode ter o seu particular e pessoal modelo de religiosidade independente dos grandes sistemas religiosos totalizadores que marcaram, até bem pouco, a história da humanidade. Os deuses tribais africanos adotados na metrópole não são mais os deuses da tribo. São deuses de uma civilização em que o sentido da religião e da magia passou a depender, sobretudo, do estilo de subjetividade que o homem, em grupo ou solitariamente, escolhe para si” (1996, p. 38).

⁹⁷ Neste contexto, como escreveu Antonio Flávio Pierucci (analisando os dados do Censo 2000), o Brasil “continua mudando nos conteúdos de sua cultura, continua se destradicionalizando em termos religiosos”. Sinais dessa mudança continuada (que se processa há pelo menos três décadas) são o declínio da população católica, a expansão de outras opções religiosas, mas também o significativo crescimento dos “sem-religião” (eles são 7,3% da população, segundo o Censo). “A par de uma oferta religiosa mais diversificada, estamos vendo formar-se nessa antiga Terra de Santa Cruz um contingente cada vez mais numeroso de ‘desencaixados’ de qualquer religião, ‘desfilados’ de toda instituição religiosa, ‘desligados’ de toda e qualquer autoridade religiosamente constituída. Se crescem os sem-religião, é óbvio que as religiões em conjunto estão perdendo seguidores no Brasil atual” (Pierucci, Caderno *Mais!*, *Folha de São Paulo*, 19 de maio de 2002).

religião, narrando suas vivências e percepções religiosas, ela afirma, como escrevi, sua superioridade moral. A representação da vivência religiosa lhe serve como meio de afirmação de seu “protagonismo” no cotidiano – protagonismo que tantas vezes lhe deve ter sido negado, por ser pobre e por ser mulher, numa cultura persistentemente machista, a despeito de tantas mudanças. Mulheres – subalternas entre os subalternos – aqui elas são protagonistas plenas. É sobretudo na fala das mulheres que a religião se transforma, em Santo Forte, em meio para auto-valorização moral e afirmação de potência. Com a apresentação, ao final, do personagem Taninha, exemplo de “marido praga”, um interessante contraponto pode ser estabelecido entre a experiência popular feminina (mulher arrimo de família, “pai e mãe pra tudo”, como Dona Thereza, Quinha e Lídia) e a experiência popular masculina (homem moralmente “inferior”, individualismo capenga masculino, pai que “abandona o barco” familiar, como Taninha). Vovó Cambina versus Tranca Rua, como veremos adiante.

Outro ponto de interesse: na conversa com Coutinho, Dona Thereza afirma que não apenas incorpora os seus santos, mas também os VÊ e conversa com eles – idéia talvez mais próxima do catolicismo popular, em cujo repertório há tantas histórias de “vidências” ou “visagens” de santos que aparecem materializados diante de seus fiéis, milagrosamente. Não pretendo com isso identificar a “origem” ou a gênese dessa ou daquela história, dessa ou daquela crença manifesta pelos personagens – classificação que aqui não nos cabe. Quero apenas atentar para o caráter aberto e criativo dessas histórias, que parecem incorporar uma vasta matéria narrativa e religiosa que não se prende a uma doutrina fixa. E lembrar que, uma vez mais, tudo acaba em conversa. Dona Thereza conversa com Vovó Cambina, assim como conversa com os “espíritos” que aparecem em torno de sua cama, no hospital onde acabara de sofrer uma operação.

Quem conta pode muito; quem conta TUDO PODE – poderíamos pensar. Há evidentemente uma relação entre a proposta metodológica de Coutinho – que se atém à entrevista como estratégia de construção dos personagens – e os resultados “narrativos” e de representação da experiência aqui alcançados. Voltaremos a esse ponto.

3.3- O espaço, o tempo e a atuação de CARLA

“É tudo uma bola de neve: umbanda, candomblé, catolicismo.
Quanto mais você sabe, mais você não sabe” (Carla)

A sequência de Carla introduz características dissonantes em relação aos padrões recorrentes no longa de Coutinho. Pela primeira vez, haverá planos diversos daqueles produzidos no momento/situação da entrevista (afora os “planos intrusos” já caracterizados). Veremos Carla noutra situação que escapa ao espaço-tempo de sua sequência, numa montagem paralela que destoa do padrão minimalista assumido pela montagem até então.

Carla – que é jovem, morena e bonita – é entrevistada num espaço que suponho ser a copa de sua casa, ao lado de uma porta aberta através da qual vemos parte da cozinha.

Sua fala alterna o trajeto religioso e de vida (narrado quase sempre como drama, sofrimento, desacerto, desequilíbrio) e os ensinamentos que ela vai inserindo no decorrer da narração desse trajeto, como fórmulas ou normas religiosas e de vida – entre todos os personagens, ela é talvez a mais “literal” em sua afirmação da doutrina umbandista e de seus preceitos; diferentemente de Dona Thereza, que acaba por afirmar uma espécie de “moralidade” mais difusa, com forte dimensão familiar, Carla afirma mais categoricamente certas normas, preceitos e ditos que orientam a doutrina e a prática umbandistas. A partir de suas histórias, ela evoca fórmulas como: “desde o momento em que você está devendo alguma coisa para o orixá, você já está errado”; “quem der mais leva; Exu é comprado e ele não nega isso”; “se você pede o mal, você pode crer que daquele mal ali 50% vai ser seu, um dia vem”, e assim por diante.

Carla narra sua experiência religiosa como desequilibrada. Na infância, quando freqüentava a Igreja Universal do Reino de Deus, foi fanática, ia à igreja todos os dias e, à noite, na hora de dormir, via “caveiras” e “a imagem do demônio”. Obrigada pela mãe a deixar a Universal, ela passou a frequentar mais tarde terreiros de umbanda: “Assim que eu me envolvi com a umbanda eu me envolvi muito mal”. A experiência na umbanda, marcada por um pai de santo “charlatão”, também foi difícil: por ser, segundo narra, essencialmente irreverente e desobediente (negligenciando da relação de reciprocidade devida aos guias e orixás), Carla levava “surras de santo” no terreiro e em casa. Inquirida por Coutinho, ela narra as surras com certo prazer e com o entusiasmo de quem percebe o interesse do interlocutor, a quem conta um episódio terrível do passado – que, com a distância, torna-se “vantagem”, algo como um “capital de experiência” que os que ouvem não têm. Toda a sua

fala, em que a experiência religiosa se converte em drama, obedece um pouco a essa lógica: Carla sublinha a adversidade da própria experiência, um valor a mais em termos narrativos.

Quem lhe aplicava as surras era sua Pombagira, Maria Padilha, diz Carla para Coutinho – e a enunciação justapõe à entrevista a imagem da figura em gesso: morena bonita e sorridente, nua da cintura para cima. Embora estejamos diante de uma presença distinta do santo na vida do narrador – Dona Thereza tem a proteção e a companhia de Vovó Cambina; Carla levava surras e era ameaçada por Maria Padilha –, não podemos deixar de notar uma semelhança de fundo, algo como os dois lados da mesma moeda. Ambas são (ou eram) “guiadas” pelos santos. A construção de um trajeto religioso e de vida coerente, narrado como “capital de experiência” (ainda que traumática), está intimamente relacionado à presença do guia, a quem se deve lealdade manifesta no cumprimento dos preceitos rituais de reciprocidade. Dona Thereza afirma suas qualidades morais ao falar da bondade de Vovó Cambina; Carla explica seu “interessante” desequilíbrio religioso e afirma sua irreverência e autonomia falando de Maria Padilha. Há um falar de si falando do guia, numa relação projetiva.

A imagem de Carla – como a de Dona Thereza – também tem afinidades com a da figura no “plano intruso”: como Carla, Maria Padilha é jovem, morena, sensual e exhibe certa altivez. Algo mais reforça esta relação de identidade (e aí entramos nos planos dissonantes para os padrões do filme): Carla é dançarina de boate, trabalha na noite, dançando, inclusive, nua da cintura para cima – e, como diz ela, em mais uma fórmula, “a noite é das Pombagiras; a maioria das pessoas diz que depois de meia-noite o diabo tá solto”.

Não apenas saberemos qual é o trabalho de Carla – assunto que não é abordado na maioria das outras entrevistas de *Santo Forte* – como o veremos em imagens. Quando ela diz que tem medo da vingança de Maria Padilha por conta do “clima” em que trabalha, a enunciação posiciona quatro planos da boate, numa montagem paralela entre a situação da entrevista e algumas imagens de Carla “em ação”, maquiando-se e dançando no palco. A relação entre fala e imagem, de um lado, é de ilustração (Carla diz que trabalha em “casa de shows”; que às vezes chega em casa “podre” e nem é tanto pelo trabalho, que ela já “tira de letra”, mas pelo clima “pesado”, pela “rebarba de outras pessoas” que passaram por lá etc). Mas por se tratarem de imagens dissonantes em relação ao conjunto, e pela relação que

estabelecem com a fala da narradora, somos instigados a pensar que, no filme, representam mais do que ilustração.

Relevante sublinhar que, para além da atividade de narrar, neste caso, a única “experiência” a que o filme nos dá acesso direto não é uma experiência religiosa. A experiência de trabalho de Carla, sumariamente mostrada, não é uma experiência qualquer; ao fim e ao cabo, ela permite o estabelecimento de uma relação mais forte entre a narradora e a Pombagira, “dona da noite”. A enunciação do filme reforça a relação que a fala de Carla e a figura de gesso já esboçavam. Este me parece ser o resultado desses planos dissonantes. Eles quebram o espaço-tempo da entrevista para, ao final, melhor identificar Carla a sua Pombagira, num trabalho não apenas ilustrativo, mas de “reforço” dos sentidos construídos pela narradora.

3.4- O espaço, o tempo e a atuação de ANDRÉ

“Sonho com ela como se estivesse viva” (André)

Voltamos a André para uma atuação semelhante à da primeira sequência do filme. Mais uma vez ele vai narrar uma cena vivida: o dia em que o espírito de sua mãe “baixou” na esposa Marilena. Tudo começa com uma pergunta do diretor. Trata-se de um *take* em que a segunda câmera expõe o “set” da entrevista – Coutinho, ao lado da primeira câmera, faz a pergunta: “Ouvi dizer que um dia baixou nela o espírito da mãe do senhor. É verdade isso?”⁹⁸ André responde com visível prazer: “É verdade”. E inicia seu relato.

A segunda história de André tem um quê de conto moral. Depois da morte de sua mãe ele andava cometendo excessos, a vida se desordenara, perdera o prumo: “quero jantar não, quero comer não, só queria saber de beber, de fumar, eu não fumava, comecei a fumar, a beber”. Até que uma noite, no meio do sono, Marilena começou a esfregar as pernas (André refaz o gesto). E inicia-se um diálogo em que ele interpreta os dois papéis:

- Marilena, quê que foi, Marilena?
- Ô, meu filho, não lembra mais de mim não?
- Quem é você?!!
- Ô, meu filho, não tá me reconhecendo mais não?

98 Mais uma vez Coutinho demonstra conhecimento anterior da história, não importa por que fonte; sua pergunta sugere um “recontar”, um contar de novo, aliás bastante plausível para pessoas que narram e renarram episódios marcantes de suas experiências.

André não só faz as vezes dos dois “personagens” envolvidos na cena – ele e a mãe, incorporada em Marilena – como reconstitui gestos e olhares, interpretando como num teatro em que, nalguns momentos, vale a regra da quarta parede. Quando diz “Marilena, quê que foi?”, ele olha (simulando espanto) para o seu lado direito, para “dentro” da cena, fitando o interlocutor imaginário com quem interage, e deixando de fitar o interlocutor “real”, Coutinho. Com grande vivacidade, incorpora de imediato o papel do interlocutor imaginário, a mãe/Marilena, e diz com olhar sereno (olhando, desta vez, para o lado esquerdo): “Oh, meu filho, não lembra mais de mim não?”. Sua “incorporação” teatral é muito rica – ainda mais se lembrarmos que um dos personagens interpretados não tem “corpo” próprio, está “incorporado” no corpo de outro personagem. Há uma sobreposição de personagens e interpretações, numa cena em que André faz todos os papéis.

Outro aspecto destacável de sua atuação: como Dona Thereza, ele se alterna entre o teatro e o comentário, na medida em que pretende “informar” o interlocutor real, Coutinho, valendo-se da cena dramatizada. No papel da mãe ele diz: “Você tá bebendo, você tá fumando, no seu trabalho você andou botando arma no ouvido”. Sem transição, ele sai da cena e volta a ser André no presente, dirigindo-se a Coutinho num comentário: “Cheguei a botar arma no ouvido!”. E volta para a reconstituição da cena do passado, refazendo seu próprio personagem, no banheiro do trabalho, tentando escolher a melhor posição para mirar a arma contra si, mas por fim desistindo. Há um jogo em que o teatro do passado e a interlocução no presente se alternam, numa notável continuidade promovida por André, narrador, “intérprete” e comentador de suas histórias.

Quando diz que a mãe falou “tudininho que tava acontecendo comigo”, reaparece a imagem do vazio, o mesmo que conhecemos na primeira sequência: um quarto de dormir enquadrado lateralmente, com o vermelho do cobertor destacando-se sob a luz localizada do abajur. A recorrência dos “vazios” no decorrer do filme me faz supor que esse tipo de plano também acaba por estabelecer conexões entre as vivências e histórias dos personagens, como tentarei sintetizar mais à frente.

A mãe de André, por fim, explica que, enquanto eles permanecerem chorando na Terra, ela no Céu não conseguirá “alcançar o pai dela e a mãe dela”. Dado o recado (“não quero que você chore, quero que você reze”), André conclui o relato: “Depois disso ela não voltou mais. Sonho com ela direto como se ela estivesse viva, mas ela não voltou mais. Aí

eu me senti mais aliviado depois disso. Parei...” A situação retoma a normalidade antes perdida, recuperada pelo episódio decisivo e exemplar que o narrador conta com brilho.

Uma pausa para destacar alguns aspectos das sequências de Carla e de André.

Em primeiro lugar, o “virtuosismo” narrativo, observável em muitos dos personagens do filme. Como um personagem épico, André interrompe a narrativa para comentá-la, alternando-se entre cena e comentário com destreza⁹⁹. Dona Thereza também procede de modo semelhante: comenta o episódio do passado de maneira a afirmar algo no presente, de “dar o seu recado” à equipe de cinema. Vale-se dos elementos que tem à vista, ao alcance do olhar e do gesto (“por isso eu vivo assim”), para “concretizar” afirmações abstratas e atualizar o potencial de significado de suas histórias passadas, transformadas em narrativa. É notável ainda o prazer de contar – elemento que conta muito, para além do talento narrativo, na composição de performances muito bem-sucedidas (prova do acerto do método levado a cabo por Coutinho)¹⁰⁰.

No caso de Carla, algo mais chama a atenção: a desinibição para falar de histórias que, de certa perspectiva, poderiam ser consideradas “comprometedoras”: o fato de ter tido “relações carnavais” com o pai de santo que considera charlatão; o fato de trabalhar como dançarina/striper numa casa de shows noturna etc. Sem pretender “analisar” a personalidade de Carla a partir de suas opções religiosas, o que seria temerário, creio ser correto dizer que algo da desinibição e da abertura existencial dos personagens de Santo Forte poderia ser relacionado a sua vivências religiosas. Reginaldo Prandi considera as religiões afro-brasileiras (a par das diferenças entre candomblé e umbanda) de “liberação

⁹⁹ Penso na “cena de rua” que Brecht erige como padrão de sua teatralidade épica (“Cenas de Rua”. In: *Estudos sobre Teatro*. Portugália Editora, s/d). Para o dramaturgo, a maneira “popular” de contar uma história (desempenhando diferentes papéis, distanciando-se para comentá-la ou aproveitando-se da matéria narrada para enunciar pensatas, interpretações ou “verdades” generalizantes) está repleta de valores narrativos e deve ser tomada como “modelo”. Leandro Saraiva e eu já havíamos destacado esse aspecto no texto “O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações” (2003).

¹⁰⁰ Como escreve Leandro Saraiva a respeito de *Edifício Master* (2002): “É uma tônica do filme um esforço, por parte dos entrevistados, de mostrar-se interessante, diferenciado e, mais que isso, alguém de valor, que soube superar as armadilhas da vida com dignidade e autenticidade”. Quanto a Coutinho, “o que lhe interessa é a capacidade demonstrada de fugir ao óbvio, um certo talento expressivo para escapar à reprodução imaginária das visões de si e do mundo (...) É preciso levar a sério a idéia de um palco, de um teatro da entrevista onde não há script, um improviso que pode ser melhor ou pior sucedido” (Saraiva, pesquisa de Doutorado, Mimeo).

da personalidade” e “aceitação do mundo”: seus adeptos só prestam contas de suas ações (ações rituais) a suas divindades particulares. Quase tudo é, portanto, moldado numa relação entre dois, não numa relação universal. Não há um modelo universal de comportamento a seguir: tratam-se de religiões que “legisla” e arbitram sobretudo sobre a relação particular entre indivíduo e divindade:

“Não se cultiva um modelo de conduta geral para todos; a diferença é plenamente aceita e cada um responde por aquilo que é.” (2000: 81)

Assim como chamei atenção para o fato de que Dona Thereza não apenas “incorpora”, mas vê Vovó Cambina e conversa com ela, gostaria de sublinhar um ponto interessante na fala de André. Ele conta que Marilena incorporou a mãe dele – não um “santo”, um guia da umbanda. “Receber” um morto recente, um morto familiar, está mais próximo das concepções e práticas kardecistas. E mais: recebê-lo não num “meio especial” (como uma sessão espírita), mas no cotidiano, no meio de uma noite prosaica, no meio do sono – concepção que remete ao repertório do catolicismo rústico, em que as almas visitam os familiares vivos em sonho (Pereira de Queiroz, 1973). Não por acaso, André conclui sua história dizendo que a mãe não “baixou” mais, mas que ele continua “sonhando com ela como se estivesse viva”.

Observa-se assim, mais uma vez, na narrativa do personagem, um bricolage de concepções religiosas, histórias e doutrinas distintas, popularmente difundidas. As narrativas revelam uma representação religiosa fluida, não dogmática, composta de fragmentos que não se encaixam num todo “pronto”, numa doutrina fechada. Há bastante margem de composição e de invenção.

Quero encerrar com um último ponto. Nas sequências de Carla e de André reaparece o “vazio”. Quando Carla conta que levava surras de santo em casa, “aqui nesta sala”, a enunciação justapõe à situação da entrevista um plano breve em que vemos o mesmo ambiente em que a personagem conversa com Coutinho, agora num enquadramento mais aberto, vazio de presença humana. Como Dona Thereza e Marilena (esposa de André), Carla (mesmo quando frequentava terreiros) costumava receber os santos dentro de casa.

De um lado, o vazio poderia ser visto como “manifesto” de representação: Santo Forte responde com um espaço vazio de presença humana ao desafio de representar, para além da fala dos narradores, a experiência individual da religião. O palco está vazio se não se filma a conversa que instaura a narrativa de vivências religiosas, “verdadeira” matéria do filme.

Mas vejamos bem: não se trata de um “vazio total” (uma ponta preta de filme, por exemplo). Trata-se de um cômodo no interior da casa de um morador de Vila Parque da Cidade. O que figuram esses retratos fixos de quartos, salas e quintais empobrecidos?

A meu ver, acabam por figurar os “templos possíveis” dessa religiosidade subjetiva, doméstica e fragmentariamente composta, como acabamos de descrever em relação à narrativa de André. Os “templos possíveis” de uma vivência religiosa que, conforme é narrada, nos faz crer que a continuidade entre o mundo sobrenatural e o cotidiano é nas histórias de nossos personagens um dado – só nos resta, como diria Dona Thereza, “vidência pra ver”.

Esses “templos possíveis” são (coerentemente com as narrativas) domésticos, mas retratados pelo filme vazios e fixados, sem presença humana – algo como “retratos do espaço”. Os personagens devotos são também retratados fixamente pelo filme, no “retrato em vídeo” que introduz a seqüência de cada um – “retratos do homem (ou da mulher)”. E as entidades (os espíritos) são retratadas (também fixamente) através de suas representações em estatuetas, extraídas de qualquer contexto e filmadas contra fundo neutro – “retratos do santo”.

Espaço, homens e santos só se encontram nas narrativas – não se filma ações de devoção no tempo do cotidiano ou em espaços institucionais de culto. Fora das histórias contadas pelos personagens, esses três elementos aparecem “decompostos” em planos fixos, que venho chamando de “intrusos”¹⁰¹. Há muito de estático, de não-natural, de “sem vida” nessas imagens fixas. Toda a vitalidade de Santo Forte se encontra nas performances dos narradores. Fora delas, os elementos mínimos da comunicação religiosa (estabelecida nos rituais de transe ou incorporação vivenciados pelos personagens no cotidiano, segundo suas narrativas) estão como que decompostos, figurados separada e fixamente, sem ação, sem vida, na forma de “retratos”.

No filme, portanto, só as narrativas dos personagens promovem a integração entre espaço de devoção, personagens devotos e personagens espirituais, supostamente reposta a cada ação ritual (que Santo Forte não mostra; ao contrário, suprime). Só nas narrativas há vida. Como sabemos, Coutinho se impõe alguns “tabus” ou supressões – entre elas, a de não lidar com imagens ritualísticas, mantendo toda ação e comunicação restrita ao plano das narrativas. Deste modo, endossa, a meu ver, a autonomia e a potência dos personagens para representar sua própria experiência. Todo poder aos narradores – poderíamos dizer. Em Santo Forte, os devotos não estão submetidos a nenhuma forma ritual ou doutrinária “maior” do que si próprios. Eles não aparecem como personagens de rituais ou de manifestações – são personagens exclusivamente de suas próprias histórias, sobre as quais têm total controle, total prerrogativa¹⁰².

3.5 - O espaço, o tempo e a atuação de LÍDIA

“Mas é tudo Exu!” (Lídia)

Lídia sorri no retrato em vídeo que a apresenta, diferentemente da maioria dos personagens de *Santo Forte*, que posam sérios e graves para a câmera. Sua postura no retrato destoa. Sua sequência dura cerca de quatro minutos e meio.

Há outras particularidades em sua participação. Notadamente a presença espiritual constante (em suas histórias passadas e recentes) do diabo, personagem célebre do cristianismo. Lídia é “cristã”, como explica logo adiante.

Quando era “garota”, ela diz que quase morreu, “quase fiquei louca”. Um rezador esclareceu o problema, como ela dramatiza em diálogo:

- Você é *média*, tem que trabalhar, tem que desenvolver.
- Pelo amor de Deus, não me fale nisso não, que meu pai não quer nem ouvir falar nisso!
- Então eu vou amarrar os espíritos que quer trabalhar com você.

¹⁰¹ Foi Ismail Xavier quem atentou para tal “decomposição” e a formulou, sugerindo que eu a examinasse na análise do filme.

¹⁰² Neste sentido, vale o contraponto com filmes examinados na introdução, particularmente *Viramundo*, *Iaô* e *Fé*. A par de suas diferenças, neles os sujeitos devotos aparecem circunscritos (e submetidos) aos limites de manifestações ritualísticas cujo “script” (doutrinário e de práticas) não é determinado por eles. Em *Fé*, essa “submissão” não se limita às formas rituais, mas à arquitetura de templos religiosos, espaços de culto (muitas vezes monumentais) em relação aos quais os indivíduos são pequenos, de escala diminuta. Evitando imagens de rituais e centrando fogo em narrativas individuais, *Santo Forte* parece buscar atribuir aos sujeitos todo o poder e todo o controle sobre suas próprias experiências religiosas.

“E amarrou bem amarrado mesmo”, conclui, sorridente. Casada, mudou-se para o Rio de Janeiro (pelo sotaque, vinda do Nordeste): “Cheguei aqui, o diabo se soltou. Passou foi pro meu marido. Ele danou a arrumar mulher”. Antes “amarrados”, os “espíritos” (na narrativa equivalentes ao diabo) se “soltaram”. O problema é narrado de modo a sublinhar discretamente a superioridade moral da narradora, como vimos em Dona Thereza (“ainda vivi nove anos com ele assim, cheio de mulher, e eu lutando, lutando...”). Até que “eu me enfezei e disse: se dane, saia da minha vista senão eu te mato”. “Nesta época a senhora era da umbanda?”, pergunta Coutinho. “Não, nessa época eu fui pro centro de mesa pedir proteção, porque eu achava mais bonito, mais decente. Eu tinha vergonha dos Exu. Mas é tudo Exu, né?”

Notável como Lídia não desconsidera, por ter se convertido a uma religião evangélica, a existência de entidades da umbanda. Diz que são todas más, “tudo Exu” – mas não as descarta. Exu e o diabo são igualáveis, farinha do mesmo saco, tudo a mesma coisa – mas existem.

A presença desestabilizadora do diabo explica todos os desvios, todos os percalços, hoje superados. É sem dúvida uma leitura retrospectiva que Lídia faz de sua experiência – o diabo aparece como personagem decisivo a partir da perspectiva de alguém que, no presente, abraçou uma crença evangélica que antes não professava: “Hoje eu tô livre, livre pra voar. Tenho tanta fé em Jesus que o diabo hoje não me assombra mais. Eu piso na cabeça dele. E digo: ‘Diabo, tu pode vir quente que eu tô fervendo’”¹⁰³.

O diabo é também um dos personagens da história exemplar do assalto, decorrida num passado bem recente. Lídia estava num ônibus, ia pra igreja, tinha acabado de tirar algum dinheiro no banco. “Parece que o diabo viu eu tirar o dinheiro”. Havia três assaltantes no ônibus, “dizendo que ia matar todo mundo”. “Eu comecei a chamar o nome de Jesus”:

- Passa o dinheiro pra cá, tia.
- Eu não tenho dinheiro pra te dar!

¹⁰³ Nas histórias de Lídia, vale a moral da conversão, que permite representar a vida passada da perspectiva da religião presente: “A religião, enquanto sistema de símbolos, pode dar à existência um sentido que permita suportá-la, a despeito das perplexidades, do sofrimento e da injustiça. O renascimento proporcionado pela conversão é o início de uma contínua reconstrução do passado (...) Em termos geertzianos, diríamos que (...) a religião não acabou com o sofrimento, apenas tornou-o suportável, não por explicar de imediato, com uma chave mágica, tudo o que ocorrera, mas por proporcionar a certeza de que havia uma explicação” (Alvito, 2001: 178).

["E clamando o nome de Jesus"]

- Oh, Jesus, vou pra sua casa agora, dinheiro eu não vou dar.

["Não tive medo não, Deus dá uma força na hora"]:

- E se eu abrir essa bolsa?
- Em nome de Jesus Nazareno, eu não tenho dinheiro pra te dar!!!

["Pronto, acabou as forças do diabo, quebrou as forças. Eles desceram, não matou ninguém"].

As frases entre colchetes são comentários dirigidos ao interlocutor pela narradora; como André, ela dramatiza teatralmente a cena do passado (incluído um diálogo com Jesus), mas, em continuidade, distancia-se para comentá-la no presente, no diálogo com seu interlocutor, acrescentando detalhes e incorporando a interpretação que lhe importa fazer da cena narrada: "Acabou as forças do diabo, quebrou as forças". Como Dona Thereza e André (que conversam com os espíritos, incorporados ou não), Lídia conversa com Jesus e com o Diabo – que estava "por ali", e "parece que viu" ela tirar o dinheiro no banco.

Um plano inusitado encerra a participação de Lídia: o pagamento do cachê pela sua participação no filme. Ela o recusa, a princípio, argumentando que para "dar um testemunho da palavra de Jesus eu não preciso de dinheiro não; eu dou com prazer". A revelação dos bastidores de filmagem, aqui, são ocasião para ela afirmar sua opção religiosa presente, dar testemunho de sua fé (gesto tão valorizado no meio evangélico), o que reforça o personagem que construiu no "palco" da entrevista. Na economia do filme, a cena reafirma a proposição de um tipo de documentário que se realiza como encontro, no qual as negociações de parte a parte fazem parte do jogo de realização.

3.6- O espaço, o tempo e a atuação de BRAULINO

"Quando a coisa acontece [a incorporação do santo],
eu mesmo sinto que o que ele era, o que ele foi, eu sou" (Braulino)

Assim como as duas participações de André, a sequência de Braulino é uma das mais "fechadas" e bem acabadas de *Santo Forte*, equacionando com bastante sucesso os padrões e o esquema geral criados pelo filme.

O bloco começa com um plano fechado em que Braulino (sentado na sala de sua casa) canta um samba inspirado no vocabulário e no universo da umbanda. Corte para um outro plano em que, em continuidade sonora, vemos Braulino e sua esposa Marlene, na

mesma sala, assistindo na TV à cena em que Braulino canta o samba. Corte e voltamos para o plano “original”: Braulino continua cantando. Novo corte: o som do samba continua, agora sobre o retrato em vídeo que os apresenta: Braulino e Marlene.

A sucinta apresentação antecipa bem algumas questões que veremos se desdobrar ao longo da sequência de Braulino e do filme como um todo. Ele é vaidoso e exhibe com prazer seu talento como cantor para a câmera e para Coutinho (uma pessoa de “maior poder aquisitivo”, como ele mesmo dirá mais tarde, contando de seu relacionamento especial com esse “tipo” de gente). Como se não bastasse, a canção popular, inspirada na cultura da umbanda, reforça a apresentação do universo que norteará este narrador/personagem. Nesta introdução vemos ainda que Braulino teve a oportunidade de apreciar sua imagem gravada, como o filme faz questão de mostrar – interessado que está *Santo Forte* em explicitar o feed-back, a “troca” de representações com os seus personagens (teremos outros exemplos adiante). É também a primeira vez que alguma música aparece no filme; de modo geral (há uma exceção) o padrão será sempre o mesmo: vale a música gerada na cena, seja cantada pelos personagens (Braulino, Dona Thereza, André e esposa), seja “música mecânica” ouvida no ambiente em que a entrevista, conversa ou gravação se dá.

Apresentados Braulino e Marlene, o bloco tem sequência com uma intervenção de Coutinho; corpo fora de quadro, ele lembra que, no dia da visita do Papa, Braulino havia dito que era católico e espírita, mas que não queria “falar muito sobre essas coisas”. Coutinho pede que ele explique melhor e Braulino responde com calma e prazer, pausadamente, como que degustando as palavras e curtindo as reações de seu interlocutor: “Eu graças a Deus tenho a proteção de três ótimos guias, por que não dizer quatro. Eu tenho a de Xangô, tenho Preto Velho Rei Congo, Velho Brás Carneiro e um que é meio boêmio... Manoel Sambista”. Por ser o único personagem filmado no dia 5 de outubro (segunda sequência) que “retorna” ao filme (além de Vera, guia da equipe), a relação com Braulino possibilita um “acúmulo” e um retorno às questões surgidas naquele primeiro encontro.

Toda a fala de Braulino e as breves intervenções de Marlene (somando uma sequência de pouco mais de três minutos) girará em torno de sua relação com os guias da umbanda. De modo explícito (e não indiretamente, como no caso de Dona Thereza e Carla), Braulino construirá uma relação de identificação com um de seus guias, Brás

Carneiro, com o claro propósito de explicar a sua própria maneira de ser e estar no mundo e, a seu modo, valorizar-se.

“Brás Carneiro foi escravo”, explica o narrador. “Ele não frequentou senzala. Foi, como se diz, negro da cozinha”. Acrescenta Marlene: “Era escravo de confiança, só vivia dentro de casa”. A apresentação breve da biografia mítica de seu guia permite-lhe avançar: “Quando a coisa acontece, eu mesmo sinto que o que ele era, o que ele foi, eu sou”.

O próximo plano é uma imagem do “santo”. Justaposta à fala de Braulino, vemos a estatueta: um velho negro, de cabelos e barba brancos, chapéu na cabeça e cachimbo na boca. Sobre a imagem, ouvimos a fala de Braulino, que diz: “Eu sou muito, sei lá, sou muito bajulado. E não é por pessoas humildes não”. A relação entre imagem e fala do narrador, aqui, é de completa identificação. Braulino empresta sua fala, em primeira pessoa, para a figura em gesso, que poderia muito bem, pelo que sabemos dele, pronunciá-la: “Eu sou muito bajulado”. Braulino e o guia têm características comuns. A justaposição da figura os identifica totalmente. Voltamos para o personagem do filme, que completa, na cena da entrevista, a construção de sua identificação com Brás Carneiro: “Por aí se vê a ligação que tem o Preto Velho com as pessoas de maior poder aquisitivo. É o que se passa comigo”. A identificação com o guia espiritual serve para afirmar algo especial sobre si, para se diferenciar, se distinguir.

O próximo conteúdo levantado por Braulino e Marlene também é lapidar, no universo de *Santo Forte*. Marlene conta que serve de “cambona” para Braulino, inclusive quando ele recebe os santos dentro de casa. Coutinho se entusiasma: “A senhora não me disse, eles vêm em casa também?”. Ela responde: “Às vezes vêm; quando é necessário vêm”. Outro plano intruso é justaposto; desta vez, uma imagem da mesma sala onde se passa a entrevista, vista de cima, num plano mais aberto, sem presença humana. Silêncio na banda sonora.

O último plano no interior de casa mostra Braulino lendo o contrato e a autorização de uso de sua imagem. Ele lê rapidamente, saltando partes, o que confere à leitura efeito cômico. Sua voz continua *over*, misturando-se ao samba do início, sobre as cenas finais: Coutinho e Braulino descem uma ladeira da favela conversando e brindam com um copo de cerveja num bar da localidade. Como no caso de Lídia, os planos finais, evidenciando algo como os “bastidores” da relação entre equipe e personagem, reforçam a característica

central do personagem Braulino, conforme ele a lapidou no “teatro” da entrevista: sua ligação especial (“do Preto Velho”) com as pessoas de “maior poder aquisitivo”. De certa forma, o filme concede este final ao personagem, investindo discretamente na representação de si por ele mesmo valorizada. O samba “umbandista” nos lembra o motivo “religioso” que ampara esta característica que Braulino sublinha em sua performance como seu traço essencial.

3.7- O espaço, o tempo e a atuação de QUINHA

“Acredito que se não fosse a minha fé eu não tava nem viva.
Bicho, o que eu passei...” (Quinha).

Começa bem a sequência de Quinha (ela durará cinco minutos). Ainda que a economia de elementos seja, como no caso dos outros entrevistados, notável, há detalhes desde o primeiro plano “captados” (e montados) que ajudarão a compor um quadro em que a personagem por ela elaborada, em sua narração, ganha força.

O primeiro plano é uma panorâmica, enquadramento fechado: ela parte de uma gaiola com três ou quatro passarinhos, descendo até o rosto de Quinha que, na janela, cumprimenta alguém da equipe de *Santo Forte* que chega em sua casa.

No plano seguinte, ela conversa informalmente com alguém da equipe, antes da entrevista mais formalizada começar. O ambiente (a sala de sua casa) tem algo de alegre, de povoado: há duas gaiolas de passarinho de onde emanam sons, uma criança sentada ao seu lado, mexendo-se muito. Inquirida por Coutinho, que intervém, Quinha repete a história que contava para outra pessoa da equipe. Eis o diálogo, por Quinha dramatizado, entre ela e seu filho:

- Amanhã eu vou pintar minha cozinha, minha cozinha tá uma vergonha.
- Coroa, eu não falei pra senhora que eu pinto?
- Tá bom.

[“Quando ele acordou, era quase meio-dia, a cozinha já tava quase toda pintada, só faltava a porta”].

- Eu falei que ia pintar!
- É, mas é que hoje eu me levantei macho.
- A senhora é muito metida a fazer as coisas.
- É porque tem dia que eu tô no meu lado macho. Já falei pra vocês que eu tenho duas personalidades, um dia eu tô fêmea, outro dia eu tô macho. Cês não têm pai, eu tenho que ser pai e mãe, então eu tenho que ser mulher e homem pra tudo.

[“Eles riem muito de mim quando eu falo essas coisas”].

Embora corriqueiro, o episódio narrado é exemplar. Quinha contará trechos de sua história de vida em que se destaca o “ser mulher e homem pra tudo”. Seu marido, como os de Lídia e Dona Thereza, “era muito péssimo”: “Ia pra rua, bebia, enchia a cara, os outro batia, resultado: em casa não chegava nada”. Ela e os sete filhos passaram “muita necessidade”: “Meus filho nunca chorou, também eu não deixava nenhum deles ficar olhando na porta dos outros”. Ao fim das contas, se depreende uma força moral que tem, se não uma igreja ou doutrina específicas, certamente a fé em Deus como fundamento. “Eu acredito que se não fosse a minha fé eu não tava nem viva. Bicho, o que eu passei...”.

Mas tudo isso (como em Dona Thereza e Lídia) é coisa do passado, são velhas tormentas que parecem não mais assombrar. Conta-se de uma posição, se comparada ao “antes”, tranqüila, confortável. Além de ter superado a adversidade que quase lhe tira as forças e a fez cogitar cometer um crime [“eu pensei muito besteira, pensei em fazer justiça com minhas mãos, matar o pai dos meus filhos e me matar (...) mas eu dizia: ‘não, se Deus existe eu vou vencer; se Deus me deu essa cruz, ele vai me dar força’], Quinha mostra no presente uma tremenda vitalidade. Na sua casa moram nove pessoas e ela diz rindo muito que, fechada a porta, “todo mundo usa Rexona, cabe numa boa”. Espécie de coração aberto a tudo e a todos, estendendo para muita mais gente a generosidade e a reciprocidade que se esperaria das relações familiares, ou entre mãe e filhos, Quinha afirma uma espécie de relação “cristã” com o mundo: “Comigo só morre de fome se eu não tiver, mas eu tendo... bicho, criança... Diz que Deus partiu um pão e dois peixes para cinco mil pessoas, por que eu não posso partir um pão para dez pessoas?”

Por isso a presença dos pássaros nas gaiolas e de um enorme cachorro, com quem ela conversa e divide numa cena o sofá, acaba se tornando significativa, para além do registro do momento; eles ajudam a situar nossa narradora e reforçam a personagem de si que ela constrói. O “caráter” do cachorro também é significativo, em harmonia com o temperamento de sua dona: “Não mata nem uma barata esse cara! Só toma conta de mim”.

E a religião? Além da fé em Deus, sempre referida, ela afirma sua fé em Nossa Senhora Aparecida e nas “almas”. Assim como sua atitude geral, sua fé parece ser “acolhedora”, sem restrições, dogmas, parâmetros rígidos. Curiosamente, a fé nas “almas” mostra a presença de traços católicos tradicionais (ou rústicos) na religiosidade (certamente

composta com muitas outras referências) desta moradora de uma favela do Rio de Janeiro, às vésperas do século XXI ¹⁰⁴.

Para os “padrões” de representação de Santo Forte, Lídia e Quinha representam, em certa medida, exceções.

Relevante notar que o personagem onipresente na narração de Lídia (o diabo), referido em quase todas as suas histórias, não é representado pelo filme através de uma “figura”, como acontece noutros relatos com os personagens espirituais evocados, como os santos da umbanda, Iemanjá e até um anjo (na segunda narrativa de André).

Não há um correspondente, no filme, em termos de “figura” ou imagem, para o poderoso diabo. Os diálogos com Jesus (“Oh, Jesus, vou pra sua casa agora”) ou com o próprio diabo (“Diabo, tu pode vir quente que eu tô fervendo!”) poderiam ser considerados “comunicações com espíritos”, com entes sobrenaturais – mas também não geram “vazios” na montagem, diferentemente de outros espíritos que se recebe, que se evoca nas narrativas ou com quem se dialoga (guias da umbanda, de modo geral).

Vera, que conhecemos atrás, também é evangélica – mais “light” do que Lídia, já que não frequenta exclusivamente uma só igreja, e se relaciona com algumas delas nos termos da “visita” (lembremos que há santos da umbanda justapostos a seu relato). De certa forma, a presença de Lídia, uma evangélica praticante e afirmativa, estabelece um “curto-circuito” nos padrões do filme, no que diz respeito aos “planos intrusos” – embora Lídia sem dúvida compartilhe com outros personagens um universo de referências religiosas comuns (ela afirma a existência de entidades da umbanda, por exemplo, ainda que seu valor seja “invertido” pela doutrina pentecostal, conhecida por, no caso de muitas de suas denominações recentes, demonizar os santos e orixás afro-brasileiros¹⁰⁵).

¹⁰⁴ As almas dos mortos, segundo a concepção do catolicismo rústico, não abandonam definitivamente os membros da família em que viveram, podendo inclusive visitá-los em sonhos. Elas partiram antes e esperam os demais no céu. As almas mantêm relações com o mundo, reaparecem, auxiliam os vivos em suas atividades, os ajudam a morrer etc. Assim, membros vivos e mortos de uma mesma família têm obrigações recíprocas e há ritos efetuados em benefício das almas, para “refrigério das almas” (Cf. Pereira de Queiroz, 1973).

¹⁰⁵ Como bem observaram Ronaldo de Almeida e Silvana Nascimento, o depoimento de Lídia “mostra como esta igreja [a Universal] condena, mas ao mesmo tempo valida, as experiências religiosas de suas concorrentes. E o diabo é a figura do universo cristão em que são enquadradas todas as divindades das outras religiões, tornando-se, paradoxalmente, o articulador da continuidade entre as crenças e da circulação de pessoas por esse caldo religioso católico-afro-espírita-pentecostal” (2000: 199).

Lembremos que as imagens são consideradas ilegítimas, e mais, “usadas” pelos demônios, segundo a doutrina de muitas igrejas pentecostais; por outro lado, muitas delas têm presentes, em suas doutrinas e práticas rituais, princípios da magia, como a idéia de contaminação ou contágio (Almeida, 1996), reforçando paradoxalmente a crença mágica na possibilidade de imanência do sagrado na matéria (água abençoada por Deus, comida contaminada por “Exus” etc), de modo semelhante à religiosidade afro que condenam.

Mesmo os rituais de incorporação de espíritos (posseção ou transe) têm sido, de modos particulares, adotados e recriados por muitas denominações pentecostais no Brasil. Significativo o que ouvimos na narração de Lídia: “Passou foi pro meu marido”, diz ela, referindo-se ao diabo “solto”, como se ele de fato incorporasse em alguém (lembremos que há exorcismo de Exus nalguns cultos evangélicos; que a presença de entidades afro incorporadas é parte central do ritual de algumas igrejas neopentecostais, como a Universal do Reino de Deus¹⁰⁶).

Dito isso, podemos nos perguntar: por que os “Exus” ou o diabo presentes na narração de Lídia não estão representados pelo filme com imagens? Esta “quebra” que a personagem introduz nos padrões de representação do filme faz pensar na tensão e nas contradições subjacentes ao campo religioso atual de Vila Parque da Cidade, e provavelmente do Rio de Janeiro como um todo, a par de tantas composições. Na religião que ela professa, que sem dúvidas incorpora aspectos das religiosidades afro-brasileiras, o valor dos “santos fortes” está invertido – eles são Exus, e Exus são demônios, devem ser expulsos, destruídos (trata-se, como caracterizou Montes, de um “ecumenismo popular negativo” - 1998: 122). Os demônios estão em toda parte e lutar contra eles é o objetivo a cada passo da vida. Ademais, figurar qualquer uma dessas entidades presentes em sua narrativa através de imagens seria de certo modo uma afronta à doutrina pentecostal – justamente o oposto do que se observa na intensa “figuração” de que se vale a doutrina umbandista, nesse aspecto bem próxima do catolicismo rústico, como sabemos, com seus muitos santos, de diversas maneiras figurados¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Cf. Almeida, 1996.

¹⁰⁷ A demonização de Exus e Pombagiras vem de longe. Não se trata de invenção pentecostal, mas corresponde ao processo mesmo de “adaptação” das religiões afro-brasileiras a uma sociedade que “contava com o catolicismo como fonte decisiva de identidade e sociabilidade. Não era então possível ser brasileiro sem ser católico, mesmo que se fosse negro e mesmo que ser brasileiro fosse uma imposição” (Prandi,

O filme poderia ter ido mais longe, em suma, na representação do intercâmbio (composições, oposições, incorporações) de símbolos e práticas e da fluidez da religiosidade “composta” de seus personagens – fluidez que acaba (muitas vezes) por borrar as fronteiras entre as crenças. Mas o respeito à personagem – ou à doutrina religiosa que ela professa no presente – parecem ter falado mais alto, no caso de Lídia.

Já na sequência de Quinha, assim como na de Lídia, não há planos “intrusos” – e elas têm, entre si, atitudes religiosas bem distintas. Com Quinha as figurações também seriam difíceis: não umbandista, católica não praticante, sua narração não inclui “guias” ou santos (afora a breve citação de Nossa Senhora Aparecida), e não há diálogo ou comunicação espiritual para além do “através da minha fé eu falava com Deus e fui atendida”. Não há incorporação ou diálogo. Quinha não compartilha do panteão umbandista, ainda que se valha de vocabulário às vezes afinado: ela diz “virou a cabeça”, por exemplo, para explicar que o marido se transformou, perdeu o prumo e o juízo¹⁰⁸.

Vemos, assim, que o “esquema” de Santo Forte parece funcionar plenamente quando há, nas narrativas, referências diretas às religiões espíritas de matriz afro-brasileira. Aí vale a comunicação direta com o “santo”, que em seu “cavalo” incorpora. Não é à toa que os padrões estão todos operantes na sequência de Seu Braulino, que além do mais se vale da “personalidade” de seu guia para se espelhar, falar de si, atribuir-se valor. Um personagem como André, que não é da umbanda nem do candomblé, mas presenciou incorporações e não as põe em questão, possibilita, ao contar suas histórias, que o esquema seja posto em prática. Vera, uma evangélica que acredita na existência de Exus e Pombagiras e professa trechos da doutrina umbandista, também. Com Lídia, uma evangélica praticante e proselitista (para quem as imagens de entidades sobrenaturais são condenáveis), fica mais difícil; o mesmo para Quinha, católica não praticante, que não menciona os santos da umbanda em suas narrativas. Com Lídia, especialmente, ao figurar (em imagens) as entidades mencionadas, o filme correria o risco de zombar da doutrina pentecostal ou parecer crítico à crença atualmente professada pela personagem, embora saibamos o quanto ela empresta símbolos e concepções da umbanda (ainda que a

2000:79). Sobre o tema, ver “Exu, de mensageiro a diabo – sincretismo católico e demonização do orixá Exu” (Prandi, 2001c).

¹⁰⁸ Na umbanda, é corrente a expressão “virar no santo” (equivalente a “entrar em transe” ou “incorporar” espíritos).

“combata” ritualmente e não raro construa seu proselitismo em torno dessa “guerra” santa).

3.8- O retorno ao tempo de THEREZA e a aparição de ELIZABETH

“Se Deus é essa força viva aí que eu vejo, o sol, o mar, o El Niño...
Nisso eu acredito” (Elizabeth)

Dona Thereza retorna aos 50 minutos de *Santo Forte*. Sua primeira aparição, sentada para uma entrevista formal no quintal de sua casa, terminara com a oferta de um cafezinho: “Quer um cafezinho? Quem vai querer?”, perguntava ela, levantando-se da cadeira de vime. “Eu aceito um cafezinho”, dizia Coutinho.

O retorno, mais de vinte minutos de filme depois, é noutro ambiente: a cozinha de sua casa, onde Dona Thereza “passa” um café. Lá também está sua filha Elizabeth, que Dona Thereza apresenta a Coutinho. O diretor passa a conversar com Elizabeth, numa espécie de entrevista informal: todos de pé e câmera na mão.

Esta sequência apresenta novidades em relação aos padrões do núcleo central de *Santo Forte*. Em primeiro lugar, há planos (ainda que sejam poucos e curtos) que mostram os personagens “em ação”, fora da situação da entrevista: Dona Thereza preparando café. Segundo, a conversa aqui é nitidamente improvisada, já que o “tempo da entrevista” terminou. Coutinho não planejou entrevistar Elizabeth; conheceu-a na cozinha e entabulou conversa com ela, de pé. Em terceiro lugar, diferentemente dos planos fixos (câmera sobre o tripé) que caracterizavam as entrevistas já vistas, agora a câmera está na mão e o operador tem que lidar com o improvisado da situação não planejada. Sua resposta a isso, coerente com a linguagem do filme, é tentar fixar a câmera o máximo possível, enquadrando preferencialmente a nova entrevistada, Elizabeth.

Outro aspecto a destacar: diferentemente dos outros personagens, temos não um novo encontro, mas um evidente retorno ao “tempo” de Dona Thereza, já que à oferta de cafezinho que marcava o fim da entrevista, segue-se – algum tempo depois em termos da estrutura do filme – o preparo do café. Há, portanto, uma opção dramática pelo “retorno” a Dona Thereza, já que a sequência da cozinha poderia ter sido montada logo após a entrevista, em continuidade. Com a escolha que faz, o filme acaba por valorizar a personagem; Dona Thereza não apenas tem mais tempo de atuação como a montagem de *Santo Forte* cria no espectador uma sensação de “relacionamento” mais denso com ela, a

quem, afinal, “retornamos”; cria-se a idéia de um saber acumulado sobre ela que só pode ser acionado e sentido porque existe a sequência do retorno.

Na conversa com Coutinho na cozinha, Elizabeth diz que é “atéia”. Coutinho se entusiasma: “Atéia, como é que é isso?”. Ela diz que só acredita no que pode ver, e ele confessa que “é a primeira pessoa que nós conhecemos aqui no morro que diz isso”. No próximo plano, de volta ao quintal, onde Dona Thereza serve o cafezinho para as visitas, a conversa continua. Elizabeth conta que já viu sua mãe “com o Caboclo dela”, e que Dona Thereza tem “uma Preta Velha que é um serzinho de muita luz” (“E olha que eu não acredito nessas coisas”). Mais uma vez, nas narrativas, a existência do “panteão” da umbanda e de suas referências culturais desdobradas em histórias, mesmo por alguém que se diz “atéia”.

A conversa sobre os santos e o interesse de Coutinho anima a narradora principal, que permanecia no fundo do quadro, observando. Dona Thereza volta ao primeiro plano oferecendo habilmente uma história, ciente de que é esta a principal “moeda” de negociação com o filme. “Essa história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco. Por causa da Pombagira que ela tinha. Essa eu não contei pra vocês”, diz, virando-se para o lado na última frase, para fitar outro interlocutor (que não Coutinho) – provavelmente alguém da equipe de pesquisa.

Dona Thereza retorna à luz, ao centro do palco da entrevista¹⁰⁹, para a narração de mais um episódio em que os santos intervêm no cotidiano, episódio a que se refere uma vez mais como autobiográfico. Ela conta que a irmã “trabalhava no santo muito bem, e tinha essa Pombagira, Pombagira Rainha do Inferno”. Um “plano intruso” é aqui posicionado, justaposto a sua fala, como acontecia nas situações mais formalizadas de entrevista: a imagem mostra uma estatueta da Rainha do Inferno, nua, sentada num trono. Sobre a imagem ouvimos a voz de Dona Thereza que continua sua narração, agora *over*: “Ela era boa e ruim. Mas minha irmã abusava”.

E voltamos a Dona Thereza e à história: “A minha irmã chegou uma época que começou a beber a cachaça dela. Ia lá na casa dela, apanhava a cachaça e bebia. Eu dizia:

- “Laurinda!”

¹⁰⁹ Cf. Consuelo Lins (2004: 115): “Dona Thereza está um pouco atrás no plano, inquieta e parecendo querer voltar à cena. Intervém com uma nova história inédita.”

Neste ponto, Dona Thereza, que se preparava para a dramatização de mais um diálogo, muda subitamente de interlocutor e de “cena”. Sai do diálogo teatral dramatizado para a “platéia” (Coutinho, equipe e câmera) para entabular um diálogo direto com um interlocutor invisível:

- “Eu tô falando aqui” [diz voltando-se para o lado oposto àquele onde está a equipe e a câmera, como que conversando com alguém invisível] “mas se estiver escutando sabe que eu não tô mentindo”.

E volta aos interlocutores “carnais”, desta vez para um diálogo direto com Coutinho e equipe, num comentário conclusivo em tom de ensinamento:

- “Porque os espíritos tá em toda parte. Aqui tem uma legião. É que a gente não tem vidência para ver. Agora tem uma legião aqui”.

A cena, de grande riqueza, mostra a habilidade dramática e narrativa de Dona Thereza, que varia três vezes de interlocutor e de tipo de diálogo em instantes. O centro fixo é ela, personagem de todas as conversas, fazendo o papel de si mesma na cena passada ou interagindo no presente, como comentarista da cena teatral, ou aproveitando-a para enunciar uma “verdade”: “Os espíritos tá em toda parte”.

Logo após essa afirmação, vemos um “plano intruso”: o mesmo quintal da casa, visto em plano geral, vazio de presença humana, mas povoado de objetos (um velho sofá, um velocípede, varais com roupas penduradas). Aqui, a inserção do vazio, pelo relacionamento com a frase de Thereza (uma “certeza” literalmente relacionada à imagem do quintal) tem um poder de sugestão bastante exato: os espíritos povoam este quintal pobre, mas são invisíveis para nós.

Voltemos a Dona Thereza e à história: “Eu dizia” (e dramatiza o diálogo com a irmã):

- “Laurinda, não faça isso. Você tá com vontade de beber uma cachaça, compra”.
- “Não, eu vou tomar é essa aqui mesmo”.

[“Um dia que ela falou isso, ela veio na minha irmã (...) Ela veio e disse assim”] (e dramatiza o diálogo com a entidade):

- Sá Thereza, eu só vim te avisar uma coisa.
- Que foi, minha senhora?
- Eu vou levar o meu cavalo.
- Não faça isso. Ela ainda tá com o Julio pequenininho, a Maria Rita, a Vitória precisa muito desse cavalo.

“Ela bateu assim nimim e disse assim”:

- Quando eu levar ela, você vai acabar de criar.

E Dona Thereza conta o desfecho: a Pombagira cumpriu o que anunciara, tirando a vida de sua irmã no meio de um banco, onde ela foi receber um “dinheiro grande, que ia me dar pra comprar umas telha – porque era barraco, chovia muito...”. E fecha o seu diagnóstico: “Constaram derrame cerebral. Mas não era. Era a Pombagira dela e eu sabia”. Quando chegou na beira do caixão da irmã, a narradora teve outro encontro com a Pombagira, que disse simplesmente [Dona Thereza faz gesto enérgico, fala alto, dedo em riste]: “Levei ou não levei? Não disse que levava?” Mais um plano do quintal vazio, visto de outro ângulo, é posicionado, aqui a evocar mais enigmaticamente a comunicação espiritual (que nem aconteceu exatamente ali, naquele espaço), e, de modo genérico, a presença de espíritos no cotidiano.

Exemplar na cosmologia da umbanda, a história (com tessitura de fábula moral) mostra o preço extremo que se pode pagar por não seguir à risca os preceitos da religião – “é preciso saber trabalhar com Exu”, diria sabiamente Carla. Nesse “causo”, Dona Thereza mostra todo o seu “umbandismo”, seu conhecimento e respeito pela doutrina, e sua “sabedoria”, manifesta num repertório de histórias exemplares que implicam em ensinamento dos preceitos e das normas – sempre contadas, destaquemos bem, como autobiográficas (“aconteceu comigo”). Essa história poderia bem ser contada por um narrador “clássico”, em tom de conselho, caso a “platéia” fosse também composta de conhecedores ou seguidores da umbanda (lembremos, aliás, que os guias incorporam em seus “cavalos”, essencialmente, para conversar, “avisar” e “aconselhar”, ou, como diria Benjamin, para “sugerir a continuidade de uma história”).

Se fosse preciso escolher, em todo o filme, uma imagem-síntese, eu ficaria com esta: o quintal de Dona Thereza vazio, justaposto à sua performance quando ela diz: “Os espíritos tá em toda parte. Aqui tem uma legião. É que a gente não tem vidência pra ver”. Não por acaso, com seu poder de síntese e sugestão, esta frase de Thereza está no cartaz de Santo Forte.

Poderíamos dizer, seguindo sua sugestão, que Santo Forte é um filme cuja matéria são performances narrativas que têm a vivência religiosa como tema central, obtidas em conversas entre uma equipe de cinema e alguns moradores da favela Vila Parque da Cidade. Relacionando as narrativas, vamos percebendo aos poucos os traços de uma espécie de objeto invisível, densamente tramado: um conjunto complexo de referências culturais e modos de ser que tecem um repertório endossado e compartilhado (em muitos aspectos) por todos, católicos e umbandistas, evangélicos e “sem religião” (ainda que, nalguns casos, como vimos com Lídia, o filme opte por não figurar em imagens esse repertório sincrético, talvez para não correr o risco de parecer crítico à crença hoje professada pela personagem).

Nesse repertório, os espíritos estão em toda parte: há seres espirituais e eles se relacionam com os homens, conversam com eles, fornecendo matéria narrativa para que os indivíduos afirmem seu valor e sua potência, buscando significar suas vidas e seu lugar no mundo através de histórias, inúmeras histórias; e de conversas, inúmeros diálogos.

Há, portanto, um plano espiritual partilhado, em larga medida, por todos; tramado e retramado nas narrativas, apropriado pelos narradores que compõem suas histórias acrescentando suas marcas (“como as mãos do oleiro na argila do vaso”, como escreveu Benjamin). Mas há traços comuns – não só na matéria narrativa, como no modo de contar: a conversa como forma dramática e de conhecimento do mundo¹¹⁰.

Um traço notável desse repertório a um só tempo “existencial e narrativo”, digamos assim, é a vivência doméstica e íntima da religião, como vemos em Dona Thereza. Essa vivência (composta num bricolage com traços de distintas procedências) conforma, a meu ver, uma espécie de “religiosidade popular brasileira”, um jeito popular de ser religioso no Brasil. “Jeito” que sugere, a um só tempo, características das práticas e crenças do catolicismo rústico ou popular (conforme descrito pelos estudiosos), bem como

¹¹⁰ Como bem sintetizou Leandro Saraiva: “Os moradores da favela Vila Parque da Cidade não apenas narram experiências religiosas que sugerem uma riqueza espiritual fervilhante sob a pele opaca do seu acanhado cotidiano, como o fazem de um modo teatral, performático. *Através* da religião, o que está documentado em *Santo Forte* são formas de expressão de um modo de ser, provavelmente de uma parte significativa das classes populares urbanas. Essas encenações nos oferecem a imagem de subjetividades “porosas”, de pessoas em constante e cotidiano intercâmbio e interpenetração com seres espirituais, numa vivência bastante distante do individualismo liberal”. Saraiva, “*Edifício Master*: uma comparação com *Theodorico, Imperador do Sertão* e *Santo Forte*” (In: *Interseções*, nº1, julho de 2003). Além dos aspectos muito bem sublinhados, esse “modo de ser” se caracteriza (poderíamos acrescentar) pelo privilégio ao diálogo, à “conversa” como forma de relacionamento, conhecimento do mundo e narrativa.

traços das religiosidades afro-brasileiras (a umbanda em particular), a par de suas tantas diferenças.

Ele implica, por exemplo, a relação direta e não mediada com os santos, com quem se estabelece relações íntimas e de pouca “cerimônia”; a crença simpática na relação intrínseca entre representação e ser, entre imagem e entidade representada (conversa-se, castiga-se e recompensa-se – com café ou vinho Moscatel, como faz Dona Thereza – as imagens de “santos”, geralmente presentes dentro de casa, figuras íntimas e queridas do cotidiano com quem se estabelece relações bem terrenas de reciprocidade); a imbricação íntima entre mundo sobrenatural e vida cotidiana, a tal ponto que, pelas histórias narradas, presumimos o “preenchimento” constante da descontinuidade entre o plano terreno e o mundo dos espíritos (os espíritos, aqui, são domésticos, como os santos no catolicismo popular). Um jeito que implica a fluidez (institucional e doutrinária) e a composição de crenças, preceitos e ritos em maneiras criativas, quase pessoais, de “ser religioso”. É significativo ler o que Maria Isaura Pereira de Queiroz escreve a respeito do catolicismo rústico (características que poderiam ser “estendidas”, nalguns casos, às narrativas dos personagens de Santo Forte, bem entendido que o forte contexto de urbanização certamente acrescentou a este referencial outros elementos, narrativos, existenciais e religiosos):

“A idéia que o sitiante forma a respeito dos santos é também de tipo familiar. O santo não é um ser longínquo, impessoal, invisível; sob a forma da imagem, habita o oratório ou a capela. A imagem não é um símbolo, ela é o próprio santo; o santo pertence ao mundo natural pela representação que está no altar e ao mundo sobrenatural por sua essência (...) Acredita-se que os santos intervenham na vida cotidiana; estão sempre presentes, prontos a auxiliar ou a impedir as atividades dos fiéis. Cada santo tem suas peculiaridades; alguns são mais caprichosos do que outros (...) As relações que se estabelecem entre o mundo natural e o sobrenatural são, pois, do mesmo tipo que as relações familiares e de vizinhança. Seu princípio fundamental é o mesmo que domina as relações sociais tradicionais: *do ut des*, em que a noção de reciprocidade é predominante (...) A separação entre natural e sobrenatural é assim inteiramente fluida, o sobrenatural constituindo uma extensão do mundo profano (...) Por outro lado, a interpenetração entre sagrado e profano forma a própria essência da ordem natural. Toda planta é ao mesmo tempo inofensiva e mágica; todo gosto é ao mesmo tempo bom e mau. (...) A ordem natural das coisas compõe-se de um pouco de tudo. Vai do melhor ao pior, do sagrado ao profano, sem linha de demarcação. Tudo está reunido num só e mesmo sistema, que não pode deixar de ser ambíguo e ambivalente” (1973: pp. 60, 61 e 62).

A perspectiva de existência de uma “religiosidade” popular com traços que, de certa forma, independem da crença atualmente professada pelos indivíduos, implica também na concepção abstrata de um “Deus antes de tudo universal, tido como ser acima e transcendente a qualquer código particular de crença” (Montero, 1994: 86). Como escreve Paula Montero, há portanto clara distinção entre fé e crença: Deus é objeto da fé (com ele não se negocia); as religiões, deuses, santos e ritos são objeto da crença (campo de farto trânsito e de farta negociação).

As narrativas de Dona Thereza, Vera, Quinha, Braulino e outros personagens de Santo Forte revelam concepções e experiências de indivíduos num espaço de evidente pluralismo religioso, no qual as crenças trocam símbolos e idéias, em constante diálogo. Deste campo de composição e troca evidenciam-se traços comuns, a compor uma espécie de “religiosidade” ou “visão de mundo religiosa” comum a indivíduos que professam às vezes crenças distintas. Pois como escreve Montero,

“As religiões populares, sobretudo no espectro afro-brasileiro, não são ‘produtos prontos’ com fronteiras bem definidas, objeto portanto de escolhas conscientes e pontuais. Na verdade as denominações religiosas são modelos, construídos tanto pelos pais-de-santo quanto pelos antropólogos, que procuram legitimar (no primeiro caso) e dar sentido (no segundo), a uma certa ordenação de elementos religiosos disponíveis. (...) a definição das fronteiras entre os cultos é o resultado, sempre transitório, de um complicado diálogo entre tradições múltiplas. (...) Assim, para muitos adeptos, por exemplo, a passagem da umbanda para o candomblé é compreendida apenas como uma reordenação da trajetória religiosa e não como mudança de religião (...) O resultado final desse processo é duplo: por um lado, as diferentes tradições religiosas estão em permanente processo de reinvenção e rearticulação, que muitas vezes apagam a nitidez das fronteiras (...) por outro, as pessoas transitam continuamente entre os cultos, articulando crenças e adesões num espectro de possibilidade que inclui o catolicismo e o pentecostalismo” (Montero, 1994: p. 85/86).

3.9- O espaço, o tempo e a atuação de ALEX, NIRA e DEJAIR

“Eu sempre coloquei na minha cabeça que o mais importante é a igreja católica.
Não tem religião para mim, mas sim a igreja católica. Eu não frequento ela,
não vou às missas, mas acredito muito nela” (Alex)

Pela participação mais curta de cada um deles, e pelo claro relacionamento que o filme estabelece entre os três (que são parentes próximos), intercalando-os, pode-se dizer que as participações de Alex, Nira e Dejaire compõem uma só sequência; pela primeira vez no filme, trata-se da sequência de um grupo (embora eles não sejam entrevistados juntos) –

seus membros estão relacionados por ligações familiares, temáticas e por vivências comuns narradas nas entrevistas individuais.

A sequência começa com a apresentação de Alex, ou melhor, com três planos curtos de uma cerimônia num terreiro de umbanda. Depois da missa do Papa, é a primeira vez que *Santo Forte* mostra imagens de um ritual religioso. As cenas, feitas com câmera na mão, mostram um ritual no qual se vê “caboclos” (fiéis usando cocares, incorporados), pessoas tocando atabaque (em destaque, no segundo plano, está Alex), e uma velha (a mãe de santo), fumando um charuto e ordenando a uma mulher que se aproxime com a criança que traz no colo. O som é direto: música do terreiro (canto e percussão).

Em seguida, a situação da entrevista. Alex está na sala de sua casa; ele comenta as imagens que vimos, e que ele assiste na TV (uma panorâmica corre dele até a TV, e as imagens do ritual na telinha dão sequência ao trecho que já havíamos visto). As imagens da umbanda, portanto, nos são dadas “em si” por pouquíssimo tempo; logo, estão sendo comentadas por Alex, participante do ritual, que as explica na conversa com Coutinho. As imagens, enfim, estão ali para serem comentadas, para gerarem conversa e narração, matéria de todo o filme, como temos visto.

Embora se trate aqui de gravação familiar, não estamos tão distantes do uso feito em *Santo Forte* das imagens do Papa, transmitidas via satélite em rede nacional. Nesse sentido, seja via canal aberto, seja na fita VHS trazida pela equipe de cinema, as *imagens* de rituais são vistas pelos personagens dentro de suas *casas*, na TV. Tudo converge para o espaço da casa, o espaço doméstico, sejam eles religiosos de tal ou tal vertente. No caso de Alex, há, na montagem, a particularidade do jogo entre a imagem “em si” e a imagem na TV, que certamente precisa ser considerado e comentado.

Coutinho pergunta se é a primeira vez que ele vê aquelas imagens. Ele diz que sim e explica: “No caso aí tá tendo um batismo na umbanda, é muito raro ter isso, e no caso aí o padre é o Caboclo Júlio, que tá incorporado na Dona Isabel, que é a minha vó”. Passamos, em continuidade de imagem e som, da imagem na TV à cena do batismo. Cada retorno à imagem “original”, agora, estará acompanhado, na banda sonora, do comentário de Alex e, eventualmente, das perguntas de Coutinho. O som direto captado na cena não é apagado, mas certamente não se trata mais apenas da cena direta, uma vez que em *over* soma-se o comentário de Alex sobre o que se vê nas imagens. Há, portanto, uma “contaminação”

entre as duas cenas: a do batismo e aquela em que Alex, na sala de sua casa, assiste pela primeira vez às imagens e as comenta. O trânsito entre as duas situações continua durante toda a introdução, em que o assunto exclusivo é o evento passado, registrado nas imagens. Não se pretende que as imagens do ritual, sozinhas, dêem conta de “representar” o evento religioso; o comentário de Alex e as perguntas de Coutinho são decisivos para o entendimento dele que o filme nos proporciona.

Finda a apresentação e o comentário das imagens do batismo, passamos a uma situação de entrevista mais próxima à que vimos com outros personagens. Cessa a referência à TV, ainda que o tema da cerimônia continue em pauta. Depois que Alex explicou (comentando as imagens) que no batismo na umbanda foi usada água benta cedida por um padre, Coutinho pede explicações¹¹¹ e Alex responde: “Eu sempre coloquei na minha cabeça que o mais importante é a igreja católica. Não tem religião para mim, mas sim a igreja católica. Eu não frequento ela, não vou às missas, mas acredito muito nela”. O tema já clássico do sincretismo e da complementaridade pacífica entre Igreja Católica e cultos afro-brasileiros se mostra aqui atual e operante.

Complementaridade ampliada pela introdução de outra personagem pertencente à família: Nira. Ela começa a entrevista (feita num espaço aberto que imagino ser a laje de sua casa) dizendo que gosta do “trabalho da Universal”, da Maranata também, mas que no fundo “tamos procurando Jesus, a comunhão com Deus”. Uma pergunta de Coutinho sobre “uma vez que o Alex tava passando mal” faz-nos perceber que Nira é mãe de Alex. Ela conta a história, dramatizando o diálogo entre si mesma e o filho. A história, de uma cura típica operada por um pastor evangélico, é contada também por Alex, numa montagem que relaciona as versões dos dois personagens na narração do mesmo episódio, uma complementando a outra. Nira acaba de contar a história; corte para Alex que conta o mesmo episódio: “Eu fiquei bom quando eu saí dali. Eu acho que o que aconteceu ali foi uma fé muito grande”. Há, portanto, nesta sequência, justaposição do “tempo” e do “espaço” de diferentes personagens, seguindo o desenrolar de histórias que relacionam os três membros do grupo, parentes próximos que trafegam (ao que parece, pacificamente) por distintas opções religiosas.

¹¹¹ “Como é que é isso? Batiza de manhã na católica, de noite na umbanda, como é que as coisas se misturam?”

Finda a história da cura na igreja pentecostal, temos a apresentação do terceiro personagem do grupo: Dejair. Na verdade, Alex já o apresentara em seu comentário das imagens do batismo: “Esse que tá segurando a bacia é meu tio, meu tio e meu padrinho”. Agora voltamos a ele. Numa fala em tom de especialista popular, Dejair conta pouco sobre sua vida pessoal, dedicando-se a uma teorização bem particular sobre a hierarquia entre distintas denominações afro-brasileiras (“é tipo uma faculdade: a umbanda vem a ser o primário; a angola vem a ser o ginásio etc.”), fala sobre diferenças entre a umbanda e o candomblé (“Preto Velho não existe no candomblé”) e finalmente comenta a facilidade com que o pessoal das igrejas evangélicas “chama o nome” do diabo¹¹².

Finalmente voltamos a Alex, cuja participação final tem clara relação temática com a última fala de Dejair; depois de se resguardar “pedindo licença” (“não estou chamando ninguém que exista da porta pra fora, da janela pra fora”), ele canta um ponto para um Exu¹¹³. Assim, a atuação do trio familiar gira em torno de temas e histórias comuns que os relacionam. Importante dizer que nesta seqüência, cujo assunto é majoritariamente a umbanda (às vezes didaticamente abordada), não aparecem os planos “intrusos”: nem vazios, nem estatuetas. Menos do que histórias pessoais de comunicação com os espíritos, aqui está em cena o “saber” popular sobre a umbanda, acionado nos comentários de Alex sobre o batismo e na fala de Dejair.

3.10- O tempo, o espaço e a atuação de TANINHA

“Todo mundo tem que ter uma proteção na vida” (Taninha)

A introdução de Taninha destoa. Uma música cantada noutra sequência (a de Alex, Nira e Dejair) comenta sua primeira aparição: um travelling ao rés do chão acompanha seus pés, em detalhe, caminhando num chão de terra coberto de folhas verdes. De saída, Taninha aparece “comentado”: é a continuação do ponto para Exu entoado por Alex que o introduz, sugerindo algo sobre seu temperamento, personalidade e sobre seus guias na umbanda – sugestão em boa medida confirmada por sua fala, como se verá.

¹¹² “Aquele negócio: a gente tenta não falar no dito cujo, no diabo. O pessoal critica a umbanda; a umbanda fala do diabo, canta pra ele, mas tem a hora dele. O senhor vai lá dentro da Universal o pessoal fala do diabo direto, chama ele direto. Se é uma coisa do mal não pode tá falando dele toda hora”.

¹¹³ “Ele é capitão do cruzeiro das almas, ele é ordenança de Ogum; sua bandeira quem lhe deu foi Santo Antônio, suas divisas quem lhe deu foi Omolu; oh salve o sol, salve o sol e salve a lua, saravá Seu Tranca Rua que é dono da gira no meio da rua”.

É a primeira vez que um personagem aparece “comentado” por uma “voz” que não foi gerada em seu “tempo” e “espaço” (no caso, uma canção). Mas não é só. O espaço de Taninha também diverge. Ele concede a entrevista a céu aberto, numa clareira no meio de uma mata que, logo saberemos, se encontra dentro do Parque da Cidade. É a fala inicial dele que esclarece: “Eu fui segurança no Garoto de Ipanema, fui segurança no Parque Lage e aqui no Parque da Cidade fui varredor”. Diferente de todos os outros personagens, a entrevista com Taninha não acontece em sua casa, fato que também ajudará a compor o seu “personagem” – mas isso descobriremos durante a conversa. Por ora, lembremos da canção que comenta seus passos na mata: “Saravá Seu Tranca Rua, que é dono da gira no meio da rua”. *No meio da rua*.

Na entrevista, Taninha fala sobre sua experiência de vida, e depois sobre a experiência religiosa. No retrato em vídeo que o introduz (após os passos no mato), leremos no letreiro: “Taninha - Pai de Carla”. Logo saberemos que não é só ela: Taninha conta que teve 18 filhos com seis diferentes mulheres, mas só criou um, Marcelo, filho da mulher com quem é casado. Respondendo a pergunta de Coutinho, diz que gosta de sua esposa porque ela nunca lhe deixou faltar nada, como no período em que esteve dois meses internado no Pinel por “problema do sistema nervoso”. Na comunidade, diz que não tem “amigo nenhum”, e que sempre brigou muito. “Acho que nunca existiu no mundo um homem que tivesse brigado como eu. Levei tiro, levei facada”. Em suma, Taninha é homem de poucos amigos, briga muito, como pai de família não cumpre o protocolo e esteve internado no Pinel. Seu comportamento desviante o associa aos Exus, ao “povo da rua”, gente que vige “da porta pra fora, da janela pra fora”. Para completar, saberemos mais tarde que ele teve problemas com seu guia, o Exu Tranca Gira, por ter desenterrado um despacho ao tentar enterrar outro num cemitério (“tem que saber trabalhar com Exu”, diria sua filha Carla)¹¹⁴.

É uma pergunta de Coutinho que introduz o assunto da religião: “Se alguém te perguntar assim na rua que religião você tem, o que é que você responde?”. Taninha retoma

¹¹⁴ Vai longe a oposição casa x rua no imaginário popular e na cosmologia das religiões afro-brasileiras. Taninha, cujo espaço de entrevista não é o da casa, é desde a sua aparição associado aos Exus, ao “povo da rua”, assunto que desenvolverá ao longo da entrevista. Ainda sobre a demonização de Exu, escreve Prandi (características que poderiam ser “aplicadas” ao personagem Taninha, conforme ele mesmo se caracteriza): “Quem melhor do que Exu para o papel do demônio? (...) sua natureza de herói *trickster*, que não se ajusta aos modelos comuns de conduta, e seu caráter não acomodado, autônomo e embusteiro já faziam dele um ser contraventor, desviante e marginal” (2001c: 5).

o “senso comum religioso” de Vila Parque da Cidade com ênfase: “Eu digo: sou católico apostólico romano. E da umbanda. Eu gosto de acompanhar”. O tema dos Exus (“todo mundo tem que ter uma proteção na vida”), introduz um “plano intruso”: a estatueta de Seu Marabô, o “Exu mais perigoso”, segundo Taninha. Sua fala continua sobre a imagem do Exu; ele diz: “Eu vi Seu Marabô fazer muita coisa boa, e vi ele fazer muita coisa ruim também”.

A fala que caracteriza o personagem espiritual, sem julgamentos, se assemelha àquela de Dona Thereza sobre a Pombagira Rainha do Inferno (“Ela era boa e ruim”), ou à fala de Carla sobre os Exus (“Eles não são ruins; as pessoas são ruins. As pessoas saem de suas casas pra pedir o mal de outras pessoas”). Embora Taninha esteja associado, ao longo de sua sequência, aos Exus, “povo da rua”, a aparição de Seu Marabô não configura, a meu ver, uma relação tão clara de identificação como vimos noutros casos (como Seu Braulino com Brás Carneiro, ou Dona Thereza com Vovó Cambina); afinal, seu guia é Tranca Gira. Por outro lado, Taninha fala sobre o Exu com respeito, bem ao inverso do que o fizeram as personagens hoje evangélicas. Trata-se da caracterização de um personagem espiritual por um narrador totalmente “interno”; sua relação com a “figura” é de familiaridade e respeito.

Encerra a conversa uma avaliação do “corpo estranho”, da novidade no campo religioso de Vila Parque da Cidade: as igrejas neopentecostais que, em resumo, Taninha considera “palhaçada”. Coutinho pergunta: “Como é que eles baixam na Universal também?”. “Eu não sei, porque as pessoas começam a se bater, o pastor faz aquele escândalo: ‘Sai demônio, sai demônio!’ Aquilo é uma palhaçada!”.

A sequência termina com o pagamento de cachê (o terceiro em *Santo Forte*), com certo tom humorístico: Taninha recebe trinta reais em “notinhas de 1”. Curiosamente, o gesto involuntário da equipe (“diferenciá-lo” no pagamento do cachê) acaba por reforçar o “personagem desviante” construído por Taninha, com a cumplicidade do filme (lembremos que é um ponto para Exu o comentário musical que introduz sua sequência).

Poderíamos inclusive imaginar Taninha ocupando o “pólo oposto” àquele em que situaríamos as mulheres Dona Thereza, Quinha e Lídia. Todas elas, âncoras da casa e da família, seguraram as pontas em situações extremas, em que os maridos preferiram a rua à casa, tornando-se “uma praga”, “muito péssimos”. Hoje livres dos maridos (viúvas ou, no caso de Lídia, separada), falam com a superioridade moral de quem atravessou a tormenta

sem se desviar, sem abandonar o barco familiar. Taninha encarna a figura ausente e superada no momento atual das três mulheres fortes: o marido “praga”, que preferiu a rua, que não deixava “chegar nada em casa”, aquele em que o “diabo encarnou”, o protegido de Tranca Gira.

4- A sequência final: retornos e reencontros, emoções e afetos rumo ao Natal

“De uma parte eu sou feliz, mas da outra... da outra eu não sou,
e acho que nunca vou ser” (Dona Thereza)

Taninha é o último personagem “novo”. Daí em diante, a partir dos 67 minutos (são 80 minutos de filme), *Santo Forte* se encaminhará para o fim com mais “soltura” em relação aos padrões que predominam em seu núcleo central. A sequência final, com 13 minutos (que poderia, se quisermos, ser dividida em duas partes), é composta essencialmente de retornos aos “tempos” de dois personagens-chave (Dona Thereza e Braulino), para diálogos curtos, sintéticos, expressivos e, nos dois casos, emocionados; e de uma sequência de reencontros, em que a equipe visita alguns dos personagens noutro “tempo” distinto daquele da entrevista; é Natal e vamos rever Carla, André e Dona Thereza em suas casas.

Podemos ver a volta aos “tempos” de Dona Thereza e Braulino como uma espécie de “preparação” para o dia do Natal, sequência de reencontros que selam simpatias recíprocas num dia simbolicamente propício. Esta introdução ou transição para a sequência final é composta de três cenas. Na primeira, logo após o término da sequência de Taninha, acompanhamos Dona Thereza, que se dirige, caminhando, da favela para uma casa no asfalto (o lugar onde ela trabalha, supõe-se). São poucos planos curtos em que Dona Thereza é acompanhada pela câmera (na mão), descendo becos, atravessando uma rua, chegando até o portão de destino. Em *over*, alguns segundos após o início da cena, inicia-se uma canção entoada com sentimento pela personagem: “Eu deixei o meu caminho certo, mas a culpada foi ela...”.

A chegada à casa no asfalto encerra a pequena série de planos, e há um corte para a segunda cena desta “introdução”: a situação em que a voz (o canto) é enunciada. Trata-se da mesma situação em que conhecemos Dona Thereza, aos 15 minutos de filme: na entrevista, quintal de sua casa. Com a mesma roupa, sentada na mesma cadeira, ela canta com desenvoltura para a câmera. Terminado o canto, temos um corte interno e a pergunta

de Coutinho: “Dona Thereza, a senhora é feliz?”. A pergunta, de largo alcance, é respondida à altura, com emoção e sem simplificações. Dona Thereza surpreende na interlocução, mais uma vez revelando uma visão de si mais complexa do que poderíamos supor: “Essa é uma pergunta que fica no ar; essa é uma pergunta que dói muito pra mim responder. Porque de uma parte eu sou feliz, mas da outra... da outra eu não sou, e acho que nunca vou ser”. Com a inteligência narrativa já demonstrada, ela tenta se distanciar da emoção para comentar sua própria atuação: “Eu não quero chorar hein! Eu sou emotiva, né?”. E termina recusando a pergunta, num momento chave em que se percebe o acerto de Coutinho na criação de um espaço de “conversa”, de uma arena provisória em que a hierarquia de poder entre entrevistador e entrevistado parece momentaneamente suspensa: “Eu tenho que responder essa pergunta? Desculpe...”.

A terceira e derradeira cena da “transição”, com Braulino e Marlene, se assemelha à de Dona Thereza: voltamos ao “tempo” de Braulino, à situação da entrevista, para nos defrontar com um momento raro em que uma emoção se condensa diante da câmera. Braulino, como Dona Thereza, canta (e o cantar parece significar, para Coutinho, uma forma de expressão de emoções que não seriam expressas de outra maneira¹¹⁵); diferente da canção umbadista de sua sequência, agora ele canta uma canção romântica. É a deixa para uma pergunta de Coutinho sobre o casamento, a qual Braulino responde solenemente com uma declaração de amor enfática a Marlene, “aproveitando a oportunidade”: “Esta, eu aproveito a oportunidade, é minha mãe, é minha irmã, é meu pai, é tudo que eu tenho”. Corte para uma frase afirmativa de impacto, cuja força é acentuada pelo zoom que fecha lentamente o enquadramento em seu rosto, encerrando a cena: “Eu, pra dizer a verdade, me sinto bem ser brasileiro, me sinto bem ser negro, porque preto é cor, negro é raça”.

O que observamos nesta sequência é, em primeiro lugar, o retorno ao “tempo” dos personagens, ao espaço da entrevista, para buscar falas e atuações impactantes, com alta voltagem emotiva e sintética. Há, portanto, uma ênfase em momentos de fala plena, de emoção plena, editados em sequência: um trecho de Dona Thereza, outro de Braulino. Suas

¹¹⁵ Desde *Santa Marta – Duas semanas no morro* (1987), pode-se observar o interesse do diretor por essa forma de expressão. Temos personagens cantando também em *O fio da memória* (1988/1991), *Boca de Lixo* (1992), *Babilônia 2000* e *Edifício Master*. A cena de *Boca de Lixo* é antológica: a menina, filha de Cícera, que deseja ser cantora, encontra no vídeo o palco que a vida ainda não lhe deu, cantando com emoção uma canção sertaneja que servirá de comentário para um “clipe” de cenas do cotidiano em sua casa – um comentário musical, portanto, construído internamente, em diálogo.

falas estão extraídas de seu “tempo” próprio, e relacionadas entre si pela afinidade de sentimento ou de intensidade. O que importa aqui não é a continuidade lógica das narrativas de Thereza ou Braulino, mas a frase sintética que os “condensa”, a emoção que se precipita. O tema da religião não é mais pauta direta, mas não poderíamos dizer que essas falas destoem tanto: abordam-se agora sentimentos, emoções e questões universais; de modos particulares, fala-se de felicidade, amor, companheirismo, identidade, pertencimento. Este trecho, de transição, extrapola as experiências religiosas particulares e universaliza a fala e a expressão dos dois personagens, que abordam temas amplos; afetos e emoções que, embora narrados a partir das experiências individuais, podem ser compreendidos por todos.

Por fim, o epílogo: alguns poucos planos introduzem o “Natal”; vemos casas de Vila Parque da Cidade, ao anoitecer, tomadas de luzes coloridas que se acendem e se apagam. Três visitas rápidas estendem a emoção da pequena sequência anterior, que ecoa (menos intensa) na sequência final do filme, em clima de Natal.

A equipe visita Carla, André e Dona Thereza. Os dois primeiros recebem fotos; comentam os presentes que deram e receberam, falam do Natal. André conta do disco que deu pra esposa, ela diz que a “música número 11” combina com eles. O disco é posto pra tocar, e eles cantam juntos. Como aconteceu com Braulino, a música e a presença do filme provocam uma ritualização do afeto entre o casal. Por fim, Dona Thereza. Sentada na mesma cadeira de vime do quintal, mas agora vestida com roupa de festa, à noite, ela conta da ceia de Natal que preparou para os patrões. Comenta que não vai participar da festa em sua casa, que estava ali sentada, “pensando muitas coisas”. Ela convida Coutinho para entrar e ver seus “bisnetinhos” no quarto; comenta que “a velha” (Vovó Cambina) “está muito chique agora”, ganhou um vinho Moscatel.

O plano final, sem a presença de Thereza ou de Coutinho, mostra justamente a cena antecipada por ela: uma panorâmica revela o espaço de seu quarto, mostra os bisnetos de Dona Thereza dormindo, e chega até o pequeno altar em que a Vovó divide espaço com Nossa Senhora Aparecida, São Francisco de Assis e uma garrafa de vinho Moscatel. Na banda sonora, o som captado em som direto: uma balada americana que parece tocar noutro cômodo da casa. O longo plano final, um plano de detalhe do mesmo altar, acaba por ser denotativo, em parte por sua duração, sugerindo uma espécie de síntese imagética de alguns

dos conteúdos que poderíamos associar às falas dos narradores: nele, Vovó Cambina (“santo” da umbanda a quem se ofertou um vinho Moscatel) convive com os católicos Nossa Senhora Aparecida e São Francisco de Assis, lado a lado, no altar caseiro montado no quarto de dormir de uma casa na favela de Vila Parque da Cidade, Rio de Janeiro. Dali, parecem velar pelo sono das crianças, enquanto os adultos comemoram a festa católica (mas tão profana...) do Natal, cujos rumores ouvimos de longe, com o som da balada americana extra-campo.

Neste plano bastante distinto do material com que vínhamos até então lidando, o filme parece também “rever” sua intenção manifesta de não impor formulações abstratas, nem tomar os personagens como “representantes” de um grupo que compartilha padrões de religiosidade (ainda que o plano tenha sido captado “de improviso”, a partir do convite espontâneo de Dona Thereza, sua presença, duração e posicionamento – no final do filme – revelam uma vontade de síntese). Nele, a imagem de um altar dentro de casa figura uma síntese de uma religiosidade doméstica e sincrética, cujos traços fomos colhendo aqui e ali, nas narrativas dos personagens do filme. Há, ainda que discreta, a vontade de síntese de conteúdos. Nesses dois planos tão dissonantes (para o conjunto do filme), as estatuetas são filmadas em “contexto” (no altar caseiro dentro de casa), há movimento de câmera, há som direto ambiente, são retratadas pessoas fora da situação da entrevista ou dos retratos fixos de apresentação (crianças dormindo). No fechamento, ecoando a segunda seqüência, o filme parece retomar a vontade de representatividade e de síntese, de falar de padrões ou de questões que dizem respeito a mais gente, inclusive aos narradores cujas performances acompanhamos no decorrer de *Santo Forte*.

5- Retomando alguns pontos – à guisa de conclusão

Dentre os filmes abarcados por esta pesquisa, Santo Forte é provavelmente aquele de mais difícil e delicada abordagem, justamente porque abarca um horizonte de questões que dificilmente poderiam ser contidas sob o tema da religião.

Em primeiro lugar, que religião? Não lidamos aqui com crenças fixadas e bem demarcadas, com suas especificidades doutrinárias, ritualísticas ou de culto. Nem manifestações religiosas populares e coletivas (como vemos em Fé), nem a religião institucionalizada num corpo doutrinário e de práticas, desenvolvida num espaço coletivo

(ainda que precário) de culto (como vemos em Santa Cruz). Aqui, o objeto visível são performances narrativas. O invisível, como já dito, uma rica trama que inclui padrões culturais e narrativos, de imaginário e de modos de ser, antevistos a partir da subjetividade de indivíduos que integram um grupo social “localizado” numa favela da cidade do Rio de Janeiro¹¹⁶. O que se alcança, para além da revelação de alguns fios recorrentes dessa trama complexa e densa da religiosidade, é a expressão de indivíduos que narram suas vivências religiosas, surpreendentemente ricas, de modo a construir, na arena pública criada pela mediação da câmera (e valendo-se da “religião”), uma imagem que julgam interessante e favorável de si mesmos, estimulados pela atuação do entrevistador.

Nosso principal desafio, nesta análise do filme, foi examinar de que maneira os procedimentos adotados por Coutinho estimulam a irrupção de determinadas atuações dos personagens e de determinados conteúdos recorrentes de narração e experiência – e investigar ainda, na montagem que se erige como “forma mínima”, de que modos o filme sublinha (ou não) essas atuações e esses conteúdos. Para conclusão, retomarei alguns pontos.

1- Já vimos que Santo Forte se constrói quase exclusivamente a partir do relato de indivíduos, que travam diálogos com o diretor do filme, cientes da mediação operada pelo olhar e pela escuta do aparato cinematográfico. As pessoas não são retratadas, portanto, em interação com outras ou em ação na vida cotidiana. Em Santo Forte, os personagens são “elaborados” a partir do que dizem (na interação com a equipe de cinema); são performance (é evidente que esta performance é composta de elementos conscientes e inconscientes; é “invenção de si” para a câmera, mas está também atravessada de

¹¹⁶Penso na formulação de Jean-Louis Comolli sobre a construção de subjetividades pelo cinema documentário: “Há mais subjetividade quando o sujeito é entregue à sua palavra. É verdade que nós só teremos frangalhos, pedaços do mundo interior de tal pessoa. Mas, por pouco que seja, já é enorme. O cinema abre uma janela sobre o interior dos seres. Porque o corpo é um conjunto forjado do visível e do invisível, do consciente e do inconsciente, e é este conjunto complexo que o cinema filma, que ele transforma em corpo filmado, que ele exalta ou intensifica de uma só tacada. Se acrescentar-se ao corpo filmado a palavra filmada, é certo que nós entramos em relação com um sujeito, com sua subjetividade, foi isso que o cinema leve sincrônico revelou pela primeira vez (*Chronique d'un Été*, 1960) [filme de Jean Rouch e Edgar Morin]. O homem comum (ou a mulher), o homem qualquer (ou a mulher) tornou-se personagem do cinema a partir daquele momento, precisamente porque era possível registrar ao mesmo tempo os gestos de seu corpo e os movimentos de sua palavra. Isto é, os dois parâmetros dão ao sujeito suas dimensões” (Comolli, entrevista. Revista *Devires* v.2, nº1, p. 148-169, jan-dez 2004/2005).

elementos socialmente compostos e padrões culturais). A matéria quase exclusiva do filme, portanto, são relatos em que se conta sobre a presença da religião na vida cotidiana; histórias em que a vivência religiosa é transformada em matéria narrativa, através da qual os narradores afirmam algumas “verdades” sobre a vida e sobre si mesmos.

Vimos que as escolhas metodológicas de Coutinho em tudo parecem visar a afirmação singular de sujeitos, na contramão da massificação e do “discurso pronto”. Como escreveu Ismail Xavier, espera-se que o indivíduo escolhido para “personagem”

“Não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos a sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa” (2003: 52).

Como sabemos, a partir de pesquisa prévia (de que o diretor não participa diretamente), os entrevistados são escolhidos, num momento anterior à filmagem. Os critérios da escolha de personagens são difíceis de precisar (Coutinho os escolhe a partir de pré-entrevistas gravadas pelos pesquisadores)¹¹⁷. Sabemos, por exemplo, que em Santo Forte os narradores não foram escolhidos pelo pertencimento a determinada igreja ou terreiro, mas por “contarem bem suas histórias” (Eduardo Coutinho, entrevista à Sinopse n.º 3, 1999). É certo que as escolhas tiveram como resultado a presença de indivíduos cujas narrativas revelam “abertura religiosa” e não dogmatismo, para além do carisma e do “contar bem”. Santo Forte, evidentemente, não está interessado em vincular ou contrapor as concepções de indivíduos devotos às práticas rituais e concepções doutrinárias desta ou daquela instituição religiosa. Longe disso. Por suas escolhas, o filme parece justamente empenhado em criar a cena provisória e efêmera na qual os sujeitos possam atuar “desamarrados” dos clichês sociais e imagens a que estão convencionalmente associados – e submetidos. Não me parece mera coincidência que muitos deles (Vera, Dona Thereza, Carla, André, Quinha, Taninha, Elizabeth) não declarem “vinculação” exclusiva a algum espaço de culto ou a alguma doutrina – e afirmem maneiras pessoais e domésticas

¹¹⁷ Sobre a metodologia de trabalho adotada por Coutinho desde *Santo Forte* (que inclui pesquisa anterior à filmagem, através da qual os personagens – que o diretor só conhece pessoalmente no momento de filmar – são escolhidos), conferir Lins (2004). Integrei a equipe de pesquisa de *Peões* (2004), e pude observar e experimentar a dificuldade em se traçar critérios “objetivos” para a escolha dos personagens. “Carisma”, “interesse”, “originalidade” (no sentido de escapar de “discursos prontos”) são alguns dos termos pouco precisos que poderíamos evocar para cercar os tais critérios de escolha.

(evidentemente crivadas de referências culturais e coletivas) de se relacionarem com seus santos e deuses, e de explicarem suas crenças.

Desvinculados de dogmas rígidos, existencialmente “desamarrados”, atuando num “meio especial”, “para o filme”, fora da vida cotidiana, os narradores de Santo Forte não aparecem como repetidores massificados de palavras, de doutrinas, de operações rituais, de clichês religiosos ou relativos a sua posição social. No filme, eles se afirmam como sujeitos que expressam com autonomia suas crenças, experiências e práticas, muitas vezes compostas como bricolage de referências, incorporadas criativamente em suas histórias. Quem conta pode muito – escrevi lá atrás. Quem conta tudo pode. Filmados como narradores, os moradores de Vila Parque se afirmam originais e potentes, em histórias nas quais a rica vivência religiosa, não raro, lhes confere poder e valor no cotidiano, saberes e experiências especiais que os interlocutores não têm, além de distinção pela proteção de santos fortes, em cuja biografia mítica muitas vezes se espelham.

2- De que maneira o filme sublinha (ou não) tais performances afirmativas? Penso, em síntese, que a opção formal pelo “isolamento” dos narradores – filmados exclusivamente em entrevistas no espaço de suas casas; montados como seqüências individuais, cada narrador possuindo o seu tempo – valoriza a afirmação de subjetividades, já visada na escolha anterior dos personagens. A minimização de recursos narrativos (na montagem) põe toda a ênfase sobre as performances narrativas, com a proposta evidente de evitar enquadrar os sujeitos em esquemas maiores de retórica ou interpretação (usando suas palavras como exemplo ou como sintoma) – postura coerente com aquela que busca criar (na filmagem) o “meio especial” em que os indivíduos possam atuar como sujeitos criativos, desamarrados de fórmulas, convenções, clichês, posições rígidas. Como escreveu Ismail Xavier,

“Sabemos que o movimento de Coutinho é na direção contrária da massificação, uma forma de humanismo que se quer em estado prático no contato com quem é, em geral, visto como convencional, desinteressante, enquadrado em fórmulas (religiosas, ideológicas, consumistas, paroquiais); figuras que ele põe em situação para surpreender, quebrar tais pressupostos” (2003: 57).

3- Tentamos caracterizar, portanto, a busca densa por expressões singulares. Sabemos, no entanto, que conteúdos comuns de experiência e narratividade aparecem nessas

*performances individuais. O filme figura discretamente esses traços comuns através de dois padrões de planos (que chamei de “intrusos”). Penso que esses “padrões” de conteúdo de experiência e de forma narrativa devem ser descritos, embora saibamos que é preciso cuidado ao generalizá-los, estendê-los a mais gente, imaginando que os personagens do filme sejam “representativos” de um grupo maior – das classes populares, de um grupo social, dos moradores de Vila Parque da Cidade*¹¹⁸.

O movimento de Coutinho não é o da análise ou da interpretação, enquadrando indivíduos e experiências num movimento que os inclui. Seu movimento mais geral é o da subjetivação, embora haja “gestos” no filme que revelem uma vontade de representatividade – notadamente a segunda seqüência e a última cena, já descritas.

*Mas, de um modo geral, da maneira como o filme as compõe, as vivências narradas são tratadas, em última instância, como irredutíveis. Há nelas “alguma coisa da exceção irremediável de uma vida”, como escreveu Jean-Louis Comolli (2001: 105), e é preciso prudência ao cotejá-las. Conteúdos e temas comuns aparecem nas narrativas, mas cabe ao espectador relacioná-las, se quiser e puder*¹¹⁹.

Dito isso, pergunto: o que contam e como contam os 11 narradores de Santo Forte? Eles contam com graça, com desinibição, às vezes com prazer, sem qualquer traço de intenção proselitista ou doutrinária. Contam histórias que reportam vivências pessoais – nas quais, portanto, aparecem quase sempre como protagonistas. Histórias dramatizadas na forma de diálogos – ao narrar, interpretam os vários personagens em cena, numa notável flexibilidade para “incorporar” diferentes papéis (“flexibilidade” que ficamos tentados a associar à “incorporação”, no transe, de orixás e espíritos de homens mortos, capacidade demonstrada por muitos deles em suas narrativas). Eles se constroem e constroem suas narrativas “em diálogo”: conversando com outros homens e com os espíritos, incorporados noutras pessoas ou materializados em corpo próprio (como acontece com Vovó Cambina nas histórias de Dona Thereza). O diálogo é a principal

¹¹⁸ Como afirmar que são “representativos”, se sabemos que foram escolhidos justo por sua expressão singular, sem a intenção de compor um conjunto no qual as diferentes tendências religiosas, representativas na favela, estivessem proporcionalmente representadas?

¹¹⁹ Jamais esses indivíduos e experiências são representados como parte ou objeto de uma problemática maior que inclui suas vivências, seja ela o sincretismo, o trânsito religioso, a fragmentação e fluidez institucional das igrejas, a privatização de práticas religiosas ou a expansão de um mercado de bens religiosos no Brasil. E, no entanto, se quisermos ver, encontraremos todos esses “conteúdos” no filme. Em sua resenha, Ronaldo de Almeida e Silvana Nascimento sublinham alguns desses traços (2000).

forma de narrar; formalização de uma relação “conversante” e interpessoal com o mundo, sempre num movimento de troca e interação com outras pessoas e com os espíritos, o sujeito se construindo e se afirmando em diálogo. O fato de Coutinho adotar a conversa como abordagem, caracterizando-a no filme como “diálogo” (mantendo suas perguntas na banda sonora, por exemplo), duplica o dialogismo presente nas falas de todos os narradores. “Conversas dentro de conversas”, poderíamos dizer. Não apenas um filme “de diálogo”, mas um filme “sobre diálogos” como forma de relacionar-se com o mundo e de contá-lo.

Esse dialogismo intenso expõe também uma concepção de experiência religiosa como relacionamento interpessoal – com os santos, com os espíritos, com Jesus ou com o(s) demônio(s). Relação, diga-se de passagem, familiar, de intimidade, sem formalidade, sem decoro; um estar à vontade, “estar em casa”, entre narradores e espíritos (ou santos). Essa relação pessoal, não mediada, combina bem com a vivência doméstica da religião. Pelo que vimos, a maioria dos personagens – quase todos “católicos apostólicos romanos” e “da umbanda” – não frequenta mais espaços de culto. O espaço e o tempo do sagrado são a casa e o cotidiano. A incorporação de espíritos ou orixás (posseção ou transe), rito fundamental nas religiões afro-brasileiras, continua acontecendo entre os que “trabalham com o santo” – mas dentro de casa, como relação direta, sem mediação de especialistas religiosos, sem espaço “adequado” de culto, sem “meio especial”. As margens de invenção, de improviso e de composição (de crenças, preceitos e repertórios narrativos de diferentes procedências) são largas, pelo que vimos nas histórias.

4- Apesar de sua preocupação manifesta em não reduzir as narrativas individuais, tratando-as como sintoma ou resíduo de características estruturais do campo religioso, Santo Forte, através de algumas passagens, e de discretos mas decisivos procedimentos, sublinha a existência de traços comuns na experiência religiosa narrada da maioria de seus personagens – sugerindo, mesmo que tacitamente, a existência de uma “comunidade de sentido”. Através de dois tipos de “planos intrusos” (trabalho evidente de montagem), umbandistas declarados (como Dona Thereza e Seu Braulino) e católicos não praticantes cujas histórias incluem a presença de santos e crenças da umbanda (como André), ou ex-umbandistas que abraçaram uma crença evangélica mas continuam afirmando a existência de Exus, Erês e Pombagiras (como Vera) têm suas histórias relacionadas entre si. Esses

tipos de planos recorrentes sublinham a existência de características comuns nas narrativas de todos eles, figurando portanto traços do que chamei de objeto invisível, e que as histórias vão pouco a pouco tramando.

Os planos são de dois tipos: imagens de santos da umbanda e “vazios”. Os santos evidenciam a forte presença do “panteão” da umbanda nas histórias de quase todos, mesmo dos não umbandistas – no universo de personagens de Santo Forte, o imaginário da umbanda é certamente dominante, característica forte do plano espiritual compartilhado por todos. As imagens de guias também expõem o “politeísmo” das narrativas, em que há diferentes santos, todos “fortes”, todos agindo e interagindo com os personagens, conversando com eles e auxiliando-os no cotidiano (a existência de um Deus único posicionado “acima” de todas as crenças parece indiscutível). Para a caracterização pessoal que cada narrador faz do santo (não raro “incorporando-o” na hora de narrar), as estatuetas oferecem o contraponto da representação convencional e, portanto, coletiva – sublinhando que as histórias, por mais pessoais que sejam, estão atravessadas de elementos coletivos e padrões culturais. E ainda possibilitam o estabelecimento de relações entre indivíduo e guia (santo protetor), o que às vezes reforça a construção de si e a identidade pessoal que cada narrador vinha esboçando no diálogo com Eduardo Coutinho (como vimos com Carla e Maria Navalha; Dona Thereza e Vovó Cambina; Seu Brailino e Brás Carneiro).

Os vazios, por outro lado (a que o diretor não raro atribuiu, em entrevistas, o valor de “mistério”, de reposição do “enigma” da comunicação religiosa), têm sem dúvidas uma proposta de significação mais opaca, menos evidente. Se de um lado reafirmam, pelo contraste, a opção do filme (só a palavra interessa; há uma identificação total entre “personagem” e “narrador”), acabam por figurar o que chamei de “templos possíveis” dessa religiosidade fluida, doméstica e fragmentariamente composta. Diferente de desautorizar os narradores ou exprimir “algo que não se pode ver”, creio que eles oferecem uma figuração de espaço para essa religiosidade singular, privada, que revela um diálogo intenso entre crenças e o embaçamento de fronteiras rígidas. São os “templos domésticos” de uma vivência religiosa que, segundo os narradores (lembremos de Dona Thereza: “os espíritos tão em toda parte”), parece supor a continuidade entre o mundo natural (o cotidiano) e o mundo sobrenatural – só nos resta “vidência pra ver”. Esta

figuração, como sublinhado, é sintomaticamente “vazia” e estática – como são fixos (e filmados fora de contexto) os planos de “santos”, e estáticos os retratos em vídeo que apresentam cada personagem. Fora das narrativas, não há vida. Santo Forte não filma rituais. Ele prefere decompor em partes os “elementos” da comunicação religiosa, que só se integram nas histórias – onde aparece operante, em forma narrativa, o plano espiritual compartilhado. Deste modo, penso que o filme reafirma a autonomia e o poder dos personagens para representar a experiência pessoal da religião – que não aparece submetida (nas imagens) aos limites ritualísticos ou doutrinários de nenhum culto ou manifestação.

5- Necessário sublinhar que, neste que é provavelmente o filme mais “aberto” de todo o nosso corpus de pesquisa (incluídos os filmes auxiliares), voltado à expressão subjetiva de indivíduos (aquele que mais dificilmente permite a “apreensão” de uma representação objetiva “sobre” a experiência religiosa de seus personagens), temos talvez a mais rica possibilidade de diálogo com características da dinâmica do campo religioso hoje no Brasil. Num contexto de evidente pluralismo religioso, marcado pela concorrência forte entre denominações (sobretudo pentecostais), pela pulverização do campo religioso em “miríades de fragmentos” (Montes, 1998: 69), pelas misturas, combinações e sincretismos vários (ainda que em apropriações “negativas”, como se vê no caso da relação entre neopentecostais e umbanda), Santo Forte aposta na composição pessoal e na expressão subjetiva da religiosidade – “lugar” em que, ao que parece, a riqueza de um imaginário “composto” se apresenta com mais força. O que o filme nos permite ver é a intimização de crenças, acionadas pelos indivíduos como repertório mágico e narrativo equacionado no cotidiano¹²⁰. Ao optar pela representação exclusiva da “religiosidade subjetiva”, Santo Forte logra mostrar que as religiosidades dos indivíduos, conforme eles as expressam em

¹²⁰ Essa característica aparece em *Santo Forte* e parece representar, segundo alguns estudiosos, um dos traços mais significativos da relação entre indivíduos e religião hoje no Brasil. Verifica-se, no campo religioso brasileiro atual, a multiplicação de instituições religiosas que, do ponto de vista organizacional, doutrinário e litúrgico, parecem fragilizar-se ao extremo, “mais ou menos entregues à improvisação *ad hoc* sobre sistemas de crenças fluidos” (Montes, 1998), deixando ao encargo dos fiéis complementar à sua maneira a ritualização das práticas religiosas e o conjunto de valores espirituais que elas supõem. Nesse sentido, uma “maior autonomia é reconhecida aos indivíduos que, um passo adiante, seriam julgados em condição de escolher livremente sua própria religião, diante de um mercado em expansão” (Montes, 1998). Ainda nessa direção, Pierucci e Prandi identificam a popularização da religião como “magia”, acionada domesticamente. À fragmentação institucional corresponderia a composição privada de referências mágico-religiosas (Cf. Pierucci & Prandi, 1996).

suas narrativas, não são estanques ou compartimentadas, mas que há um fluido e “conversante” campo espiritual compartilhado por todos eles, seja qual for a crença que manifestem. Assim, o que Santo Forte alcança não é uma descrição de comportamentos e atitudes individuais que revelem fronteiras rígidas entre cultos e crenças; justo o oposto. Algo talvez mais próximo ao que sugere Pierre Bourdieu como enfoque para o campo da sociologia da religião, segundo comentário de Paula Montero:

“Em sua reinterpretação da teoria weberiana da ação, Pierre Bourdieu sugere que a sociologia da religião ponha o sujeito e suas práticas concretas no centro de sua atenção (Bourdieu, 1971). Desse modo, em vez de tratar uma ‘religião’ em si mesma como produtora de comportamentos, uma sociologia das significações, rearticulada do ponto de vista dos sujeitos e suas práticas, evitaria tomar as atitudes dos sujeitos como uma resultante mecânica das tipologias” (Montero, 2003: 41).

André, católico, encena a esposa “recebendo” o espírito de sua mãe; Seu Braulino se afirma distintivo pela relação projetiva que estabelece com seu guia na umbanda, Brás Carneiro; Lúcia, fiel da Universal do Reino de Deus, narra os diálogos entabulados com Jesus e com os Exus dentro de um ônibus; Carla descreve as surras que recebia da Pombagira dentro de casa; Dona Thereza convida a equipe para entrar; em seu quarto pobre, vemos a imagem do altar doméstico onde Vovó Cambina, santo da umbanda, convive com Nossa Senhora Aparecida e São Francisco de Assis. Tomando os sujeitos e suas narrativas como “centro de sua atenção”, Santo Forte revela a riqueza de uma religiosidade popular composta, doméstica e extremamente vivaz, mobilizada como repertório narrativo e de explicações da vida – religiosidade cuja complexidade as imagens da Missa do Papa (ou de outros cultos isolados), por si só, jamais nos fariam imaginar.

CAPÍTULO 2: SANTA CRUZ

“Eu venho falar do valor que você tem” (Hino cantado por Veronilson)

Santa Cruz (2000), de João Moreira Salles, quinto episódio da série *6 Histórias Brasileiras*¹²¹, acompanha o processo de desenvolvimento de uma pequena igreja evangélica (Casa de Oração Jesus é o General), numa invasão (Parque Florestal), na periferia de Santa Cruz, bairro localizado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Diferentemente de *Santo Forte*, que acaba por abarcar a pluralidade e o sincretismo religiosos, iluminando alguns padrões culturais numa favela carioca¹²², *Santa Cruz* se volta para uma única experiência, numa espécie de “estudo de caso”: o que interessa ao filme de João Salles é examinar a trajetória singular de uma pequena igreja, instituição precária, e sua margem de atuação na localidade onde se implanta.

A particularização do enfoque não é dado novo na obra de Salles, que a praticara nos três documentários de *Futebol* (1998), série anterior, também realizada para a TV. Nesta série, por meio das trajetórias singulares de três ou quatro aspirantes (primeiro episódio), de dois jogadores profissionais em início de carreira (segundo episódio) e de um veterano (Paulo César Caju, no terceiro episódio), João Salles e Arthur Fontes visavam uma análise social abrangente: através de alguns “personagens”, expor e entender o sonho de ascensão social via futebol, o duro e intenso caminho para o estrelato e a experiência do descenso, após curtos anos de glória futebolística. O projeto de *Santa Cruz*, segundo me parece, guarda semelhanças: através da experiência de uma pequena igreja “crente” autônoma, compreender as razões da eficácia pentecostal entre os pobres urbanos no Rio de

¹²¹ Co-produção da Videofilmes, produtora carioca dos irmãos João e Walter Moreira Salles, e do canal de TV a cabo GNT/Globosat, onde a série foi veiculada. Cada episódio da série foi realizado em parceria por um jornalista e um documentarista. O trabalho reuniu Dorrit Harazim, Flávio Pinheiro, Marcos Sá Corrêa e Zuenir Ventura, de um lado, e Arthur Fontes, Izabel Jaguaribe e João Moreira Salles, de outro. O episódio *Santa Cruz* foi realizado por Marcos Sá Correa e João Moreira Salles. A série é composta ainda de *A Família Braz*, *O Vale*, *Passageiros*, *Um dia qualquer* e *Ensaio Geral*. *6 histórias brasileiras* dá continuidade à intensa parceria entre Videofilmes e televisão, responsável pela produção da maioria dos documentários dirigidos por João Moreira Salles a partir dos anos 80 (*América*, *China*, *Jorge Amado* e a série em três episódios *Futebol*, entre outros).

¹²² Como vimos, o princípio no filme de Coutinho é de circunscrição espacial (Favela de Vila Parque da Cidade, zona sul do Rio), a partir da qual alguns poucos personagens são escolhidos para testemunhos densos nos quais se observa intenso trânsito de símbolos religiosos, a configurar uma espécie de plano espiritual compartilhado por todos, católicos e umbandistas, pentecostais e sem religião.

Janeiro e, abrindo a escala, no Brasil. A diferença central é que *Santa Cruz* acentua a particularização do enfoque, que aqui implica também circunscrição institucional, espacial e temporal – todos os convertidos enfocados pertencem à mesma igreja, situada em Parque Florestal, zona oeste do Rio (em *Futebol*, os aspirantes e jogadores enfocados não são provenientes da mesma região nem partilham a camisa do mesmo clube); o filme foi realizado precisamente durante os nove primeiros meses de desenvolvimento da igreja.

Há vontade de diagnóstico em *Santa Cruz* (notável no comentário, como veremos), mas o filme se impõe a redução de escala, o recorte mínimo, certamente supondo que aspectos da experiência enfocada, embora singular, possam ser generalizados¹²³. Aposta diversa da que fez Salles em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), documentário sobre a dinâmica da violência na cidade do Rio de Janeiro, que assume a pretensão de diagnóstico em sua estruturação, não se valendo da particularização como estratégia de enfoque e abordagem, ainda que se apoie nalguns “personagens” paradigmáticos (que encarnam os três grupos envolvidos na “guerra particular” do tráfico nos morros cariocas: o policial, o traficante e – “no meio do fogo cruzado” – o morador). O diagnóstico em *Santa Cruz* é implícito, e não seria incorreto descrevê-lo apenas como “um documentário sobre a Casa de Oração Jesus é o General em seus primeiros nove meses”, embora a escolha da igreja e a atuação do comentário evidenciem a vontade de generalização da experiência, tacitamente¹²⁴. Em *Notícias* a proposta é outra. O diagnóstico não é alvo oculto, mas estrutura o discurso do documentário, que se propõe inclusive a contar (através de imagens e depoimentos) a história da escalada da violência no Rio de Janeiro pela evolução do tráfico de drogas (macro-análise totalmente ausente de *Santa Cruz*, que não pretende expor em todas as suas facetas a “nova onda” pentecostal e a dinâmica maior do campo religioso no Rio dos anos 90).

Cito *Notícias de uma Guerra Particular* porque os dois documentários, apesar da diferença de enfoque, podem ser vistos como uma espécie de “duo”. Através deles, se descortina um painel bastante atual da vida na periferia do Rio de Janeiro em fins dos anos

¹²³ *Santa Cruz* é um dos documentários tomados como exemplo da “particularização do enfoque”, uma das tendências principais da produção contemporânea, segundo diagnóstico de Karla Holanda, já mencionado (“Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”, 2004/2005).

¹²⁴ O pertencimento à série *6 histórias brasileiras* também indica o projeto de se realizar em *Santa Cruz* um “típico retrato brasileiro”, diferentemente de *Nelson Freire* (2003), por exemplo, voltado à experiência de um único indivíduo, em tudo excepcional : um musicista de carreira internacional consolidada.

90, centrado em dois de seus aspectos fundamentais: a presença e atuação do tráfico de drogas (poder paralelo e atividade econômica pujante); a presença e atuação das igrejas evangélicas, cuja dinâmica de conquista de adeptos é ainda mais intensa no Rio de Janeiro (uma das cidades mais evangélicas do Brasil, segundo dados do Censo 2000¹²⁵). A relação entre o tráfico e as igrejas evangélicas (ambos em escalada progressiva nos morros e subúrbios cariocas) não é enunciada em *Notícias de uma Guerra Particular*, embora pudesse ter sido¹²⁶. Estudos recentes das ciências sociais mostram a intrigante imbricação ou complementaridade de símbolos e de trajetórias de vida entre as duas dinâmicas sociais, aparentemente opostas¹²⁷. *Santa Cruz* chega a sugerir a presença do tráfico, “rede negativa” num contexto em que a “rede positiva” da igreja finca suas bases e se espalha, promovendo mudanças. Voltaremos a este assunto.

De saída, importa ressaltar alguns traços da obra já extensa de João Salles, realizada em grande parte para a televisão – *Santa Cruz* espelha algumas dessas características. Do ponto de vista temático, há uma evidente vontade de atualidade, de compreender “a quente” dinâmicas e conjunturas da sociedade brasileira, a partir de alguns temas, questões e problemáticas considerados estratégicos ou nevrálgicos. De um modo geral, esses temas são visados a partir de situações particulares ou personagens singulares. Em termos formais, importa registrar situações e entrevistas com equilíbrio e sobriedade (num estilo de “acompanhamento” das ações que remete ao corpo-a-corpo do cinema direto norte-

¹²⁵ Cf. Caderno *Mais!*, *Folha de São Paulo*, 19 de maio de 2002.

¹²⁶ A associação entre os dois documentários é sugerida em fala de João Salles (2000): “Decidi fazer o documentário sobre os evangélicos (...) por que? Eu já tinha entrado em contato com os evangélicos nas favelas do Rio de Janeiro quando fiz o *Notícias*, e achei que de fato havia alguma coisa ali, importante, acontecendo, e as pessoas não estavam vendo direito (...) Trata-se de uma ordenação da vida de pessoas que estão imersas na anarquia da vida marginalizada brasileira” (Entrevista à *Cinemais* nº 25, p. 14).

¹²⁷ Para entender essa imbricação, o ISER iniciou em 2003 uma análise comparativa entre mapas de filiação religiosa e mapas da violência (o resultado ainda será divulgado). Penso ainda na etnografia de Marcos Alvito, *As Cores de Acari - Uma Favela Carioca* (Editora FGV, 2001). Para o autor, as igrejas evangélicas estão afinadas, em sua visão de mundo, em seu sistema de símbolos e no modelo de comportamento proposto aos crentes, com a atual dinâmica de violência, imposta sobretudo pelo tráfico (e pela polícia) à localidade de Acari: “No caso aqui estudado, é o mesmo universo conflituoso, belicoso, marcado pela insegurança cotidiana, pela incerteza e pela onipresença da violência que vai ser encontrado nos becos e vielas do ‘mundo’ ou nos bancos de madeira da ‘igreja’. Aos soldados do tráfico contrapõem-se os ‘soldadinhos de Cristo’; aos ‘bondes armados’, os ‘exércitos de anjos’; aos objetos que encarnam o mal (a droga, a bebida, o cigarro), os objetos mágicos (óleos santos, sabonetes ungidos, lenços milagrosos). Ao chefe do tráfico, opõe-se o pastor chefe; às legiões do mal, chefiadas por Satanás, o Cristo ‘Capitão, Senhor de guerreiros que por seu povo pelejará’. Enfim, o mal contra o bem, em cada incidente, em cada passo da vida dos moradores, transformando o seu drama diário numa atualização do eterno combate entre Deus e o diabo” (p. 198/199). Para se ter a dimensão dessa imbricação basta dizer que, segundo Alvito, a cocaína era chamada por viciados e traficantes em Acari de “diabo ralado” (p. 289).

americano, em que a câmera se faz presente, de modo geral na mão, mas não sublinha sua presença nem cria padrões estéticos próprios, mantendo uma integridade de registro relativamente “neutra”); na montagem, o ritmo é ágil e funcional, não impondo um tempo próprio, distendido ou evidenciado; importa, de modo geral, o equacionamento sutil de um argumento. Salles costuma partir do registro direto de situações para criar, na montagem, a sua retórica, discreta mas eficaz. “Filmes de tese” contemporâneos, poderíamos dizer, que “engendram” seus argumentos na montagem de um material obtido através de um procedimento de registro, de observação – mas não deixam de elaborá-los tacitamente. Não a partir de uma teoria social que forneça explicações de antemão (como vimos em relação a alguns documentários “de tese” modernos), mas partindo de uma indagação e de uma intuição iniciais, e valendo-se, na construção da “resposta”, dos conteúdos obtidos através do “corpo a corpo” com a experiência¹²⁸.

Feita a generalização, foquemos *Santa Cruz*. O filme é organizado em uma introdução e três partes, cada uma delas correspondendo a três meses do desenvolvimento da Casa de Oração Jesus é o General, igreja comandada pelo pastor Jamil, metalúrgico aposentado, a quem a equipe de Salles acompanhou, portanto, durante nove meses. A estrutura geral de *Santa Cruz* é cronológica: cada segmento corresponde a um período de desenvolvimento da igreja e da filmagem, a montagem internalizando a ordem da cronologia – “os primeiros 3 meses”, “os 3 meses seguintes”, “os 3 últimos meses”.

Logo no início, a narração *over*, de presença discreta, anuncia a proposta do documentário: acompanhar o desenvolvimento “*desta igreja pelo resto do ano*” para “*ver de perto porque uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa – bebida, fumo, saia curta, carnaval e até futebol – atrai precisamente aqueles que já têm tão pouco*”.

¹²⁸ Ainda que compartilhem da mesma “elegância” de estilo, não incluiria nesta lógica (da interpretação discreta) os mais recentes *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004), voltados à observação exaustiva e empírica da experiência de um único personagem (em ambos os casos, figuras públicas e excepcionais). Esses dois filmes se aproximam mais dos documentários estritamente observacionais (praticados pelos cineastas do direto norte-americano). Para João Salles, eles representam “um passo em direção a um caminho próprio” em sua cinematografia – tratam-se, para o autor, de filmes em que a “experiência” tem finalmente primazia sobre a “informação”: “No filme do Nelson eu tentei incorporar algumas idéias sobre documentário que se tornaram importantes para mim. Por exemplo, quis fazer um filme que não fosse factual, que não se preocupasse em informar o espectador. Ao invés da informação, investi na experiência, imaginando existir uma oposição entre as duas coisas” (Salles, Entrevista – inédita – à equipe da revista *Sexta-Feira*, realizada em 2004 e finalizada em 2005).

A proposta enunciada privilegia, portanto, a relação entre religião e vida cotidiana; o apelo e a intervenção dos preceitos éticos e das motivações sustentados pela doutrina religiosa (preceitos de ordem valorativa, moral e de comportamento) no cotidiano pobre daqueles se convertem. Ainda que não declare pretensão de empreender uma visão sistemática e estrutural da doutrina e dos ritos pentecostais, o filme aspira à generalização: ver de perto porque “*uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa (...) atrai precisamente aqueles que já têm tão pouco*”, ou seja, examinar a eficácia do pentecostalismo neste grupo social. A questão formulado pelo comentário do narrador poderia ser assim colocada: por que essa doutrina tem sucesso neste grupo? Uma indagação, portanto, de natureza sociológica, que questiona o papel social de uma instituição e de uma doutrina religiosas num contexto dado. Veremos, no decorrer desta análise, que é realmente uma compreensão desta ordem que o documentário parece visar.

Um filme que coloca de saída uma indagação pressupõe, no seu decorrer, a elaboração de uma resposta. Examinaremos nesta análise a maneira como *Santa Cruz* responde à pergunta enunciada pelo comentário – se é que a responde¹²⁹. De início podemos afirmar que, contrariando o tom discreto do narrador, o filme se caracteriza por uma montagem bastante presente e elaborada, que não raro conduz com firmeza o espectador por seu processo de informação, explicação e elaboração de significados. Embora obviamente “direto”, este documentário, segundo me parece, aposta menos na força de revelação dos encontros obtidos na filmagem (como faz *Santo Forte*), do que nas operações reguladoras da montagem, que associa situações registradas (atividades desenvolvidas pelo pastor e pelo grupo de fiéis), trilha sonora, narração *over* e depoimentos, com fins narrativos, informativos e argumentativos. Embora nem sempre enunciado pelo comentário, há em curso a elaboração de um argumento sobre a experiência abordada. A estrutura de *Santa Cruz* é sutilmente demonstrativa, ainda que o material tenha sido produzido na base da observação e do “corpo a corpo” com a experiência – a montagem inclusive agregando situações que não “avançam” o argumento, e que abrem a

¹²⁹ Uso a idéia de “pergunta ” conforme João Salles (2000): “A estrutura do filme surgiu espontaneamente, naturalmente, necessariamente a partir daquilo que nós queríamos que o filme investigasse; da resposta que buscávamos ; surgiu a partir da pergunta inicial. Grande parte dos documentários que faço surgem de uma pergunta (...) O programa parte de uma indagação; como uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa consegue prosperar exatamente ali onde as pessoas têm tão pouco ? Aparentemente é um paradoxo” (Entrevista à *Cinemas* n° 25, pp. 14-15).

percepção do espectador para detalhes contingentes e outras dimensões da realidade enfocada¹³⁰.

Dentro da estrutura mais geral do filme, erigida em torno da cronologia da igreja e da filmagem, domina um intenso paralelismo de situações que apresentam o cotidiano da igreja e as atividades missionárias do grupo. Cada segmento temporal é composto de uma série de sequências separadas entre si por fades e, de modo geral, apresentadas por letreiros que aparecem sobre a imagem¹³¹.

Essas sequências ou blocos são entre si bastante heterogêneos. Alguns se estruturam a partir da narrativa de um personagem – “a história de Zezé”, “a história de Carmem”, “a missionária” etc. Outros descrevem alguma atividade da igreja, aproveitando para introduzir informações acerca de conteúdos da doutrina ou do ritual (é o caso da sequência “o Espírito Santo se manifesta”, em que os “dons do Espírito Santo”, o “dízimo” e as “graças” obtidas após a conversão são explicados, a partir do registro de um culto noturno). Alguns, mais narrativos, dedicam-se exclusivamente ao registro de uma atividade do grupo de fiéis (com princípio, meio e fim), sem associar a esta atividade informações ou explicações – como no caso das duas atividades “especiais” retratadas, ou do dia do batismo. Outras sequências são curtas, sintéticas e mais evidentemente retóricas: lembro do pequeno bloco em que Veronilson é mostrado brevemente trabalhando como servente de pedreiro numa obra na Barra da Tijuca, para, em seguida, ser visto à noite em sua casa humilde, diante do espelho, ajeitando a gravata para ir ao culto. Assim, o filme expõe sumariamente o contraste entre Veronilson no trabalho (subalterno entre os subalternos) e sua participação na igreja, onde assume posição de destaque ou, no mínimo, de igualdade. Esta sequência, segundo me parece, visa diretamente à significação: na igreja Veronilson veste papel inverso ao que tem no trabalho ou, ampliando a escala, na “sociedade”; a igreja é o espaço onde ele pode ser protagonista no cotidiano.

¹³⁰ João Salles é bastante lúcido quanto à importância da montagem em seu trabalho : “Se vocês me perguntarem qual é o momento crucial da feitura de um documentário, a fase em que eu não poderia deixar de estar presente, eu diria : é a montagem. (...) Se eu fosse obrigado a me ausentar de uma dessas três fases [pré-produção, filmagem, montagem], tenho a impressão de que minha falta seria menos sentida durante a filmagem. Esse é o instante em que tento flagrar uma resposta. Formular a pergunta é mais importante, e o momento da montagem é crucial (...) Na verdade o meu documentário é construído na montagem” (Entrevista à *Cinemas* nº 25, 2000).

¹³¹ Nem todas as sequências têm, no entanto, intertítulos, e algumas são introduzidas pelo comentário do narrador, como é o caso das duas atividades especiais, fora do espaço da igreja, mostradas no filme.

Há, portanto, bastante heterogeneidade no princípio de composição das sequências que integram cada segmento temporal. O filme não é restritivo ou dogmático em seu princípio compositivo; ao contrário, aposta na pluralidade. Além disso, observando em detalhe a maneira como o documentário agencia imagens e sons, pode-se afirmar que, diferentemente de *Santo Forte*, *Santa Cruz* se caracteriza por um intenso cruzamento de informações visuais e sonoras. Quase nenhum plano neste filme é apresentado “em si”; na montagem há, com muita frequência, sobreposição de informações (imagens, falas e músicas) geradas em diferentes planos, “captadas” em circunstâncias diversas. Assim, bem ao oposto de *Santo Forte*, a montagem, muito fragmentada, cruza informações provenientes de planos distintos, desrespeitando a autonomia dos segmentos em proveito da fluência, da informação e/ou da construção do argumento – não enunciado pelo narrador, mas buscado justamente através do agenciamento de materiais na montagem¹³².

Outra característica de *Santa Cruz* é a presença marcante de justaposições. Cada sequência comporta justaposição de planos provenientes de distintas situações, não havendo, de modo geral, apego à “cena” (segmento espaço-temporal) como princípio de construção das sequências. Mais adiante veremos tais operações em detalhe, mas para exemplo retomo brevemente a sequência “o Espírito Santo se manifesta”. Neste bloco, estruturado pelo registro de uma “cena” de culto noturno, há quebras do segmento espaço-temporal (espaço da igreja, à noite) para introdução de planos provenientes de outras situações distintas, que ajudam a explicar determinados conteúdos introduzidos na cena do culto: justapostos às imagens dos fiéis manifestando “dons” no ritual, por exemplo, há trechos de um depoimento do pastor falando sobre os dons; justaposto às imagens que mostram os fiéis pagando o dízimo no culto, há trecho da entrevista com a missionária em sua casa, contando que, depois que passou a pagar o dízimo regularmente, o dinheiro de seu salário mínimo “rende” muito mais. E assim por diante. De modo geral, seja qual for o princípio compositivo da sequência, não há respeito à autonomia da “cena”, e as justaposições de planos provenientes de outras “cenas” (com propósito informativo, explicativo ou interpretativo) são bastante presentes. Mas há exceções: nalgumas

¹³² Característica presente na maioria dos documentários dirigidos por João Salles. Penso na presença marcante da trilha sonora em *Futebol*, *O Vale*, *Jorge Amado*, *Notícias de uma Guerra Particular*, assim como na sobreposição de imagens e vozes geradas noutros planos, ou de comentário (voz over) em todos esses documentários.

sequências minoritárias (como aquelas que retratam as duas atividades especiais do grupo e o dia do batismo), a montagem se atém à “cena” como princípio de composição, trabalhando apenas com planos captados numa única situação. Já a trilha musical externa é presente na maioria das sequências, pontuando quase todo o filme¹³³.

Este hibridismo parece ser, do ponto de vista da forma, uma das características centrais de *Santa Cruz*¹³⁴. Ele compõe com o ritmo eficaz da montagem e com a trilha sonora bastante presente (comentário instrumental que faz “base” a quase todo o documentário, permitindo-lhe intensas justaposições sem causar no espectador a sensação de ruptura, e ao mesmo tempo inculcando-lhe tom melancólico), um filme cujo estilo é caracterizado pela fluência e pelo “acúmulo” de materiais – ao registro de situações “presentes” são muitas vezes acrescentados comentários (através de planos e trechos sonoros provenientes de outras situações), de maneira a “aproveitar o tempo”. Vemos portanto, na montagem, um uso não restritivo do material obtido na filmagem. *Santa Cruz* não se impõe restrições estéticas, não cria padrões tão rígidos de agenciamento de seus materiais (como faz *Santo Forte*).

O hibridismo e a heterogeneidade de composição acima descritos não estão a serviço de uma apreensão plástica e formalista do contexto e do tema abordados, como vemos noutros documentários contemporâneos¹³⁵. Diferentemente, os imperativos são a fluência, o didatismo e a elaboração de um argumento, ainda que esse não seja explicitamente enunciado, e que, aparentemente, o filme esteja apenas “registrando” o que flagrou nos nove meses demarcados como período de acompanhamento da igreja (incluindo-se aí situações que realmente não “avançam” o argumento implícito, como já

¹³³ A trilha original de *Santa Cruz* foi composta por Vicente Sálvia e Cardantec. Integrada exclusivamente por músicas instrumentais, ela se caracteriza pela presença marcante de instrumentos de cordas. Além da trilha original, é usada ainda, na cena do batismo, uma composição de Schubert.

¹³⁴ Hibridismo manifesto tanto na diversidade de princípios de composição das sequências, na justaposição de situações em cada sequência, quanto no relacionamento ou sobreposição constante de distintas faixas de imagens e sons.

¹³⁵ É o caso de *A Coroação de Uma Rainha* (Arthur Omar, 1993), mencionado na introdução, em que o hibridismo de composição tem outros propósitos e resultados. Na representação de um ritual de Coroação no Congado, Omar opta por um estilo de registro e montagem *excessivo*, que chama a atenção para si, com uso abundante de planos de detalhe, slow e trilha sonora externa, procedimentos que resultam, em conjunto, num retrato não realista, em que a apreensão plástica parece valer mais do que a informação. O documentário acaba por sugerir, no ritual retratado, a presença de um mistério e de um “algo mais”: o “êxtase” ou sentimento religioso que experimenta todo devoto em sua relação com o transcendente. Menos plástico e mais sociológico, *Santa Cruz* está interessado em compreender a eficácia social da experiência particular que retrata.

mencionado). Mas certamente *Santa Cruz* não é mero registro cronológico. Sua estrutura é mais ambiciosa. Eu diria que ela se sustenta, em termos de argumento, num movimento ou “crescendo” dado pelo conteúdo “de mudança” dos indivíduos, do grupo e do bairro onde a igreja se implanta, introduzido progressivamente e desenvolvido por cada grande segmento cronológico. Este movimento ou crescendo se dá, digamos assim, em direção a um maior grau de *dignidade*, e todas as mudanças que observamos no filme – na vida dos convertidos, da Casa de Oração ou da vizinhança – expressam esta dignidade propiciada pela conversão. É como se a igreja “preenchesse”, aos poucos, um espaço vazio, um *grau zero de dignidade, um grau zero de ordem, de comunidade e de relações sociais positivas*.

Procederei a seguir à descrição de cada segmento cronológico do filme, assim como à análise de alguns traços significativos, de modo a investigar de que maneira este “crescendo” é construído, e que tipo de relação o filme acaba por estabelecer com seu objeto – a Casa de Oração Jesus é o General, cujo barracão, motivo recorrente, é o ponto de convergência e dispersão das trajetórias dos fiéis, sumariamente mostradas. Repetirei o procedimento adotado para *Santo Forte*: ao final da abordagem mais descritiva de cada segmento temporal, quando houver interesse e necessidade, sublinharei alguns pontos (em conclusões provisórias, em itálico), com o objetivo de fixar os pontos da análise que me parecem chaves importantes para a interpretação que se processa, e para as conclusões mais definitivas que virão ao final. E também introduzir material “externo” ao filme (referências bibliográficas, por exemplo) que forneça subsídios, apoie ou valha como contraponto à interpretação.

Ao invés de me perguntar sobre o “objeto” do filme, como fiz em relação a *Santo Forte*, eu questionarei aqui sobretudo o tipo de “relação” que o filme estabelece com seu objeto, neste caso mais classicamente demarcado. O que interessa mostrar, o que interessa ocultar? Em que medida o projeto conversional e doutrinário da igreja é tomado como critério de representação do mundo e da vida cotidiana dos que se convertem? O filme “se converte” à manifestação religiosa que retrata? Até que ponto? Que perspectivas sobre a experiência religiosa e sobre a eficácia do pentecostalismo *Santa Cruz* acaba por apontar?

1- Introdução ou prólogo: o “grau zero de dignidade”

“Nesse mundo tem tristeza / E muita tribulação / Meu amigo aceita Cristo /
É a única solução” (Hino cantado pela missionária)

Santa Cruz abre com um prólogo de apresentação (com cinco minutos e meio de duração): somos sumariamente apresentados ao local onde a igreja se instalou (Parque Florestal), ao pastor Jamil, à solidão dos primeiros tempos da igreja, à história de uma conversão exemplar (a de Zezé) e à primeira seqüência de retratos de fiéis dentro da igreja, todos segurando a Bíblia, alguns lendo trechos do Salmo 91 (“o mais poderoso”). A introdução pode ser segmentada em três seqüências. Faço a segmentação a seguir, lembrando que nem todas as seqüências (o que é válido para todo o filme) são acompanhadas por intertítulos de apresentação. Quando há intertítulo, ele é reproduzido abaixo, entre aspas, dando nome à seqüência; quando não há intertítulo, eu mesma atribuo um nome para o segmento, tentando sumarizar o seu conteúdo.

1.1) Apresentação do local, do pastor e dos primeiros tempos da igreja

O primeiro plano de *Santa Cruz* mostra a missionária da igreja cantando (“*Neste mundo tem tristeza / e muita tribulação / meu amigo aceita Cristo / é a única solução/ Este mundo eu deixei / para nunca mais voltar / agora estou com Jesus / a minha vida é cantar*”). A música continua *over* sobre três planos fixos curtos, que apresentam sumariamente o espaço de Parque Florestal, “mundo” do filme que começa: o barraco onde (depois saberemos) funciona a igreja; uma rua enlameada, sem asfalto; o detalhe de uma placa de madeira, precariamente pintada (“vende-se um terreno”).

Em seqüência, ainda com o canto *over* da missionária, o filme apresenta as primeiras imagens do Pastor Jamil. Ele sai de casa de bicicleta e pedala pelas ruas de um lugarejo periférico; chega à igreja, onde, ajudado por uma “irmã”, ajeita o empobrecido espaço de culto (arruma os bancos de madeira, coloca um relógio na parede). Em seguida, o filme intercala à situação de apresentação da igreja outros planos curtos que retratam o lugar onde o barraco está situado (ruas, animais, alguns moradores), reforçando a composição de uma espécie de “moldura” espacial e humana. Na banda sonora, assim que cessa o canto da missionária, aparecem a trilha instrumental e a voz *over* do narrador, que ajuda na apresentação do pastor e do lugar, e introduz o projeto do filme (este comentário incide ainda sobre as imagens do pastor saindo de casa de bicicleta):

“Pouca gente conhece as tribulações do hino evangélico como Jamil Alves da Silva. Toda manhã, ele pega a bicicleta, atravessa Santa Cruz, na antiga zona rural do Rio de

Janeiro, e chega a seu destino: uma área invadida chamada Parque Florestal, por causa das árvores que já não existem. Neste lugar, longe da ordem, da lei e da proteção do estado, moram dezenas de famílias, quase todas de migrantes nordestinos. É ali que Jamil trabalha. Metalúrgico aposentado, tornou-se pastor de uma igreja evangélica. Em seguida, Jamil fundou sua própria igreja, em janeiro de 1999. Este programa acompanhou o desenvolvimento desta igreja pelo resto do ano para ver de perto porque uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa – bebida, fumo, saia curta, carnaval e até futebol – atrai precisamente aqueles que já têm tão pouco”.

Apresentados local, pastor, igreja e projeto do filme, temos mais informações sobre o bairro, através da entrevista breve com uma vendedora de bar. Ela diz com melancolia que o movimento no bar é fraco, porque os moradores “*não têm condições de ficar comprando*” à vista, e porque há “*um pessoal vendendo o que não deve por aí*”. Parte de sua entrevista aparece *over*, cobrindo mais imagens do lugar – incluído o plano de alguns rapazes caminhando na rua, cujos rostos são manipulados pela edição para não serem identificados (o que nos faz imaginar de imediato que praticam algum tipo de contravenção). “*Tirando-se esses probleminhas que tem*”, continua a vendedora, “*é um bom lugar pra se viver*”. A melancolia de sua fala evasiva (e de seu olhar para o chão) é endossada pela música instrumental (que faz “base” a toda a sequência) e pelo plano seguinte: uma panorâmica que deriva de alguns garotos soltando pipa numa rua enlameada para mais uma placa de “passa-se um terreno”.

Esboçada sinteticamente a identidade do lugar, o documentário retorna à igreja. Às imagens do pastor dentro do barracão, aguardando a chegada de fiéis para dar início ao culto, são justapostos depoimentos de duas fiéis que evocam o breve histórico da Casa de Oração Jesus é o General. A primeira fiel conta que “*quando eu vim pra cá que eu conheci essa igreja, eu quando via o nosso pastor orando sozinho, sinceramente eu nem tinha vontade de vir pra essa igreja... era um barraquinho de tábua, quando chovia chegava a balançar*”. Seu depoimento nalguns momentos se torna *over*, servindo de comentário para imagens do barracão da igreja visto de fora, e cenas do pastor sozinho no púlpito da igreja, esperando. Outra fiel diz que “*era ele sozinho aqui... aí muitas das vezes quando eu mudei pra cá eu falava: ‘ali, aquele pastor é maluco, pregando pros sapos’... ele gritava ‘Glória, Aleluia!’ e os sapos respondiam no assobio... era ele, os grilos e os sapos, era só o que tinha aqui, não tinha mais nada não*”. Esse segundo depoimento também aparece *over* nalguns trechos, cobrindo imagens do pastor na porta da igreja, sozinho, ainda esperando

por fiéis; a certa altura passa alguém, e Jamil pergunta na escuridão: “*a Célia vem hoje?*”. “*Não*” – é a resposta.

A sequência se encerra com o plano que mostra a chegada de duas adolescentes. Elas entram na igreja e se sentam; o pastor diz que eles vão começar orando sozinhos; depois, se chegar mais gente, é só se juntar. Em *over*, sobre as imagens do pequeno grupo orando dentro da igreja, e de mais um take fixo do barraco visto de fora (o culto vazio antevisto pela janela iluminada), ouvimos o trecho final do depoimento da segunda fiel: “*Aí depois veio a irmã Rizoneide, aí depois veio eu. Mas era só a gente mesmo*”.

Importante notar que, neste trecho, o filme se vale do registro de uma situação concreta e “presente”, gravada pelo documentário numa noite prosaica (a arrumação do barraco pelo pastor e sua espera solitária por fiéis, antes de começar o culto), para introduzir mais informações sobre o bairro onde a igreja se instalou, e para evocar uma memória dos primeiros tempos, bem mais precários. Essa operação é garantida pela justaposição, à situação na igreja, de imagens e depoimentos captados noutras circunstâncias, quebrando a unidade espaço-temporal da cena, como já referido. O tom dos depoimentos das duas fiéis que relembram os “primeiros tempos” é semelhante: no começo o pastor pregava apenas “*pros grilos e pros sapos*”, a igreja era bem mais precária, e estava sempre vazia, desolada. Mesmo que saibamos que as imagens do pastor esperando sozinho refiram-se a um outro momento (já que, por exemplo, o barraco não é mais de tábuas, como relatam as fiéis, mas de alvenaria), sua espera solitária e ansiosa ilustra bem a “solidão” dos primeiros tempos, evocada nos dois depoimentos.

Na introdução desta tese, já mencionamos a atualidade de Santo Forte e Santa Cruz. Aqui faço um recuo para uma nova contextualização. O documentário de João Salles acompanha, no ano de 1999, os primeiros passos de uma pequena igreja “crente” na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, locus privilegiado da notável vitalização pentecostal que vem ocorrendo na sociedade brasileira nos últimos 30 anos. Segundo o Censo Institucional Evangélico realizado em 1992 pelo ISER (Cf. Fernandes et al, 1998), mais de uma igreja por dia útil foram criadas na região metropolitana do Rio naquele ano (o Censo refere-se a igrejas evangélicas de um modo geral, mas aquelas de orientação pentecostal são franca maioria ; seus adeptos correspondem hoje a cerca de 67% dos

protestantes brasileiros, segundo dados do Censo 2000¹³⁶). A explosão pentecostal (verificável no número de “crentes” declarados e no crescimento do número de igrejas e denominações) está associada às faixas mais pobres da população brasileira. Quanto mais pobre é a região do Grande Rio, maior é a densidade de templos por habitante e de templos por domicílio. Assim, a zona oeste da cidade, que inclui localidades como Bangu, Campo Grande e Santa Cruz, é a que apresentava, segundo o Censo Institucional Evangélico, maior número de templos por habitante (3,63 templos por 10 mil habitantes), assim como o maior percentual de protestantes sobre o total da população (18,12%).

Parece estratégica, portanto, a escolha, pelo filme, de uma igreja que se implanta justo na zona oeste do Rio – a região mais “crente” de uma das cidades mais “crentes” do Brasil¹³⁷. A pequena e modesta fachada da igreja, mostrada no documentário recorridas vezes, remete ao que escreveu Rubem Cesar Fernandes ao analisar os dados do Censo Institucional Evangélico (Antoniazzi et al, 1996) : a imagem da pequena igreja evangélica já é “lugar comum” na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo em sua periferia.

Ao escolher como unidade de observação uma pequena igreja autônoma recém-criada (que contava apenas com uma sede, nenhuma filial), desvinculada de uma estrutura institucional rígida e centralizada, o filme afirma, por um lado, sua vontade de atualidade (de flagrar, a partir do recorte, um significativo processo social em curso no Rio, mas também no país). A Casa de Oração Jesus é o General é uma entre as diversas pequenas denominações pentecostais autônomas surgidas na periferia carioca nos anos 90. Como escreveu Maria das Dores Campos Machado (1996), “a vitalidade do movimento [pentecostal] está associada à proliferação de pequenas denominações de iniciativa local e autônoma”. Na mesma direção, Rubem César Fernandes (1998) caracteriza o pentecostalismo no Grande Rio como “denominacional”. Há várias denominações distintas

¹³⁶ Cf. Retrato do Brasil, ano 4, nº 70 (julho-setembro de 2005): "A ascensão dos evangélicos".

¹³⁷ Em entrevista, João Salles assim descreve o processo de escolha da igreja : “Vamos sair à cata de uma igreja que tenha se instalado num determinado lugar há não mais de um mês. Como é que a gente vai achar essa igreja ? Descobrimos que as igrejas são fundadas como alguém funda uma empresa, com CGC, você consulta o Diário Oficial, vê as igrejas que foram registradas no último mês e meio, faz uma lista de todas elas, visita todas elas e escolhe o melhor personagem (...) Marcos e eu encontramos o pastor ; buscamos as circunstâncias que mais convinham ao nosso filme” (Cinemas nº 25, p. 15).

(85 foram registradas no Censo Evangélico de 1992), e verifica-se “um movimento capilar de formação de pequenas denominações de inspiração pentecostal”.

A escolha do recorte revela, por outro lado, uma intenção retórica. A opção pelo acompanhamento de uma igreja autônoma recém-criada, em seus primeiros meses de atividade, não é indiferente, mas estratégica. Em certo sentido, ao focar uma igreja em começo de trajeto, quando a “obra” começa e o futuro ainda se mostra cheio de promessas, Salles optou por flagrar a instituição em seu momento “virtuoso” – quando a intervenção na vida dos convertidos, ainda que inicial, é notável, salta aos olhos; e quando a fé e a união em torno do projeto que se constrói ainda são mais nítidas do que as discordâncias de encaminhamento, ou os limites impostos pela rotina da instituição consolidada e por sua lógica de reprodução. Há, portanto, uma “pureza” no começo do trajeto que não seria flagrada tão espontaneamente noutro momento da instituição. Na escolha do momento de realização, o filme evidencia o projeto de lançar sobre a experiência pentecostal um “outro olhar” – internalista e compreensivo, que confronte as representações correntes e dominantes, diverso das formas estigmatizantes como o pentecostalismo vem sendo representado na mídia hegemônica¹³⁸.

Se o filme opta, portanto, por reduzir a escala de observação (para “ver de perto”), elegendo como foco a experiência particular de uma única igreja, em seus nove primeiros meses de história, a escolha do objeto é cuidadosa e estratégica, revelando conhecimento da atualidade do campo religioso e, em particular, da dinâmica de expansão pentecostal no Rio de Janeiro dos anos 90. Como já dito, há vontade de diagnóstico e atualidade, embora, evidentemente, a visão da “nova onda” pentecostal possibilitada pelo documentário esteja demarcada por uma série de delimitações auto-impostas. A escolha de uma única, recente e minúscula congregação autônoma exclui do campo de observação do documentário, por exemplo, um dos mais significativos “fenômenos” do campo religioso

¹³⁸ Para caracterizar o documentário praticado por João Salles, Valéria Macedo (*Sexta-Feira*) forjou a ótima expressão *cinema do particular*. Através do enfoque particularizado, J. Salles buscaria não apenas um retrato estritamente singular de uma experiência, mas ir “de encontro a versões oficiais e abordagens diretamente voltadas para a denúncia, a descrição, a representação (de uma nação, de uma classe, de qualquer coletivo com contornos precisos); mas sobretudo no sentido de ir *ao encontro* da experiência, que não pode ser acessada senão pelo particular, não almejando ser representação ou alegoria, mas expressão singular, por meio da qual se pode infletir temas históricos, conjunturais, existenciais” (Texto de introdução à entrevista inédita de João Salles, realizada pela equipe *Sexta-Feira*, 2004/2005).

brasileiro hoje (e protestante em particular): as grandes igrejas neopentecostais de organização institucional e administrativa centralizada, como a Igreja Universal do Reino de Deus, caracterizadas pela elaboração de uma sistema de magia organizado, rotinizado e institucionalizado, com a racionalização da oferta de serviços mágicos nos inúmeros templos espalhados pelas grandes cidades brasileiras – um dia de culto para cura, outro para prosperidade, outro para libertação dos demônios e assim por diante (Alvito, 2001 : 181)¹³⁹.

Portanto, a escolha estratégica da unidade de observação exclui do raio de abrangência do documentário parte significativa do “fenômeno pentecostal” hoje. Lembremos, no entanto, que alguns dos estudiosos do pentecostalismo têm afirmado que (inclusive pela intensa fragmentação institucional e proliferação de denominações) a identidade pentecostal no Brasil desvincula-se progressivamente desta ou daquela igreja específica. Para Cecília Mariz (1996), os crentes no Brasil não parecem desenvolver hoje uma relação de dependência com a denominação frequentada. Verifica-se assim a composição de uma “identidade crente” genérica, com características que independem da denominação, o que permite um trânsito significativo de fiéis entre as denominações e a criação de uma espécie de senso comum “não denominacional”¹⁴⁰. Haveria, assim, um núcleo doutrinário e certas práticas comuns (a despeito das diferenças), de modo que a “experiência” pentecostal hoje poderia ser descrita (em linhas gerais) de modo generalizável a diferentes denominações. Essa experiência é marcada, como escreve Maria das Dores Campos Machado, por “ênfase na transcendência imediata, crença na cura

¹³⁹ Como escreve Ronaldo de Almeida (1996), a Igreja Universal do Reino de Deus e outras neopentecostais afinadas com sua prática e doutrina são, entre as pentecostais, as que mais radicalmente absorvem características mágicas, realizando diálogo intenso com o campo afro-brasileiro. Diferentemente das pequenas congregações autônomas localizadas em bairros periféricos, a Universal tende a localizar seus templos em grandes vias de comércio e passagem, atraindo fiéis de diversas procedências. A tendência da Universal, portanto, não é “formar comunidade”, mas compor uma clientela flutuante em busca de serviços religiosos oferecidos em cultos bastantes especializados.

¹⁴⁰ A pesquisa por amostragem domiciliar *Novo Nascimento*, realizada pelo ISER no Grande Rio em 1994, verificou trânsito significativo entre os evangélicos: segundo os dados recolhidos, os fiéis circulam muito entre as várias denominações, trocando de igreja numa taxa média de 25% sobre o total de membros. A pesquisa do ISER, que dividiu as 53 denominações encontradas na amostragem em seis grupos estatisticamente relevantes (Assembléia de Deus, Batista, Universal do Reino de Deus, Outras Igrejas Históricas, Outras Igrejas Pentecostais, Igrejas Renovadas) acaba por sublinhar as diferenças entre as denominações, relativizando a idéia de uma identidade pentecostal comum. Importante lembrar, no entanto, que esta pesquisa abarcou igrejas protestantes de diversas vertentes e matrizes, e não apenas as pentecostais, o que justifica a ênfase nas diferenças, em detrimento das semelhanças.

através dos dons do Espírito Santo, militância religiosa, pietismo e valorização da Bíblia” (Machado, 1996 : 79)¹⁴¹.

A composição de uma “identidade crente” no Brasil de hoje legitima, em certo sentido, o diagnóstico implícito, pretendido pelo documentário a partir do “estudo de caso” – parte considerável do que acontece naquela pequena igreja autônoma localizada na periferia oeste do Rio (e em seu entorno) não é estritamente singular, ecoa características do campo religioso maior e, portanto, pode ser visto como “típico”, generalizável. Veremos no comportamento de alguns fiéis (especialmente Carmem) traços dessa “identidade crente” disseminada – características doutrinárias e práticas que, inclusive, não se observam nos cultos nem na doutrina de sua atual denominação (a Casa de Oração Jesus é o General), ao menos pelo que mostra o documentário.

Pois bem. A fala generalizante do narrador em Santa Cruz enuncia, com outras palavras, a seguinte questão: por que essa doutrina, com essas características, tem tanta penetração nesse grupo social? Tentaremos abordar nesta análise de que maneira Santa Cruz responde a esta questão chave – em outras palavras, a partir de que critérios explica a eficácia pentecostal no grupo abordado. De saída, podemos afirmar que, na busca de suas respostas, o filme opta por enfatizar a constituição de uma “comunidade de irmãos” e sua atuação no cotidiano dos convertidos – em detrimento do tipo de relação estabelecida pelos fiéis com o sobrenatural, por exemplo¹⁴².

¹⁴¹ Características presentes também em denominações protestantes históricas e movimentos católicos como o da Renovação Carismática, o que prova a influência crescente do pentecostalismo no recente campo religioso brasileiro (1996:2). Sobre as diferenças entre denominações pentecostais, escreve a autora : “Mas o intenso trânsito religioso entre essas denominações e a frequência simultânea dos membros dessas comunidades religiosas indicam que a identidade pentecostal é mais forte do que a denominacional ” (p. 60).

¹⁴² Esta pergunta é elaborada de modo semelhante por Regina Novaes em seu livro *Escolhidos de Deus - Pentecostais, Trabalhadores e Cidadania* (1985). Para a autora, “não é o conteúdo da doutrina pentecostal, por si, que diferencia as pregações, e sim uma proposta de vida. Os crentes propõem a ruptura com a ‘religião de família’ e oferecem, como contrapartida, a possibilidade de realização de um modelo de vida (...) Ao dar realidade a determinados traços, o crente transforma o que antes era modelo idealizado em uma ética. Ética no sentido mais profundo: em um motor de vida que pressupõe militância. A maior aproximação do modelo é a ‘comunidade de irmãos’ que, através da experiência comum e da opção comum, promove a coesão de seus membros e legitima a coerção disciplinar de uns sobre os outros” (p. 144-146). Esta etnografia, realizada nos anos 70, aborda a experiência de um grupo de agricultores crentes (fiéis da Assembléia de Deus) num município do agreste pernambucano. A referência ao estudo de Novaes não é gratuita. Além de se tratar de um dos melhores trabalhos sobre uma comunidade evangélica já realizados no Brasil, seu recorte se assemelha ao de *Santa Cruz* (estudo de caso focado numa única igreja), embora no livro se trate de um grupo rural. Além disso, é importante notar que os nomes de Regina Novaes e Rubem César Fernandes (ambos ligados ao ISER) aparecem nos créditos de *Santa Cruz* como colaboradores.

1.2) “A história de Zezé”

Parte integrante da introdução, este bloco começa com um close de Zezé, a mesma fiel que dera o segundo depoimento na sequência inicial. Sobre sua imagem aparece o letreiro: “a história de Zezé”. Zezé mostra uma fotografia para a câmera e conta para a equipe (cuja presença não é visível em cena em nenhum momento) a sua história de conversão. Ela está sentada, aparentemente nalgum cômodo de sua casa. Na foto (um retrato de família), Zezé chama a atenção para a imagem do marido, foco do problema familiar: “*Nesta época aqui ele bebia, mas bebia demais mesmo, era uma pessoa acabada*”.

Seu depoimento torna-se *over* nalguns momentos, e as imagens que vemos são cenas do pastor Jamil colocando os bancos no lugar, apagando a luz e finalmente fechando a igreja após o culto. Embora “a história de Zezé” claramente corresponda a uma nova sequência (sendo inclusive demarcada por um intertítulo), as imagens do pastor na igreja dão continuidade à situação que vimos anteriormente: arrumação da igreja, espera por fiéis e início do culto. Agora, findo o ritual, o pastor se prepara para fechar a igreja. O depoimento de Zezé está justaposto: às vezes voltamos às imagens dela em casa contando sua história; às vezes sua voz torna-se *over*, e o que vemos são cenas do pastor na igreja.

Zezé conta que o problema com o marido, a presença de um filho doente mental e a falta de apoio de sua família foi “*o motivo deu ir me aproximando da igreja... e me apegando ao pastor, até eu me converter também*”. Neste momento, no plano da imagem, vemos o pastor fechar a igreja e se afastar sozinho na escuridão. A sequência termina com um fade.

1.3) Sequência de retratos/Salmo 91

Este bloco é composto de uma série de quatro “retratos” de fiéis da Casa de Oração Jesus é o General. Sentados dentro da igreja e retratados em planos fixos de enquadramento quase idêntico, todos seguram a Bíblia; alguns encaram a câmera silenciosamente, outros lêem ou recitam trechos do Salmo 91. Os planos são fixos, a composição é rigorosa: os retratados estão sentados nos bancos da frente, de modo que vemos, ao fundo, uma perspectiva da igreja vazia; de um modo geral, eles estão posicionados à direita do quadro. O filme os identifica, apresentando nome e profissão de cada um, num letreiro sobre o retrato – os fiéis são, pela ordem de aparição: Dona Noêmia (a missionária), o Pastor Jamil,

Dona Iolanda (a primeira a dar seu depoimento na primeira sequência da introdução); e Zezé, cuja história de conversão acabamos de descrever.

Esse tipo de sequência, recorrente, aparecerá ao final de cada segmento temporal do filme (à exceção do último), sempre composta de um grupo diferente de fiéis retratados. Os planos que a compõem são rigorosamente planejados e padronizados, assim como aqueles que retratam a fachada da Casa de Oração Jesus é o General em diferentes circunstâncias – mas sempre fixamente e com enquadramento semelhante. Os dois tipos de planos revelam uma proposta de ordenamento, de composição equilibrada da experiência que se retrata. No restante do filme predomina a câmera na mão que acompanha situações e ações, embora sua tendência seja também a busca de equilíbrio, do enquadramento mais clássico, descritivo, e do plano o mais fixo possível, ou do movimento de câmera suave e equilibrado (provavelmente com recurso ao *steady-cam*). Os retratos, portanto, não destoam tanto. Por retratarem situações “posadas”, eles são a realização mais completa do ideal de elegância e equilíbrio que se observa em todo o documentário (mesmo quando a câmera deve estar a postos para acompanhar o desenrolar imprevisível de certas ações).

Nesta introdução ou prólogo – além da sintética apresentação do lugar (Parque Florestal), da igreja e de seu criador (o Pastor Jamil, da Casa de Oração Jesus é o General), e de uma evocação da memória dos “primeiros tempos” da igreja, não registrados “a quente” pelo filme – inicia-se a elaboração de um argumento (de modo geral não enunciado pelo comentário) sobre a experiência que o filme se propõe a retratar. Em boa parte do documentário, por implícito o “argumento”, talvez pudéssemos falar simplesmente em “ênfase” – o filme opta por sublinhar determinados aspectos em detrimento de outros, construindo uma “versão” da experiência que retrata (evidentemente caracterizada por certas ênfases e certas omissões). Mas há trechos (que estudaremos mais detidamente) em que se observa a construção evidente do argumento na montagem, através do agenciamento de imagens e sons. É o caso do prólogo: nele, mais do que a descrição do lugar ou a narração do começo do trajeto da igreja, parece-me que Santa Cruz visa elaborar a imagem de um “grau zero” ou de um “terreno vazio” a semear.

As primeiras imagens de Parque Florestal, o “mundo” do filme, comentadas pelo canto da missionária (“Neste mundo tem tristeza / e muita tribulação / meu amigo aceita

Cristo / é a única solução”), são índices de precariedade: uma rua enlameada, um barraco de fachada despojada (com apenas uma janela), uma placa pintada à mão em que se anuncia “vende-se um terreno” (espécie de emblema da situação de moradia instável e irregular). Mais adiante, o depoimento da vendedora de bar nos dirá mais sobre a desolação deste lugar: não há movimento por falta de dinheiro (quando os moradores compram, compram fiado), e porque vigora um clima de insegurança imprecisa mas generalizada, decorrente de algum tipo de comércio ilícito ali estabelecido. O narrador também ajuda a compor o quadro: “Neste lugar, longe da ordem, da lei e da proteção do Estado, moram dezenas de famílias, quase todas de migrantes nordestinos”. Sua descrição de Parque Florestal está estruturada em torno da ausência: de árvores (“que já não existem”), de lei, de ordem, de proteção do Estado. O tom da música, espécie de BG instrumental que faz base a toda a sequência, é de melancolia.

O “grau zero” também será sugerido pela solidão do pastor (série de planos de Jamil, atravessando a periferia de Santa Cruz de bicicleta ou retratado no púlpito da igreja vazia); por imagens de animais e quinquilharias abandonados nos arredores; e pelos depoimentos de duas fiéis que lembram os primeiros tempos da igreja – quando as paredes do barraco de madeira pareciam prestes a desabar, a igreja ficava no meio de um brejo e o pastor pregava apenas “pros grilos e pros sapos”.

Até que o filme nos apresenta a primeira sequência anunciada por um intertítulo. Trata-se também da primeira narrativa individual (“a história de Zezé”), uma história de conversão exemplar: Zezé conta para a câmera que se sentia abandonada pela família, que não a frequentava por causa de seu marido alcoólatra, e que encontrou no pastor e na igreja o apoio que lhe faltava. Naquele mundo de “tristeza e tribulação” (segundo a letra do hino que introduz o documentário), no vazio ou “grau zero” de dignidade apresentado pelo prólogo, “aceitar Cristo” apresentou-se como “a única solução”, gesto individual de mudança e de negação de um certo estado de coisas, caracterizado por ausências – gesto cujo alcance e dimensão o filme nos apresentará em seu percurso de representação, mostrando passo a passo o tipo de “preenchimento” e ordenação operados pela igreja na vida dos convertidos e no entorno.

Importante sublinhar que Santa Cruz não apenas apresenta a localidade de Parque Florestal em afinidade com a perspectiva religiosa – as primeiras imagens do lugar são

“comentadas” por um hino evangélico que caracteriza “este mundo” como de “tristeza e muita tribulação” – como permite a associação entre o contexto de desolação onde a igreja foi construída, a precariedade dos primeiros tempos, e a história singular de Zezé, a primeira das convertidas apresentada. Há, como tentarei mostrar, uma clara opção por uma representação que opõe o “mundo” em bloco à “igreja” – mundo de “tristeza e tribulação”; igreja como “única solução”, como diz a letra do hino. Esta oposição contamina todas as esferas, igualando sob o conceito de “mundo” tanto a localidade onde a igreja se implanta quanto a esfera pública (marcada por ausências) e as vidas privadas dos convertidos, antes da conversão.

Vejamos. A trajetória de conversão de Zezé não é apresentada de um ponto de vista exclusivamente subjetivo, acompanhando (via narrativa, por exemplo) os percalços domésticos enfrentados anteriormente pela família, e as subseqüentes mudanças; diferente disso, ela é sumarizada e relacionada, durante sua narrativa, a imagens do pastor na Casa de Oração Jesus é o General (espécie de “ponto zero” ou “verdadeiro começo” de seu trajeto, segundo a perspectiva religiosa). Percebemos assim que a história de Zezé interessa exclusivamente como trajetória de conversão. Ela se encaixa num percurso de representação da igreja – sua vida anterior integra o contexto de ausências sumarizado pelo filme; após a conversão, sua experiência estará circunscrita (no documentário) à de fiel da Casa de Oração Jesus é o General.

Observemos que, segundo a estruturação de Santa Cruz, o “estado de coisas” negado pelo gesto individual de conversão narrado por Zezé não se refere a uma opção religiosa anterior (nunca tematizada), mas a um mundo tomado em bloco como imagem do vazio – tanto na esfera pública, caracterizada por ausências; como na esfera privada (marcada por problemas irresolúveis e desamparo: o alcoolismo do marido, a doença mental do filho, o abandono da família). Com a conversão, é como se Zezé negasse o “mundo” em todas as suas dimensões, num só gesto.

Em relação ao percurso do filme e particularmente da introdução, portanto, podemos dizer que a trajetória sumarizada de Zezé representa um ponto de inflexão; a quebra ou o rompimento com um estado de coisas que associamos ao impreciso “mundo de tristeza e tribulação”, no qual cabem tanto sua história doméstica quanto os terrenos invadidos, as ruas sem asfalto, as árvores que já não existem, a ausência “da lei, da ordem

e da proteção do Estado”, a falta de dinheiro, a solidão dos primeiros tempos da igreja, o brejo, os grilos, os sapos e a insinuação de criminalidade. A partir da “história de Zezé”, conversão exemplar, o documentário está apto a mostrar os passos de expansão da igreja, progressivamente, em seus três segmentos cronológicos. Santa Cruz não o fará seguindo passo a passo a história da personagem, mas construindo uma espécie de trajetória da igreja em que diferentes convertidos e situações são mobilizados, cada um a seu tempo, encarnando alguma etapa do trajeto da igreja ou ajudando a ilustrar conteúdos caros à doutrina ou à dinâmica de sociabilidade pentecostais.

Com isso quero atentar para dois aspectos do documentário. Primeiro: embora dependa das histórias de indivíduos convertidos e suas trajetórias, Santa Cruz não tem nas narrativas individuais sua matéria principal (como tem Santo Forte). Como já se nota na estruturação do prólogo, não é exclusivamente a elaboração verbal de indivíduos para a câmera que construirá os sentidos atribuídos a esta experiência religiosa pelo filme. As narrativas (muitas delas breves e sumárias) estão mobilizadas dentro de um esquema que as inclui – e que faz uso delas (e de outros elementos, como imagens de culto, atividades missionárias e especiais, outras atividades do pastor, flagrantes do lugar), na conjugação de um movimento que coincide apenas em parte com os trajetos individuais: a trajetória da igreja. É o barraco onde se localiza a Casa de Oração Jesus é o General (cuja imagem o filme tantas vezes nos vai mostrar, numa recorrência calculada) o foco de reunião e dispersão a partir do qual os demais elementos de Santa Cruz são mobilizados. O documentário foca a instituição e sua margem de atuação na vida dos convertidos e no entorno – este é o segundo aspecto que eu gostaria de sublinhar.

Em suma: no prólogo, vemos que o bairro onde Jamil funda a igreja é representado, genérica e imprecisamente, como locus de carências. Não é um critério geográfico que orienta a apresentação de Parque Florestal (localizando-o objetivamente em relação a outras regiões do Rio de Janeiro, por exemplo); o que a orienta é sobretudo a elaboração de uma “identidade” caracterizada por ausências, em afinidade com a perspectiva religiosa, explicitada no hino que comenta as primeiras imagens. O que identificamos nos planos curtos é uma espécie de periferia imprecisa, como tantas nas grandes cidades brasileiras, com ruas sem calçamento e casas pobres de alvenaria em permanente construção. Para além da ausência “do Estado, da lei, da ordem”, enunciada

pelo narrador, não temos informações exatas sobre as características do lugar e os problemas que enfrentam seus moradores. Não há referência a outras “ordens” que poderiam ser significativas para eles, ainda que totalmente desvinculadas da lógica do Estado – à exceção do tráfico de drogas (sugerido na fala da vendedora e na imagem dos rapazes na rua), que não chega, entretanto, a ser abordado como criação e imposição de alguma “ordem” (ainda que precária e “negativa”) na desordem, mas como mais um indício de desordem, signo de ausência da ordem (na medida em que o filme não tenta desvendar seus mecanismos, sua “lógica”, sua forma de atuação, seus personagens).

Da caracterização da localidade e da implantação da igreja passamos à primeira história de conversão. Como já mencionado, há uma lógica evidente nesta estruturação: mundo de carências - implantação da igreja - primeira conversão. Os problemas domésticos de Zezé encontram eco direto no mundo de tribulação. Há uma imbricação entre a vida doméstica e a sociedade, ou a esfera pública, numa totalização muito próxima à maneira como o pentecostalismo representa o “mundo” fora da igreja: mundo desordenado, mundo mau, que massacra o indivíduo, e que deve ser superado em bloco por aquele que, individualmente, “aceita Cristo” e encontra na igreja uma outra “ordem”¹⁴³. Mais tarde ouviremos a missionária dizer: “quando eu vivia fora eu vivia sofrendo”. Há nesta fala uma significativa metáfora espacial para se referir à conversão: “fora” e “dentro” da igreja, metáfora de que Santa Cruz também se valerá, ao explorar de forma recorrente a imagem dos convertidos contidos “dentro” da igreja, vistos através de sua única janela (no plano recorrente que enquadra a fachada da Casa de Oração, captado em diferentes momentos e distribuído no decorrer de todo o documentário).

O tom do prólogo e a representação do “mundo” empreendida, portanto, apontam para a capacidade de empatia do filme pela perspectiva evangélica. Este movimento é coroado pela primeira série de retratos, em que fiéis, no interior do barraco, lêem o Salmo

¹⁴³ Como escreve Rubem César Fernandes: “Os evangélicos no Brasil usam amiúde a distinção entre igreja e mundo. A igreja, como se disse do Cristo, está no mundo mas não é do mundo. Esta dicotomia que remete à experiência cristã dos primeiros séculos ganhou expressão clássica na obra de Santo Agostinho (Cidade de Deus/Cidade dos Homens), foi transformada (embora não abolida) pelo catolicismo medieval, que imaginava a igreja recobrindo toda a criação, e tem sido objeto de múltiplas variações nos tempos modernos. Refere-se ele, em termos sociológicos, à natureza dos vínculos que fundamentam a vida em sociedade. (...) Corrompidos pelo pecado, os laços humanos formam ‘o mundo’ como o encontramos ao nascer; lavados pelo sangue de Cristo, formam ‘a igreja’, expressão e testemunha de uma nova ordem de existência ainda por vir. (...) Predomina entre os evangélicos brasileiros a tendência que enfatiza o afastamento entre as duas ordens simbólicas. ‘Ser crente’, costuma-se dizer, ‘é ser diferente’” (Apud Antoniazzi et al, 1996: 173).

91 ou simplesmente encaram a câmera, segurando a Bíblia. Nesta galeria conceitual de retratos, cuja composição é equilibrada, ordenada, dignificante, Santa Cruz faz, no meu entender, uma espécie de “álbum” fílmico dos convertidos “salvos” pela igreja – algo como o documento visual fundador de uma comunidade (composto, poderíamos dizer, de uma série de novos “documentos de identidade” dos convertidos). O “álbum” retornará ao final de outros segmentos cronológicos, incluindo novos crentes à galeria de convertidos pela Casa de Oração Jesus é o General. Os planos fixos, da maneira como foram compostos, sublinham a dignidade individual dos fiéis, não por acaso retratados no interior da igreja. Esta sequência recorrente me parece ser a tentativa mais eloquente, pelo documentário, de representar positivamente “o povo”, retirado das tribulações do “mundo” (representado genericamente, antes da primeira conversão, como um mundo de desolação e tristeza, abarcando tudo aquilo que está “fora” da igreja) para encontrar uma comunidade de irmãos de fé e uma dignidade possível – dignidade que se espalha de “dentro” pra “fora” da Casa de Oração, como veremos no decorrer desta análise.

2- Os primeiros 3 meses: uma comunidade, um sistema de “explicações”, um repertório de motivações

“Acho prazer em te servir / Descanso e paz me faz sentir /
Doce é pra mim o teu querer / Gozo me traz de obedecer /
Guia-me sempre, meu Senhor / Guia meus passos, Salvador /
Tu me comprastes sob a cruz / Rege-me em tudo, meu Jesus”.
(Hino cantado por Maria José)

O primeiro segmento cronológico do filme, anunciado por um letreiro sobre tela preta, é composto de cinco sequências. As duas primeiras são estruturadas pela apresentação de personagens e de situações relacionadas a eles (“A história de Veronilson” e “A missionária”). A terceira, estruturada por um tema (o Salmo 91), relaciona diferentes situações e personagens (Zezé, já conhecida; Rizoneide, apresentada nesta sequência), tendo como mote a fundamental importância, para os devotos, deste salmo bíblico, invocado em situações difíceis. A quarta e maior sequência é a de maior peso neste segmento: “O Espírito Santo se manifesta”, que costura alguns conteúdos da doutrina e do rito pentecostais, tendo como situação de base a cena de um culto noturno na igreja, em que reaparecem vários dos personagens já apresentados. A quinta e última sequência corresponde a mais uma série de “retratos” de fiéis da Casa de Oração Jesus é o General.

2.1) “A história de Veronilson”

O primeiro grande segmento cronológico do filme se inicia com um grupo de fiéis chegando à igreja, à noite. É a primeira vez que *Santa Cruz* mostra a igreja com presença significativa. Entre os fiéis está Veronilson. Sua aparição à porta da igreja, no segundo plano, motiva a aparição do letreiro: “A história de Veronilson”.

Em sequência, após a apresentação breve de Veronilson, ouvimos a voz *over* do pastor explicando a atividade noturna mostrada: uma aula de alfabetização improvisada dentro da igreja. Diz o pastor (depois vemos imagens do seu depoimento): “*Essa aula nós criamos através do Veronilson... Ele tá com muita dificuldade lá no trabalho dele... Você vê que tem muita gente que tá vindo aqui mais é pra dar uma força pra ele neste momento.*”

À fala do pastor se sucede uma fala de Veronilson (como de praxe, às vezes vemos seu depoimento, às vezes a fala aparece *over*, cobrindo cenas da alfabetização). Ele comenta: “*se fosse pra ler as coisas do mundo, eu já tinha aprendido antes; tô me esforçando agora para poder ler a palavra de Deus*” – “deixa” para que o filme apresente uma série de imagens de fiéis lendo a Bíblia com dificuldade durante cenas de culto na Casa de Oração Jesus é o General. Assim, a montagem “aproveita” a “história de Veronilson” para sublinhar a importância da Bíblia no cotidiano da igreja e dos fiéis.

Em depoimento para a câmera, Veronilson diz que “*daqui para o ano 2000*” (o filme foi feito em 1999) quer aprender a ler o Salmo 91, que já sabe de cor (“*fica mais detalhado*”). Em seguida, ele declama o Salmo 91 inteiro, e sua fala *over* cobre uma série de imagens: de fiéis orando, da aula de alfabetização, de pessoas lendo a Bíblia no culto etc. Encerra a sequência um plano fixo da fachada da igreja (motivo recorrente), a atividade de alfabetização antevista pela única janela.

2.2) “A missionária”

Sobre o plano geral de uma rua enlameada de Parque Florestal aparece o letreiro: “A missionária”. Trata-se de mais uma sequência estruturada em torno da apresentação de uma personagem (geralmente tendo como elemento central a sua narrativa), e a partir da qual outros conteúdos relacionados à doutrina, ao ritual ou à rotina da igreja e do grupo são abordados.

O segundo plano da sequência mostra a missionária e seu marido na porta de casa. Ouvimos a voz *over* do pastor: “A nossa irmão Maria Noêmia é a missionária”. Logo percebemos que o pastor, também presente na cena, levou a equipe ao encontro da missionária, para apresentá-la.

De pé, diante de casa, a missionária conta que recebe em casa aqueles que precisam de oração (para “*abrir as portas de emprego*” ou quando “*a pessoa tá enferma*”): “*Nós trabalhamos de graça pra Jesus, porque ele deu esse dom de graça pra nós, ele não cobrou nada*”. Falas do pastor e da missionária se alternam (*over*) cobrindo imagens que mostram Dona Maria Noêmia “orando” uma mulher no fundo de sua casa (ela está usando uma roupa diferente daquela que usava na cena em frente à sua casa; supõe-se, assim, que a sequência usa imagens realizadas em pelo menos duas visitas distintas da equipe, em mais uma série de justaposições).

A fala final da missionária, ainda na porta de casa, aparece na forma de depoimento. É mais um relato exemplar das mudanças proporcionadas pela conversão: “*Quando eu vivia fora eu vivia sofrendo... Depois que eu aceitei Jesus tudo mudou na minha vida... Antes eu bebia igual um homem... Andei muito em centro espírita pra ver se largava da bebida... Depois que eu aceitei Jesus, Deus me mudou...*”

Logo na primeira sequência, este primeiro segmento cronológico do documentário (“os 3 primeiros meses”) contrasta visivelmente com o prólogo. Ela mostra uma atividade noturna de solidariedade a Veronilson, um dos crentes da Casa de Oração Jesus é o General. Diferentemente do culto mostrado na introdução, a igreja agora está cheia de gente, incluídas várias crianças. O espaço do barraco está ocupado, em contraste com o culto vazio e com a espera angustiada do pastor que vimos na introdução. A igreja está povoada.

Como explica o Pastor Jamil, “essa aula nós criamos através do Veronilson”. Para ajudar o irmão que não sabe ler nem escrever (e que está tendo dificuldade no trabalho), o grupo se uniu e improvisou um curso de alfabetização no qual os professores são crentes como Veronilson, “irmãos na fé”, iguais. Este é um dos aspectos da instituição destacados no filme, a começar por esta sequência: o potencial da pequena igreja crente de formar

uma rede de ajuda mútua, através da qual os “irmãos” vislumbram acesso a ajuda material e simbólica, solidariedade e afeto.

Esta ajuda é oferecida pelos próprios irmãos. Não há intervenção aparente de alguém de fora, melhor posicionado, nem mediação de organizações ou do Estado. Os serviços religiosos também são oferecidos pela missionária gratuitamente: “Nós trabalhamos de graça pra Jesus”. Trata-se de uma rede entre “fracos”, que se fortificam pelo fato de se ajudarem mutuamente. Como escreveu Regina Novaes, referindo-se à experiência dos crentes da Assembléia de Deus que estudou em Escolhidos de Deus - Pentecostais, Trabalhadores e Cidadania (1985):

“A prática religiosa destes crentes (...) cria – através da ênfase na ajuda mútua e da homogeneidade no modo de vida – um ‘locus de pobreza’ onde os adeptos se sentem bem por estarem entre iguais” (p. 82). E ainda: “Além do dízimo, a comunidade propõe ajuda mútua e intensa convivência entre os ‘irmãos na fé’, seja em termos de serviços religiosos regulares e de trabalho de evangelização, seja em termos de trazer para o grupo seus problemas e os eventos especiais de suas vidas” (p. 87-88)¹⁴⁴.

Pois bem. Ao focalizar (e enfatizar) a rede de ajuda mútua estabelecida entre os fiéis da Casa de Oração, Santa Cruz inova entre as representações que se faz hoje (particularmente na grande imprensa, nas emissoras de TV abertas “não religiosas” e no cinema) das igrejas pentecostais – representações cuja tendência é cobrir o pentecostalismo de valorações negativas, sobretudo através da veiculação de imagens de culto destacadas de seu contexto. Santa Cruz, ao contrário, enfatiza atividades “de

¹⁴⁴ No contexto estudado por Regina (um município rural no agreste pernambucano, em meados dos anos 70), ela observou que a “comunidade de irmãos” não substituíra, em todas as dimensões, “as redes de relações anteriores”, vigentes entre os agricultores do lugar. A rede dos crentes se tornava uma espécie de “rede a mais”, complementar em relação a outras já existentes (como as de parentesco, compadrio e vizinhança). Santa Cruz não esclarece sobre a presença de outras redes (na medida em que não acompanha sistematicamente o cotidiano dos fiéis para além das atividades da igreja), e assim forja a idéia (talvez pouco matizada) de que a “comunidade dos irmãos na fé” é a única rede de ajuda mútua que opera no cotidiano dos moradores de Parque Florestal que se converteram – uma rede exclusiva, que acaba por “contaminar” o núcleo familiar (quando mais de um membro da família se convertem, como é o caso do casal Zezé e Rubens) e a vizinhança (como os membros da igreja são moradores de uma mesma localidade, a “comunidade” de irmãos tende a abarcar a vizinhança, criando relações positivas entre vizinhos, como o filme mostrará mais à frente). A existência da igreja como “rede exclusiva” em contextos urbanos de pobreza já havia sido tematizada por autores como Regina Novaes (1985): “Na grande cidade, onde geralmente vive-se distante do local de trabalho e dos companheiros de trabalho, há maior possibilidade de se assumir o lado segregacionista da doutrina, quando se dedica à congregação todo e qualquer tempo livre (...) A ‘família de fé’ pode desempenhar importante papel para a sobrevivência dos membros dos grupos domésticos nas grandes cidades.” (p. 123-124).

bastidor”, que descortinam a solidariedade entre os irmãos (seja a rede de ajuda a Veronilson; seja o serviço religioso oferecido gratuitamente pela missionária), atividades marginais ao culto propriamente dito (duas outras “atividades especiais” de solidariedade terão destaque no segundo segmento). Através dessa ênfase, percebemos que o documentário demonstra empenho num retrato diverso, mais próximo e desmistificador, que evite e de certa forma confronte os preconceitos do senso comum (de classe média, secularizado e cosmopolita) contra as diversas denominações pentecostais – não raramente representadas como histéricas, irracionais, alienantes, repressoras e exploradoras dos pobres.

Por sua ênfase na rede de ajuda e em atividades “especiais” de sociabilidade e solidariedade (em detrimento dos aspectos mais emocionais, místicos e mágicos do culto, por exemplo), podemos dizer que o documentário busca um “outro olhar”. Nalguma medida, esse olhar o aproxima de uma série de estudos das ciências sociais sobre o pentecostalismo no Brasil – estudos que destacam seu instrumental útil no enfrentamento da pobreza e das situações de mudança social, seu potencial renovado de racionalização do cotidiano dos crentes, de formação de rede de ajuda mútua e de estímulo à mudança individual (características mais “racionais” do que místicas, digamos)¹⁴⁵.

Parece-me coerente, portanto, a referência nesta análise a estudos contemporâneos das ciências sociais que têm como objeto o pentecostalismo: além de propor uma indagação de natureza sociológica, Santa Cruz se aproxima desses estudos em seu propósito de construir representações diversas, de um modo geral mais complexas e mais “internalistas” do que as formas estigmatizantes veiculadas na mídia hegemônica.

Neste empenho evidente em realizar uma representação que vá de encontro ao estigma, o filme de João Salles faz escolhas estratégicas e competentes. Ele acerta, por exemplo, na escolha do pastor cuja trajetória se retrata. Jamil foge completamente ao

¹⁴⁵Penso sobretudo em estudos como os de Candido Procopio Camargo (1971, 1973) e, mais recentemente, de Cecília Mariz (1996) e Maria das Dores Campos Machado (1996). Tratam-se de abordagens que, como escreve a própria Maria das Dores, “analisam o crescimento das expressões religiosas sacrais ou místicas e emocionais em função da ética e da doutrina dessas religiões. Afinados com o pensamento weberiano, estes autores enfatizam a racionalização da ação religiosa expressa pela conversão ao pentecostalismo (...), reconhecendo portanto seu caráter modernizador (...) O papel racionalizador do pentecostalismo se refere às motivações simbólicas, cognitivas e normativas que esta religião fornece aos seus adeptos para a luta diária pela sobrevivência (...) A religião pentecostal motiva o ascetismo individual, o que parece ter certa funcionalidade para aqueles que vivem em situação de privação material ou de marginalidade social ” (Machado, 1996 : p. 27-30).

estereótipo: é um homem modesto, de brio, capaz de reconhecer para o filme que ainda não possui dons que alguns dos irmãos da igreja, formados por ele, já receberam (na sequência “O Espírito Santo se manifesta”, que descreveremos à frente)¹⁴⁶.

A escolha da igreja em si também merece reflexão. O filme opta por acompanhar o desenvolvimento de uma pequena denominação pentecostal autônoma cuja doutrina prega o ascetismo. Não se fala em dinheiro e prosperidade (como é corrente em denominações neopentecostais mais afinadas à atuação da Igreja Universal do Reino de Deus), e nem mesmo em diabo ou exorcismos (elementos bastante presentes nos cultos neopentecostais – Cf Almeida, 1996). Voltaremos a este ponto, mas por ora importa sublinhar: a igreja escolhida para o retrato é uma pequena congregação autônoma, que não se vincula a uma instituição centralizadora maior, e, por consequência, afirma fortemente a autonomia da comunidade local (Cf. Fernandes, Apud Antoniazzi et al, 1996). Já mencionei a escolha do “recorte temporal”, também estratégica: a opção pelo acompanhamento de uma igreja recém-criada, em começo de trajeto, revela o projeto implícito de flagrar um momento “virtuoso”, quando a fé e a união em torno do projeto que se constrói ainda são mais fortes do que os limites e automatismos impostos pela institucionalização da prática, da doutrina e de sua reprodução.

Outro acerto é a não tematização de igrejas, seitas ou outras religiões concorrentes, de modo que os fiéis da Casa de Oração Jesus é o General nunca aparecem excessivamente competitivos, dogmáticos, proselitistas ou “donos da verdade”. Não se põe em pauta a presença de outras opções religiosas, não se configura a representação de um “campo religioso” em Parque Florestal – o que, mais uma vez, remete ao “grau zero” ou “vazio civilizatório” visado pelo filme em sua representação. Numa única fala aparece referência à umbanda, assumida pelas igrejas evangélicas no Rio como concorrente máxima (a ponto de vários cultos neopentecostais “sincretizarem” aspectos do culto

¹⁴⁶ Segundo João Salles, houve na escolha do pastor a intenção de pôr à prova sua hipótese anterior (sobre a eficácia do pentecostalismo). “Não podíamos escolher um pastor carismático, porque, na nossa hipótese, a conversão independia da sedução de um pastor com o dom da palavra. (...) No Rio de Janeiro da década de 90, se fundava uma nova igreja a cada dia útil do ano. No mês em que começamos a filmar, tínhamos uma lista de 25 novas igrejas. E Marcos [Sá Correa] e eu fomos conhecer cada uma delas. Esse pastor era o menos carismático de todos, mas era um homem que parecia ter fé. E a gente resolveu fazer um filme sobre ele. Na verdade, não sobre ele, mas sobre as pessoas que se reuniam à volta dele.” (Salles, entrevista inédita, realizada pela equipe de *Sexta-Feira*, 2004/2005). Parece-me que um pastor “carismático” corresponderia justamente ao estereótipo. Com esta escolha, o filme busca evitar uma vez mais o senso-comum.

umbandista, como vimos na análise de Santo Forte). Penso em fala da missionária: resumindo sua experiência antes e depois da conversão, ela diz que andou “muito em centro espírita pra tentar largar da bebida”, mas que só conseguiu depois de “aceitar Jesus”.

Esse silêncio sobre as religiões concorrentes é bastante significativo. Estranhamente, nenhum fiel, à exceção da missionária, se define em oposição a outras opções religiosas, o que é característico entre os evangélicos. Até poucos anos atrás, seria difícil mesmo conceber a “identidade crente” de modo não-relacional (Cf. Novaes, 1985). Ela estaria sempre calcada na diferenciação em relação a outro modelo religioso (e sobretudo ao catolicismo, religião hegemônica, matriz de onde provinham a maioria dos fiéis convertidos). Com a explosão pentecostal verificada nas décadas recentes no Brasil, parece ter se disseminado um senso comum evangélico (e, mais especificamente, “crente”) que de certa forma prescinde da diferenciação militante em relação a outras igrejas e credos¹⁴⁷. Por outro lado, ao evitar estrategicamente ataques à umbanda e a outras religiosidades concorrentes (estamos no Rio de Janeiro, berço e reduto da umbanda), o filme não deixa de agregar simpatia “ecumênica” à experiência que retrata, reforçando a projeto implícito de realizar um retrato que evite o estigma¹⁴⁸.

2.3) O Salmo 91 (apresentando Rizoneide)

Esta sequência, não demarcada por intertítulo, se inicia com um depoimento de Zezé. Ela está sentada numa cadeira no meio da rua, folheando a Bíblia. Zezé recomenda à equipe o Salmo 91 (“*o mais forte de dentro da Bíblia*”). Na medida em que comenta a importância do Salmo, invocado em momentos de dificuldade (“*quando eu tô precisando de alguma coisa, olho pro meu armário, tá vazio, meu filho tá sem fralda (...) eu corro muito pra esse salmo*”), sua fala se torna *over* e cobre flagrantes prosaicos do cotidiano em Parque Florestal (duas meninas se banhando com a água de uma banheira plástica; uma vizinha plantando algo no quintal, entre outros).

¹⁴⁷ Ser crente hoje ainda é uma opção minoritária, que exige constante diferenciação e militância? – eis a questão, que aqui não nos cabe responder, mas que o filme sem dúvidas suscita.

¹⁴⁸ Apesar das mudanças, a pesquisa *Novo Nascimento*, realizada pelo ISER em 1994, demonstrou que a idéia de um permanente “confronto espiritual” ainda é muito presente no imaginário evangélico, essencialmente anti-ecumênico: 89% dos entrevistados acreditam na existência de religiões demoníacas, e 95% deles atribuem esse caráter à umbanda e ao candomblé, enquanto 30% acreditam que o catolicismo também é demoníaco (Cf. Fernandes et al, 1998).

Em sequência, o filme mostra a fachada da igreja e, dentro do barracão, Rizoneide aparece sentada lendo o Salmo 91. A personagem é apresentada pelo narrador:

“Rizoneide é migrante da Paraíba. Mora há três anos no Rio. Desde criança diz ser muito triste, e fala de sua vida como um grande esforço para vencer a melancolia. Lê os salmos todos os dias. O de número 91, mais poderoso, Rizoneide invoca nas horas mais penosas, como neste momento, em que Daniel, seu filho de três meses, está internado num hospital público com pneumonia”.

No momento em que o narrador se refere às horas mais penosas, a montagem corta do interior da igreja para a fachada de um hospital. Em seguida, vemos cenas de Rizoneide dentro do hospital, esperando. As cenas do hospital são justapostas às da leitura da Bíblia na igreja. A partir do momento em que cessa a fala do narrador, a voz de Rizoneide, lendo o salmo, “cobre” todo o trecho final da sequência.

Importante notar que o tema do Salmo 91 costura as duas situações distintas (Zezé falando à equipe, Rizoneide na igreja e no hospital). O cotidiano de Rizoneide e seu problema doméstico (a doença do filho) são apresentados a partir do tema do salmo, endossando a representação do “mundo”, pelo filme, numa relação de afinidade ou de empatia com a perspectiva da religião. A sequência breve do hospital aparece na montagem não como desdobramento da apresentação da personagem (e de seu cotidiano), mas como situação exemplar em que o Salmo 91 é invocado – quando em mais uma situação de tribulação ou desacerto do “mundo”, Rizoneide deve invocar Jesus para suportar a travessia.

2.4) “O Espírito Santo se manifesta”

Esta é uma das sequências mais longas do filme, e a que mais tempo dedica ao registro de um ritual. Ela é também bastante ilustrativa das formas de composição adotados em *Santa Cruz*. Em resumo, podemos dizer que, ao registro de uma cena noturna de culto, são justapostas uma série de imagens e falas obtidas noutras situações, com fins informativos e explicativos. Assim, o caráter das justaposições, bastante intensas, é (no mais das vezes) didático.

A sequência se inicia com uma cena que mostra Maria José (fiel que ajudava o pastor a arrumar a igreja na introdução) cantando um hino evangélico, sozinha dentro da igreja: *“Acho prazer em te servir / Descanso e paz me faz sentir / Doce é pra mim o teu*

querer / Gozo me traz de obedecer / Guia-me sempre, meu Senhor / Guia meus passos, Salvador / Tu me comprastes sob a cruz / Guarda-me em tudo, meu Jesus”.

Seu canto torna-se *over*, comentando uma série de planos que mostram a chegada de fiéis à igreja (aí incide o letreiro: “O Espírito Santo se manifesta”); em seguida, vemos muitos deles rezando alto no culto, dizendo coisas ininteligíveis (falando “em línguas”), andando de um lado para o outro, profetizando. Justaposto às cenas do culto, a montagem agencia um depoimento do pastor Jamil. Ele enumera os “dons” do Espírito Santo (de profecia, visão, revelação), conta humildemente que vários entre os irmãos já têm os dons, mas que ele próprio, Jamil, ainda aguarda a manifestação dos dons que Jesus lhe prometeu (e que irão se manifestar através do “batismo no Espírito Santo”).

Em seguida a esta intensa justaposição (depoimento do pastor mais imagens do culto), temos uma série de planos que mostram fiéis, ainda no culto, pagando o dízimo. Às cenas é justaposto um depoimento da missionária, em sua casa, falando sobre a “obrigação”: *“Eu ganho 136 e pago o dízimo... o restante que sobra eu como, eu bebo, mas o dízimo a gente não pode deixar de pagar... Se a gente não pagar aquele dinheiro rápido acaba, e a gente pagando o dízimo parece que o dinheiro rende”*. Cenas do culto são justapostas.

O canto de Maria José retorna *over*, e o filme corta das cenas noturnas de culto para uma cena diurna de rua, na qual vemos Rubens, o marido de Zezé, se aproximar. Ele conta para a equipe que está chegando do segundo dia de trabalho: *“Tem dois anos que eu não arrumo serviço... Depois que eu aceitei Jesus é que as porta de emprego abriu para mim, graças a Deus”*. A seu depoimento (que se torna *over*) são justapostas uma série de cenas: a foto dele no passado (que Zezé mostrara em seu depoimento); cenas do culto em que vemos uma irmã proceder a uma oração elevando as mãos sobre uma série de carteiras de trabalho e chaves; e finalmente uma cena de Rubens no culto noturno, orando de braços abertos. Ao final, todos rezam juntos, no encerramento do mesmo culto cujo registro estrutura toda a sequência: *“A vitória é nossa, pelo sangue de Jesus / Se Deus é por nós, quem será contra nós? / Ninguém”*.

A sequência se encerra, portanto, com uma retomada da “cena” (espaço da igreja, à noite). Após a reza final, todos saem da igreja, o pastor fecha a porta e procede a uma “contagem” do dízimo, na rua, diante da câmera: *“As doações de hoje foi de 3 reais e 84*

centavos”. Jamil se afasta de bicicleta na escuridão. Outro irmão faz o mesmo. Sua imagem desaparece em fade.

2.5) Sequência de retratos/Salmo 91

Aqui o filme repete a sequência recorrente: uma justaposição de cinco “retratos” rigorosamente compostos de fiéis da Casa de Oração Jesus é o General. Todos seguram a Bíblia; alguns encaram a câmera silenciosamente, outros lêem ou recitam trechos do Salmo 91. Os fiéis agora são, pela ordem de aparição: Carolina (estudante que ensinava Veronilson a ler na primeira sequência deste segmento); Rizoneide; Zezé; Fátima (dona de casa que tocava pandeiro no culto noturno); e Jorge (entregador de gás que aparecerá no próximo segmento).

Além da colocação em foco da comunidade e da rede de ajuda mútua criadas a partir da igreja, Santa Cruz realiza, neste segmento cronológico (“Os primeiros 3 meses”), outra operação de “legitimação” – se não da prática, agora da visão de mundo e da doutrina pentecostais. No primeiro caso (“A história de Veronilson”), tratava-se de uma operação de “ênfase” (abordar certas atividades da igreja em detrimento de outras, mostrando “outros lados” – em geral relegados – da experiência pentecostal). Neste caso, trata-se de uma operação deliberada de organização de uma sequência a partir de um critério afinado com a visão de mundo e o ethos pentecostais¹⁴⁹.

Refiro-me à escolha de um critério “religioso” para representação do “mundo” e da experiência de uma fiel – operação já observada no prólogo, quando a apresentação da localidade de Parque Florestal era acompanhada de um hino religioso que caracterizava o “mundo” fora da igreja como de “tristeza e tribulação”. Neste caso, é a partir da tematização do Salmo 91 (talvez o trecho da Bíblia mais conhecido e valorizado pelos crentes, aquele que afirma sua invencibilidade diante das adversidades, pela proteção do “Senhor”), que o filme apresenta a personagem Rizoneide, e a experiência de sofrimento que ela vivencia no presente. O cotidiano de Rizoneide hoje (dividido entre Parque Florestal e o Hospital onde seu filho está internado com pneumonia) é apresentado a

¹⁴⁹ Tomo de empréstimo a definição de “ethos” [de um povo] de Clifford Geertz : “o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos” (1978 : 103).

partir do tema do Salmo 91 – a que ela recorre neste momento de dificuldade, de desacerto do “mundo” (desacerto enfrentado como “provação”, que será certamente vencida – segundo o Salmo invocado – pela força da presença de Cristo em sua vida) .

Há, portanto, subordinação da apresentação da personagem e de seu cotidiano a um critério religioso: o tema do Salmo 91, que organiza a sequência. Falo em “critério religioso”, mas o correto talvez seja sublinhar a contaminação profunda entre experiência cotidiana e interpretação (e ação) religiosas (de modo que tudo passa a ser visto como “religioso”), contaminação tão corrente entre os evangélicos – e que o filme incorpora na estruturação da sequência. As explicações e representações passam a ter, após a conversão, uma matriz única de significações, integrando todas as experiências sob a égide do sentido doutrinário¹⁵⁰. Não se trata apenas de “interpretar” o problema religiosamente, mas de enfrentá-lo religiosamente. Esse aspecto é notável na fala de Zezé (primeira parte da sequência), que afirma “correr” para o Salmo 91 em momentos de “aflição, angústia, socorro, quando você estiver tipo acorrentado” (como se a palavra da Bíblia atuasse como um remédio mágico, imbuída de poder de intervenção e “cura” sobre o cotidiano, pela simples afirmação de que o Senhor “te cobre com as suas penas, e debaixo das suas asas encontra refúgio; a sua verdade é escudo e broquel, não temerás os terrores da noite etc”¹⁵¹).

Portanto, o filme adota a perspectiva “crente” (de “contaminação” profunda das esferas religiosa e cotidiana, que no senso comum poderiam estar separadas), ao apresentar a situação presente de Rizoneide a partir da leitura e invocação do Salmo 91 – aqui buscado como “socorro” num momento de sofrimento. Se o problema e o sofrimento

¹⁵⁰ Segundo Regina Novaes, “a realização da identidade crente oferece meios para a integração sistemática entre os preceitos religiosos e a conduta cotidiana” (...) “Esta contaminação se dá, a meu ver, porque a ‘conversão’ e a vida religiosa intensa dos crentes são experiências capazes de dar um sentido unitário à existência e fornecer meios de realizar uma integração sistemática entre preceitos religiosos e conduta cotidiana” (Novaes, 1985: 132).

¹⁵¹ “Não temerás os terrores da noite, nem a seta que voe de dia, nem peste que anda na escuridão, nem mortandade que assole ao meio-dia. Mil poderão cair ao teu lado, e dez mil à tua direita; mas tu não serás atingido”. A crença no poder mágico da palavra, tão evidente na maneira como os crentes do documentário se relacionam com o Salmo 91, é uma das características centrais da magia, conforme lemos neste trecho de Jeanne Favret-Saada (1977): “Pois no fundo é disso mesmo que se trata: de uma palavra que pode o que diz, que manipula mais do que exprime, de uma palavra que é poder e não saber ou informação. O discurso mágico é um discurso no qual toda a função referencial se perde, por assim dizer, dentro da função conativa (apelativa). É um discurso cujo sentido é dado pela medida da ação” (tradução minha).

são “combatidos” religiosamente, eles são também, como já dito, “interpretados” religiosamente – pela fiel e pelo documentário¹⁵².

Essa “contaminação” de esferas aparece ainda na fala de Veronilson, na primeira sequência do segmento. O personagem “significa” sua experiência anterior e atual a partir de uma leitura religiosa: “Se fosse pra ler as coisas do mundo, eu já tinha aprendido antes; tô me esforçando agora para poder ler a palavra de Deus”. A religião dá sentido à experiência passada e à experiência presente, e impõe diretrizes para a vida cotidiana do convertido, explicando um histórico de analfabetismo e justificando o atual esforço individual de mudança, apoiado pelos irmãos. Pois, conforme Geertz, a religião é a um só tempo “modelo de” (representação coerente do mundo e das experiências individuais e sociais) e “modelo para” (conjunto de normas e motivações a dirigir o comportamento):

“Os conceitos religiosos espalham-se para além de seus contextos especificamente metafísicos, no sentido de fornecer um arcabouço de idéias gerais em termos das quais pode ser dada uma forma significativa a uma parte da experiência – intelectual, emocional, moral (...) Uma sinopse da ordem cósmica, um conjunto de crenças religiosas também representa um polimento no mundo mundano das relações sociais e dos acontecimentos psicológicos. Elas permitem que sejam apreendidos. (...) Mais que um polimento, porém, tais crenças são também um gabarito. Elas não são meras intérpretes dos processos social e psicológico em termos cósmicos – e neste caso seriam filosóficos, não religiosos – mas também os modelam. (...) Na doutrina (...) está embutida uma atitude recomendada em relação à vida, uma disposição periódica e um conjunto persistente de motivações” (Geertz, 1978: 140-141).

É o que observamos também na fala de Rubens, na sequência “O Espírito Santo se Manifesta”: “Fiquei dois anos sem trabalhar. Depois que eu aceitei Jesus é que as portas de emprego abriu para mim”. Para combater o problema do desemprego, interpretado religiosamente, os instrumentos são também religiosos : aceitar Jesus, em primeiro lugar (o que implica, em termos de “gabarito”, em parar de beber, entre outras atitudes ascéticas); do ponto de vista ritual, orar impondo as mãos sobre carteiras de trabalho, como vemos em cena curta do culto mostrada na mesma sequência. O caminho para o emprego, possivelmente obtido através da rede de ajuda formada a partir da comunidade

¹⁵²Como escreve Clifford Geertz, “como problema religioso, o problema do sofrimento é, paradoxalmente, não como evitar o sofrimento, mas *como sofrer*, como fazer da dor física, da perda pessoal, da derrota frente ao mundo ou da impotente contemplação da agonia alheia algo tolerável, suportável – *sofrível*, se assim podemos dizer” (Geertz, 1978: 119; grifos meus).

de irmãos, não é evidenciado pelo documentário. A interpretação religiosa, por outro lado, o é, em mais um indício de subordinação do filme, respeitosamente, às explicações e à visão de mundo religiosas (ainda que nesta sequência não haja contaminação tão evidente, com a escolha de um critério de composição afinado com a perspectiva religiosa, como observamos na sequência do Salmo 91, já descrita).

Gostaria de chamar a atenção para um último aspecto neste segmento. Quando Veronilson diz que está finalmente se alfabetizando para “ler a palavra de Deus”, o filme agencia na montagem uma série de imagens de fiéis empunhando e lendo com dificuldade a Bíblia nos cultos da Casa de Oração. A Bíblia, como escreve Geertz, é a principal fonte de autoridade da crença religiosa nas igrejas reformistas¹⁵³. Além de representar autoridade doutrinária, “fonte da palavra”, sabemos que a Bíblia é para os evangélicos um objeto simbólico. Em sua etnografia de Acari (favela carioca), Marcos Alvito descreve os crentes que via pelas ruas do lugar, “caminhando resolutamente, olhar altivo e um pouco distante” (...) “abraçados a suas Bíblias como se fossem coletes à prova de balas” (2001: 179). A Bíblia é portanto um objeto distintivo, definidor da identidade crente (que se opõe à identidade mundana). No trecho citado (assim como nas sequências de retratos dos fiéis no interior da igreja, posicionadas ao final de cada segmento cronológico), o documentário mostra ciência e respeito ao valor do “objeto Bíblia” para o grupo que retrata.

3- Os 3 meses seguintes: expansão da igreja, “preenchimento” de dignidade

“Pra ser cristão nós temos que pagar um preço, e o preço é muito caro...
Nós temos que abrir mão das vaidades, abrir mão do mundo lá fora.
Nós somos um povo diferente, nós somos especiais” (Carmem)

O segundo segmento cronológico do documentário, também anunciado por um letreiro sobre tela preta, é composto de sete sequências. Duas delas (a primeira e a quarta) reportam projeções e planos feitos pelo pastor, figura central, que estrutura as sequências atuando como “mestre de cerimônias” da equipe na apresentação de seus projetos de

¹⁵³ Nas religiões místicas, a autoridade residiria na força da experiência supersensível; nas carismáticas, na atração hipnótica de uma personalidade extraordinária (Geertz, 1978 : 126). Creio que não seria imprudente dizer que as atuais igrejas pentecostais brasileiras se equilibram, em boa medida, nessas três fontes de autoridade, enquanto as afro-brasileiras são essencialmente místicas, embora às vezes tenham a presença forte de lideranças carismáticas.

expansão. Duas outras (“A história de Carmem” e “A história de Rizoneide”), ainda que híbridas, são estruturadas pela apresentação de personagens e de situações relacionadas a elas, agregando informações sobre a “identidade crente” e sobre o processo de preenchimento e integração operado pela igreja na vida dos convertidos. Duas outras sequências, que chamei de “atividades especiais” e que não são demarcadas por intertítulos, acompanham narrativamente atividades do grupo de fiéis fora do espaço da igreja (visita de oração e solidariedade a um doente; culto de agradecimento na casa de uma senhora que recebeu uma benção de cura). E, finalmente, a sétima e última sequência corresponde a mais uma série de “retratos” de fiéis da Casa de Oração Jesus é o General.

3.1) “O pastor faz planos” (+ cotidiano)

Uma panorâmica descortinando o bairro de Parque Florestal abre o segundo grande segmento cronológico de *Santa Cruz* (“Os 3 meses seguintes”). Sobre esta imagem aparece o letreiro: “O pastor faz planos”. Ouvimos a voz *over* do pastor, que calcula com um companheiro da igreja o custo de alguns materiais de construção para expandir a obra da Casa de Oração. Justaposta a essa situação, mostrada nalguns planos, o filme insere mais cenas do cotidiano em Parque Florestal: Rizoneide e uma vizinha conversam (pela conversa, somos informados de que o bebê saiu do hospital); vemos outros vizinhos diante de suas casas.

3.2) Atividade especial 1 (oração na casa de um doente)

Esta sequência, longa e marcante, não é demarcada por intertítulo. Ela guarda outra diferença fundamental em relação à maioria das sequências do filme: narrativa, atém-se ao registro bastante íntegro de uma única situação (uma atividade extraordinária desenvolvida por um grupo de fiéis da igreja), sem a justaposição de planos ou informações sonoras gravados noutras circunstâncias. Não é uma sequência que agregue “conteúdo novo” ao argumento, embora reforce aspectos da experiência da igreja já vistos: a solidariedade entre os irmãos, aqui estendida a pessoas de outro bairro, que não frequentam a mesma igreja.

A sequência começa com planos dos fiéis caminhando, durante o dia. O narrador apresenta a situação:

“Um grupo de fiéis da Casa de Oração Jesus é o General deixa o Parque Florestal e caminha quase uma hora até um conjunto de casas onde moram funcionários públicos e

militares aposentados. Fazem isso com frequência, deixando suas casas precárias para atender pedidos de oração em bairros melhores, onde mora gente com vida mais acertada. O serviço é gratuito e representa um tipo de solidariedade incomum em que os que têm menos ajudam os que têm um pouco mais”.

Sua fala está sobreposta a planos que mostram os fiéis no trajeto, até sua chegada à casa onde farão a oração. O pai de família, doente, dá seu depoimento: “*Há quatro meses venho lutando contra a morte; vou num hospital, me desenganam, vou noutro hospital, me desenganam...*”. Em continuidade espaço-temporal, a montagem de *Santa Cruz* agencia planos que descrevem a atividade especial: os fiéis oram para o doente, cantam uma música a pedido dele, a missionária faz uma oração especial impondo as mãos sobre sua cabeça; ao final, todos se despedem e partem. Esta é uma sequência voltada sobretudo ao registro descritivo de uma situação dada, sem agregar informações ou explicações – de modo que o espectador pode se relacionar com ela de modo mais aberto, menos “conduzido”. Trata-se de uma das situações cuja presença no filme endossam certos conteúdos (de sociabilidade entre os irmãos de “fé” e outras pessoas incluídas em seu rol de solidariedade e proselitismo), mas que são montadas de modo mais aberto, sem a intenção de “avançar o argumento”¹⁵⁴.

3.3) “A história de Carmem”

Carmem está sentada dentro da igreja. Sobre sua imagem, aparece o letreiro: “A história de Carmem”. Em sua fala, ela afirma convicta a opção pelo “cristianismo”, num dos depoimentos mais doutrinários do documentário, em que claramente se afirma uma identidade evangélica distintiva: “*Pra ser cristão nós temos que pagar um preço, e o preço é muito caro... Nós temos que abrir mão das vaidades, abrir mão do mundo lá fora. Nós somos um povo diferente, nós somos especiais... Um povo de Deus tem que ser um povo*

¹⁵⁴ Embora use com parcimônia o comentário over, *Santa Cruz* não deixa de guiar a interpretação do espectador, através das operações da montagem, nalguns trechos. A sequência descrita, ao contrário, é mais “aberta”. Como escreve Ismail Xavier, “a necessidade de apresentar um discurso explicativo surge do fato de que a imagem se abre para muitos sentidos, permitindo uma experiência complexa e passível de múltiplas interpretações. Essa abertura para muitas direções possíveis é bastante discutida na semiótica e se toma hoje como um valor da obra de arte (quanto mais aberta a diferentes sentidos, quanto mais polissêmica, melhor). No entanto, quando se trata de afirmar uma tese, essa característica é muitas vezes vista como um problema, como algo que pode desviar o espectador da interpretação tida como correta. O recurso usado nos filmes convencionais é a voz over como guia de leitura; a imagem, no limite, torna-se mera ilustração, como num livro em que o autor usa fotos para corroborar a argumentação que está sendo desenvolvida no texto” (texto publicado na revista eletrônica *DiverCidade* número 5 – www.centrodametropole.org.br/divercidade).

honesto”. Ao depoimento, a montagem justapõe cenas de um culto noturno na igreja. Nele, Carmem faz um “testemunho”: conta que tirou um “gato” (do relógio de luz) de sua casa, pois não queria mais *“aceitar jogo sujo de satanás dentro do meu lar”*.

Em seguida, ela fala à equipe sobre sua doença: há alguns meses tem esporão, deformação no osso do pé que praticamente lhe impede de caminhar. Seu depoimento é intercalado por imagens de fiéis orando silenciosamente, possivelmente solicitando bençãos no culto. Diz Carmem: *“Eu não pretendo mais voltar ao médico porque o meu Deus é o médico dos médicos... A honra será dada para o meu Deus, não para o homem... Tudo isso é para o nome do meu Senhor ser exaltado e glorificado”*. E revela que Deus lhe prometeu uma benção de cura: ficará livre do esporão no dia de seu batismo.

3.4) “Jardim Espírito Santo” - “O pastor tem uma revelação”

O pastor caminha pelas ruas de uma localidade. Pelo primeiro intertítulo, somos informados de que o nome do lugar é Jardim Espírito Santo. O segundo intertítulo dá nome à sequência, resumindo a situação retratada: “O pastor tem uma revelação”.

Jamil mostra à equipe de cinema o local onde, segundo o sonho que teve, deverá ser *“edificado um templo do Senhor, filial da igreja matriz”* (*“Nem é pelo nosso querer, é pelo querer de Deus mesmo”*). A situação é montada em continuidade, sem justaposições. A montagem se vale apenas de elementos captados na “cena”: o olhar curioso de vizinhos, os locais apontados pelo pastor, a presença de Jorge, entregador de gás que é membro da Casa de Oração Jesus é o General. Por fim, o pastor interage com uma moradora, que se diz contente com a possibilidade de vir a ter uma igreja perto de casa.

3.5) Atividade especial 2 (culto de agradecimento)

Esta sequência, também marcada pela continuidade espaço-temporal, começa com planos que mostram o pastor e outros fiéis carregando bancos da igreja, pelas ruas, à noite. O narrador introduz a situação que a montagem nos mostrará narrativamente, através do registro da atividade especial:

“Há dois meses, Jamil e um grupo de fiéis atendeu a um pedido de oração na casa de uma octogenária, vítima de fratura. A benção foi alcançada e hoje a filha dessa senhora convida Jamil para celebrar um culto de agradecimento em sua casa. A igreja em peso se transfere para lá, inclusive os bancos”.

As imagens, que remetem exclusivamente ao culto doméstico, resumizam a situação: há cantoria de hino evangélico, reza, bolo e refrigerante (diz o narrador, em fala que cobre parte das cenas de registro do ritual: *“Para além do culto a domicílio, o que se tem é uma reunião social de gente que não bebe, não fuma, não dança e só canta hinos religiosos. Mas o resultado é inconfundível: isso é uma festa”*). A sequência se encerra com cena que mostra os irmãos levando os bancos de volta à igreja, comentada pela cantoria evangélica, que continua *over*.

Duas sequências neste bloco (“Os 3 meses seguintes”) sublinham o processo de rápido desenvolvimento da Casa de Oração Jesus é o General, através da retórica do pastor: na primeira, Jamil faz planos de expansão da obra da igreja matriz, calculando o tempo e os custos da empreitada com a ajuda de um fiel da igreja; na quarta sequência, ele leva a equipe a outra invasão localizada nos arredores (Jardim Espírito Santo), onde planeja, por conta de uma revelação que teve, construir uma filial da Casa de Oração Jesus é o General.

Os planos expansionistas de Jamil não são questionados, repercutidos entre os fiéis ou abordados criticamente pelo documentário. Por enquanto, são apenas planos, e o filme, de um modo geral, tem uma relação de cumplicidade com as atividades desenvolvidas na igreja, ou com as situações em que é “guiado” pelo pastor, que em trechos como esse atua como “mestre de cerimônias” do documentário. Assim, pela abordagem levada a cabo em Santa Cruz (essencialmente respeitosa e não questionadora), o ímpeto expansionista não é julgado de antemão: a meu ver, ele aparece mais como índice do enraizamento eficaz e legítimo da igreja no contexto onde se implanta do que como expansão excessivamente rápida (e por isso anômala ou questionável).

Dito isso, gostaria de chamar a atenção para alguns aspectos relevantes desenvolvidos nas primeiras sequências deste segmento. Um deles é a ênfase na participação intensa dos fiéis nas atividades desenvolvidas em torno da igreja (e nem sempre no espaço oficial de culto, como já referido) – participação esta que se converte, muitas vezes, em “programa”, em formas de sociabilidade¹⁵⁵. Penso sobretudo nas

¹⁵⁵ Segundo a pesquisa *Novo Nascimento* (1994), os evangélicos mantêm uma alto índice de participação semanal nas atividades da igreja (85%), diferentemente da prática de católicos e umbandistas ou adeptos do

atividades especiais descritas neste bloco: a reza na casa de um doente; e o culto de agradecimento na casa de uma senhora que recebeu uma benção de cura. Essas sequências, voltadas à descrição de situações particulares, não foram montadas de modo a aproveitar os momentos registrados para agregar explicações ou informações. São rigorosamente o registro de uma situação fugidia, fixada graças à presença do filme. Nelas, a enunciação estabelece uma relação mais “aberta”, menos diretiva com o espectador, convidado-o a compartilhar de um momento (e não conduzindo-o para fixar tal ou tal informação ou explicação).

Ainda assim, embora proporcionem outro tipo de fruição, não seria imprudente dizer que essas sequências nos mostram que as atividades dos fiéis, sobretudo de caráter solidário, se expandem para além do espaço do barracão, incluindo outras pessoas no círculo de beneficiados com serviços prestados pela comunidade de irmãos. Elas se agregam ao “crescendo” de dignidade. Através dessas situações, vemos que não apenas a igreja antes vazia se encheu de fiéis (como observamos no segmento I, nas sequências “A história de Veronilson” e “O Espírito Santo se manifesta”), como a dignidade propiciada pela conversão preenche pouco a pouco a vida cotidiana dos convertidos (Rubens, antes alcóolatra, converteu-se e conseguiu um emprego); o pastor Jamil já faz planos de expansão (“Nem é pelo nosso querer, é pelo querer de Deus mesmo”), e os novos crentes estendem as atividades solidárias e evangelizadoras da igreja para fora do espaço do barracão. A igreja se enche de gente; e os convertidos vão preencher seu cotidiano (e o de outras pessoas que são incluídas em seu rol de solidariedade e proselitismo) com uma participação intensa em atividades da igreja, que não raro se convertem em formas de sociabilidade, de encontro, de celebração (como é o caso da “festa” na casa da octogenária, vítima de fratura que recebeu uma benção de cura). Embora as “atividades especiais” não sejam montadas de modo a expor explicações ou “avançar o argumento”, a elaboração sutil da hipótese de um progressivo “preenchimento”, em diversos níveis, me parece muito nítida neste segundo segmento.

Gostaria de destacar outro aspecto, que se refere à personagem apresentada neste bloco do documentário: Carmem, a que mais explicitamente afirma a adoção de um

candomblé: “A frequência regular na igreja distingue a congregação local como uma comunidade com as características de uma associação voluntária” (Cf. Fernandes et al, 1998: 141).

modelo rígido de comportamento após a conversão, de uma identidade crente distintiva. Embora o comentário inicial do narrador enuncie a existência de uma ética crente ascética e restritiva, marcada na prática pela “abstinência de tanta coisa”, essa dimensão não é retomada nas narrativas dos personagens, nem valorizada na fala do pastor. O que o filme sublinha sem cessar é a formação de comunidade, o papel integrador da igreja, e ainda a contaminação de todas as “esferas” da experiência pela perspectiva religiosa, no discurso e na visão de mundo dos convertidos.

Carmem retoma o tema da militância ética individual. Ela diz literalmente: “Nós temos que abrir mão das vaidades, abrir mão do mundo lá fora. Nós somos um povo diferente, nós somos especiais”. Na igreja, faz testemunho de seu compromisso com a doutrina e com um modelo estrito de comportamento, dizendo que mandou tirar o “gato” do relógio de luz porque não aceitava “jogo sujo de satanás” dentro de seu lar. Na montagem do trecho, o filme chega a agenciar um plano de detalhe do relógio de luz, “decorado”¹⁵⁶ com um folheto em que se lê o Salmo 91, em mais um exemplo literal de interpretação – e solução – dos problemas e dilemas cotidianos através da perspectiva religiosa, que tudo explica, que para tudo tem resposta. O ingresso na igreja, evidentemente, não elimina a vida cotidiana, mas a “ressignifica”: o crente continua vivendo no mundo mas não se considera mais do “mundo”, porque seu cotidiano agora está imbuído da presença de Cristo, e todos os acontecimentos (mesmo os mais prosaicos) se explicam pelo plano de Deus para sua vida (“Tudo isso é para o nome do meu Senhor ser exaltado e glorificado”, diz ela, interpretando sua doença e profetizando a cura).

Carmem encarna dimensão fundamental da identidade evangélica, conforme se lê na bibliografia: a da distinção e militância. No pentecostalismo, como já visto, a religião assume importância radical no ethos ou no modo de ser do convertido. Na identidade pentecostal a religião se torna critério determinante de diferença – o crente tenderia a submeter todas as representações que faz de si aos termos de uma identidade religiosa. Como escreve Maria das Dores Campos Machado (1996),

“A oposição às formas tradicionais de religiosidade constitui o cerne do ethos pentecostal. Qualquer comportamento reconhecido como típico da tradição cultural brasileira e da identidade católica (práticas sincréticas, adoração aos santos e sobretudo a

¹⁵⁶ “Protegido” talvez seja um termo mais de acordo com o discurso evangélico.

Maria) é rechaçado pelo pentecostalismo ‘na subcultura que cria e na identidade que espelha nas pessoas’. Mas a rejeição ao mundo não implica aqui sua transformação. Ao contrário: prega-se o recolhimento do fiel ao interior da comunidade religiosa para se proteger das ‘forças malignas’ que regem o mundo externo – a sociedade inclusiva. Ali ele pode vigiar e ser vigiado pelos companheiros de fé, adotando uma moralidade em grande parte ‘privatizada’ (Prandi, 1992 : p.86)” (Machado, 1996 : 83).

Importante notar que a militância e o imperativo de distinção se referem a um contexto em que o pentecostalismo é religião minoritária, e o “natural” é ser católico – ser crente, contrariamente, é uma identidade que contamina todas as dimensões da vida social¹⁵⁷. Observemos que Santa Cruz não tematiza a correlação de forças entre diferentes opções religiosas, igrejas e denominações no campo religioso de Parque Florestal ou do Rio de Janeiro – em parte, como já dissemos, para evocar o “grau zero” anterior, sublinhar uma espécie de vazio civilizatório (inclusive religioso) em que a igreja teria se implantado¹⁵⁸.

3.6) “A história de Rizoneide” (+ violência)

Esta sequência, de composição mais híbrida e intenção mais retórica do que as outras que integram este segmento, começa com uma série de cenas do cotidiano em Parque Florestal, sublinhando notadamente a sociabilidade entre os vizinhos (Zezé entrega o filho doente para que a “irmã” Veronice leve-o para passear com suas filhas; há imagens de um “mutirão” de construção numa casa da vizinhança, aparentemente a de Rizoneide, que aparece entre os homens que trabalham).

Na banda sonora, ouve-se um canto *over* cuja enunciação não é identificada em imagens: “*Um dia Jesus nosso amigo reuniu o povo e assim ensinou / O reino de Deus é um campo onde trigo se semeou/ À noite veio o inimigo e junto do trigo o joio plantou/ E quando o trigo cresceu, no meio da seara o joio apareceu*”. As imagens dialogam com o

¹⁵⁷ É preciso manter aceso o “fogo do Espírito Santo” e a conduta irrepreensível, para assegurar a própria continuidade da comunidade de irmãos, como lemos em Regina Novaes (1985). Pois, segundo a mesma autora, é a posição de grupo religioso minoritário num campo religioso mais amplo que dá sentido à identidade crente (“Um grupo minoritário pressupõe a reação da sociedade envolvente e propõe militância”).

¹⁵⁸ Difícil saber se, neste contexto, a Casa de Oração Jesus é o General se coloca como opção minoritária, como “seita”. Não há menção, pelos personagens, a outras religiões. Poderíamos pensar que a presença pouco significativa, no filme, de falas distintivas e proselitistas refere-se ao fato de que a identidade crente, neste contexto e nesta circunstância (Rio de Janeiro de fins dos anos 90), não se dão mais por oposição? Ou o filme teria optado deliberadamente por evitar falas como essas – para subtrair dogmatismo, proselitismo e, por consequência, preconceito dos espectadores?

canto: planos de interação entre os vizinhos aparecem quando a música fala em “*campo onde trigo se semeou*”; quando a letra enuncia a vinda do inimigo, que “*junto do trigo o joio plantou*”, a montagem repete o plano com os garotos (de rostos não identificados, provavelmente “soldados” do tráfico) que vimos na introdução do documentário. Mais um plano dos garotos é posicionado na montagem quando ouvimos que “*quando o trigo cresceu, no meio da seara o joio apareceu*”.

Ao final da música (e da montagem de imagens que introduz a sequência), vemos Rizoneide entrar na igreja sozinha e se sentar. Sobre sua imagem aparece o letreiro: “A história de Rizoneide”. Ela narra sua história de conversão, e seu depoimento é justaposto a outras imagens do cotidiano de Parque Florestal, e também a cenas de culto, nas quais ela e o pastor aparecem. Diz Rizoneide: “*Eu vim de lá do Norte praqui... quando eu cheguei aqui, eu e meu esposo a gente não tinha casa, vivia pela rua... Então eu ficava triste de não ter um canto... O pastor me deu atenção, perguntou porque eu não ficava alegre... A Bíblia foi como uma escola que eu não tive... Eu passei a ser mais conhecida, ter mais intimidade com as pessoas... Hoje, todo mundo que convive aqui dentro, eu não tenho medo de nenhuma delas...*”

Em seguida, Rizoneide lê o Salmo 91 (trata-se exatamente da mesma situação usada na sequência sobre o Salmo 91, no primeiro segmento, aqui reutilizada na montagem). A câmera deriva dela, sentada num banco da igreja, para uma fresta na janela, de onde se antevê um garoto sentado (novamente com o rosto não identificado). Um *fade* para o *black* traz o letreiro: “*Um pouco mais tarde*”.

A situação seguinte é mostrada em continuidade espaço-temporal. Uma série de fiéis, à noite, parados em frente à igreja, em silêncio, observam a rua. Ouvimos a voz *over* do pastor: “*Mataram um rapaz ali, em frente à igreja... Não é bom...*”. Num plano, o filme mostra pessoas se aproximando em torno de um corpo estendido no chão.

Os últimos planos da sequência mostram, de diferentes pontos de vista, o pastor rezando sozinho dentro da igreja. Ajoelhado, de braços abertos, agora ele reza o Salmo 23: “*O senhor é meu pastor, nada me faltará*”¹⁵⁹. No último take (um plano fixo da fachada da igreja, motivo recorrente), vemos Jamil orando pela janela iluminada.

¹⁵⁹ “Deitar-me faz em verdes pastos, guia-me mansamente a águas tranquilas. Refrigerera a minha alma ; guia-me pelas veredas da justiça, por amor do seu nome. Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo ; a tua vara e o teu cajado me consolam” etc.

3.7) Sequência de retratos/Salmo 91

O filme repete, pela última vez, a sequência recorrente: uma montagem de seis “retratos” de fiéis da Casa de Oração Jesus é o General. Todos seguram a Bíblia; alguns encaram a câmera, outros lêem ou “declamam” trechos do Salmo 23, do Salmo 91 e de outros salmos. Os fiéis agora são, pela ordem de aparição: Maria José (a irmã que cantava na sequência “O Espírito Santo se Manifesta”); Sebastião (assistente do pastor nos cultos); Veronilson; Verônica; Antônio (um dos mais participantes nos cultos, e que acompanhava o pastor na conversa sobre os planos de expansão da igreja); e Rubens (marido de Zezé).

“A história de Rizioneide” também ecoa o “preenchimento” progressivo, em diversos níveis, que caracteriza este segmento. Conforme apresentada pelo filme, creio ser esta a personagem que mais efetivamente a igreja “salvou” – da anomia, da solidão, do medo, da tristeza. Migrante da Paraíba, Rizioneide conta em sua narrativa que era triste e tinha medo das pessoas. Sua experiência anterior é caracterizada por ela pela via da negatividade. Quando chegou ao Rio de Janeiro com o marido, não tinha onde morar, vivia pela rua. Já em Parque Florestal, não conhecia os vizinhos, não sabia em quem confiar; o marido não é “muito carinhoso para dentro de casa, se dedica mais ao trabalho”, e ela se sentia sempre sozinha. Depois que ouviu as palavras do pastor e se converteu, Rizioneide experimentou um conjunto de mudanças que poderia ser descrito como um processo de afirmação individual e integração social: “Eu passei a ser mais conhecida, ter mais intimidade com as pessoas... Hoje, todo mundo que convive aqui dentro, eu não tenho medo de nenhuma delas...” Não por acaso o filme compõe a sequência justapondo, à narrativa de Rizioneide, uma série de imagens que revelam a sociabilidade entre os vizinhos (novos convertidos) de Parque Florestal, endossando o processo de integração presente nas entrelinhas da fala da personagem.

O preenchimento progressivo de dignidade operado pela igreja na vida de Rizioneide e dos demais convertidos, entre os quais se tecem relações positivas e de solidariedade, é associado nesta sequência (pelo comentário musical) à imagem do “trigo” que cresce nos campos, alimento semeado pelo Senhor. Mas o trigo está “misturado” à erva daninha que cresce junto dele, com frutos infestados de fungos: o joio, semeado pelo Inimigo. É o que diz o hino evangélico, cuja letra organiza a introdução da

sequência. Paralelo ao “preenchimento” progressivo e positivo operado pela igreja no cotidiano do bairro, desenvolve-se o joio, a erva daninha, imagem associada pelo documentário à rede negativa estabelecida pelo tráfico de drogas (sugerida pelos planos dos garotos de rostos não identificados). Na introdução da sequência, portanto, através do comentário musical que organiza a montagem (um hino religioso), o filme evidencia a presença de relações positivas entre os vizinhos convertidos de Parque Florestal, mas também sugere e “adjetiva” – religiosamente – a permanência do tráfico no cotidiano do lugar. A igreja semeou o trigo, o tráfico é o joio – o trigo alimenta, é fonte de vida; o joio, com seus fungos, mata as outras plantas (a vizinhança geográfica entre os dois “grupos” é mostrada didaticamente, através de uma panorâmica que conduz da imagem de um dos rapazes, de frente a um barraco, para o barracão da igreja, do outro lado da rua).

Em seguida, temos a narrativa de integração de Rizoneide, que se encerra com a personagem lendo o Salmo 91 dentro da igreja – salmo que invoca, como sabemos, proteção em situações de adversidade. Durante a leitura, a câmera deriva da personagem para enquadrar um rapaz, antevisto pela fresta da janela, com o rosto não identificado (desta vez de “dentro” para “fora” – o “mundo” lá fora visto de dentro da igreja, perigosamente vizinho). Depois de um fade, a sequência tem uma quebra formal: ela deixa de se estruturar pela música ou pela narrativa da personagem e passa a seguir um critério temporal (“um pouco mais tarde...”). O que vemos é o corpo de um rapaz morto na rua, diante da igreja, e o silêncio perplexo dos irmãos e de outros vizinhos que observam.

Através da explicitação da “vizinhança” entre igreja e tráfico, operando no mesmo contexto mas aos quais se atribui (pela correlação com a música) valores opostos, penso que o documentário “prepara” a irrupção súbita da violência e do vazio civilizatório em meio ao progressivo preenchimento de dignidade operado pela Casa de Oração Jesus é o General em Parque Florestal.

No percurso do filme, a aparição de uma morte violenta diante da porta da igreja, após a narrativa de conversão e integração de Rizoneide, faz lembrar que o “mundo mau” está à espreita; o “mundo de tristeza e tribulação” se faz presente apesar da igreja, bem ao seu lado, lembrando-nos de que o preenchimento operado por ela não contamina tudo, mas a vida dos que se convertem e as representações que eles passam a fazer de suas vidas. A rede positiva criada pela igreja não elimina as redes negativas que operam no mesmo

contexto. O grau de abrangência é limitado, como não poderia deixar de ser. É como se o filme deixasse o espectador antever, num instante bruto, aquilo que ficou “de fora”: o “mundo” continua existindo, embora muitos indivíduos o tenham simbolicamente “deixado” a favor da igreja. Em contraste radical ao “preenchimento” operado pela conversão na vida de Rizoneide (que significou para ela oportunidade de integração a uma comunidade moral), a irrupção da violência, da desordem, do “mundo mau”, acabam por reforçar (no documentário), a opção feita pelos convertidos: abraçar a crença (“aceitar Jesus”), outra vida a ser vivida e, neste caso, contrário da morte.

Relevante notar que, ao se valer de um comentário musical religioso para caracterizar a vizinhança entre igreja e tráfico, o documentário acabe por separá-los, simbólica mas claramente: “plantados” no mesmo terreno sim, mas substancialmente diferentes. Um “bom” (o “trigo”, a igreja), outro “mau” (o “joio”, a criminalidade). Trata-se uma vez mais de um critério de representação afinado ao religioso, em que “mundo” e “igreja” se opõem em bloco, as esferas estão bem apartadas e, embora vizinhas, não se misturam – quando, na realidade, no cotidiano de Parque Florestal, os vizinhos e familiares provavelmente experimentam a convivência (no espaço doméstico, inclusive), entre essas duas “ordens”, entre as duas redes¹⁶⁰.

A sequência é finalizada com a imagem do pastor rezando o Salmo 23 – é através, portanto, de uma invocação religiosa que Jamil (e o filme) lidam com a irrupção súbita da violência em Parque Florestal. O Salmo 23, como o 91, reafirma a invencibilidade dos convertidos, a despeito das provações do “mundo” (fora da igreja), interpretadas e combatidas de uma perspectiva religiosa. Eles são invencíveis porque aceitaram Jesus, e seu cotidiano está ungido pela proteção do Senhor: “Ainda que eu andasse pelo vale da

¹⁶⁰ A relação entre o tráfico de drogas e as igrejas evangélicas parece ter várias facetas. Já falei da imbricação de símbolos entre os dois processos sociais, como descrever Alvito em sua etnografia de Acari (2001). Em seu artigo sobre o tema (“O poder evangélico”, *Viva Favela*, www.vivafavela.com.br), Julio Ludemir aponta para a convivência entre as duas esferas, diferentemente do que sugere *Santa Cruz*: seria consenso entre a polícia, a comunidade e os traficantes de que a conversão religiosa pode limpar a ficha criminal de qualquer bandido. Se batizado, o “ex-bandido” pode sair do tráfico sem riscos de morte – sua vida será preservada tanto pelos antigos companheiros de facção quanto pelos inimigos. Também seria corrente, segundo o texto, a convivência respeitosa entre traficantes e religiosos – convivência que parece interessar a ambas as partes. Os crentes querem, em seu trabalho de proselitismo, circular livremente pelas favelas, muitas vezes cindidas em territórios comandados por facções inimigas. Os traficantes, por sua vez, sugere o artigo de Ludemir, podem estar interessados em encontrar “mulas” (intermediários) fora de qualquer suspeita, para plantar droga e armas dentro dos presídios. Ter boas relações com as igrejas é, em muitos sentidos, uma maneira eficiente de controle (muitos policiais freqüentam templos evangélicos, por exemplo).

sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam...”. *Invocando um salmo bíblico (lembremos que as palavras têm força mágica...), a igreja e o filme retomam a sua “ordem” (de interpretação e argumentação), o trajeto de progressiva dignidade que lhes interessa mostrar, a partir da atuação da igreja.*

4- Os 3 últimos meses: conclusões e ritualização das mudanças

“A vitória é nossa, pelo sangue de Jesus /
Se Deus é por nós, quem será contra nós?/ Ninguém”.
(Invocação repetida no culto da Casa de Oração Jesus é o General)

O terceiro e último segmento cronológico do documentário é composto de seis sequências. Três delas (as três últimas) registram (em chave mais narrativa) atividades desenvolvidas pelo grupo de fiéis: “o dia do batismo” (espécie de ápice da trajetória religiosa dos novos convertidos); o culto noturno final que celebra o batismo realizado (“na mesma noite...”); e “o primeiro dia como missionária”, sequência final que acompanha o trabalho evangelizador de Carmem e de outros crentes da Casa de Oração, certa manhã, num trem suburbano. Este segmento contém ainda uma das sequências fundamentais na elaboração do argumento do documentário, não nomeada por intertítulo: aquela que mostra o trabalho de pintura da fachada da igreja, pelos fiéis, depois que Zezé apresenta para o filme a sua vizinhança, “valorizada” pela presença dos novos convertidos. Duas outras breves sequências integram o segmento: a primeira, que expõe retoricamente o contraste entre Veronilson no trabalho (subalterno entre os subalternos) e na igreja; e a terceira, a mais minimalista do filme, composta de apenas três planos – duas imagens da fachada da igreja pintada emolduram a sequência; o plano intermediário mostra Veronilson cantando uma espécie de hino de elevação da auto-estima dos convertidos, *“Eu venho falar do valor que você tem”*.

4.1) “Barra da Tijuca” (Veronilson no trabalho x Veronilson na igreja)

Justapondo duas situações distintas e, em certo sentido, contrastantes (Veronilson trabalhando como servente de pedreiro e Veronilson em casa, vestindo terno e gravata para o culto), esta sequência exhibe intenções evidentemente retóricas. Segundo me parece, sua proposta não é apenas “mostrar”, mas criar significação.

Curto e composto de poucos planos, o bloco se limita a contrapor (pela justaposição) as duas situações. No trabalho, Veronilson é servente de pedreiro, subalterno entre os subalternos (dois planos de detalhe de sua bota suja de cimento podem ser vistos como signo dessa posição inferior). Para ir à igreja, ele veste terno e gravata, emblema masculino de formalidade, seriedade, elegância e posição social superior. Veste-se da mesma maneira que os outros homens, vivendo portanto, na comunidade criada pela igreja, uma situação de igualdade. Na igreja, Veronilson pode ser protagonista, vestindo posição inversa à que tem no trabalho e, generalizando um pouco mais, na “sociedade” ou no “mundo”.

A sequência termina com um plano fixo sintético da fachada da igreja (motivo recorrente), numa noite de culto (antevisto pela janela).

4.2) O bairro dos convertidos + a pintura da igreja

Embora não nomeada por intertítulo, esta é, assim como “o Espírito Santo se manifesta”, uma das sequências principais do filme. Ela é composta de apenas duas situações: na primeira, Zezé mostra e faz comentários sobre o bairro para a equipe de cinema; na segunda, mais longa, o pastor e alguns fiéis pintam a igreja, observados por vários outros integrantes da Casa de Oração Jesus é o General, que comentam os resultados.

A sequência começa com planos de Zezé varrendo a igreja, numa manhã. Em seguida ela caminha por uma rua do bairro, mostrando para a equipe de cinema onde moram os membros da igreja.

Ao mostrar as casas dos convertidos na vizinhança, Zezé faz uma avaliação definitiva sobre a presença da igreja e sua margem de atuação no lugar: *“Só aqui dentro desse conjunto, dessa invasão, tem 30 e poucos membros da igreja aqui... O pessoal faz questão de comprar lote aqui, de trocar.... porque é um bairro sossegado também... Antigamente você comprava lote até por 300 reais... agora o mais barato é 2.500, 3000.... valorizou demais... existe mais amizade, mais aproximação entre os vizinhos, coisa que não existia, era cada uma na sua casa... Homem era mais em porta de buteco, agora eles tão mais meigos, mais amorosos, procuram ficar mais com a gente dentro de casa....”*

Em seguida, vemos o pastor se aproximar de bicicleta, com uma lata de tinta. Cenas de alguns homens pintando a igreja são montadas em continuidade espaço-temporal com os

comentários e observações das mulheres e de outros fiéis, que observam e avaliam os resultados.

A sequência se encerra com o já conhecido plano fixo da fachada da igreja à noite, durante o culto. Com uma diferença fundamental: a igreja agora está pintada, e sobre a janela lê-se: “C.O.J.É.O.G - Casa de Oração Jesus é o General”.

4.3) Eu venho falar do valor que você tem

Esta sequência breve e bastante sintética funciona como uma espécie de comentário à primeira sequência desse segmento (aquela na qual planos de Veronilson no trabalho são justapostos a sua imagem em casa, preparando-se com esmero para o culto).

A sequência é composta de apenas três planos, dois deles idênticos. Ela abre com a “nova” imagem da igreja (pintada), em mais um retrato (diurno) da fachada da Casa de Oração Jesus é o General. *Over*, ouvimos Veronilson cantando. Em seguida, o filme nos conduz à situação em que o canto é enunciado: Veronilson está sentado, dentro da igreja. Este plano dura, sem justaposições, até o fim da música. Encerra a sequência um outro take da fachada da igreja pintada.

Formalmente, esta é a sequência mais minimalista do documentário. Emoldurado pelos dois planos fixos da fachada da igreja (agora pintada), o canto de Veronilson é emblemático. Entre outras frases, ele diz: *“Pare de ficar sofrendo angústia e dor / Deixe seu complexo inferior / Dizendo às vezes que não é ninguém / Eu venho falar do valor que você tem / Ele está em você, o Espírito Santo se move em você / Até por gemidos inexprimíveis / inexprimíveis...”*.

O bloco coroa o movimento de valorização do lugar, das pessoas e da igreja, claramente enunciado pela fala de Zezé e pela pintura na sequência anterior; ao mesmo tempo, serve de transição (e preparação) para a sequência celebrativa do batismo, espécie de ritualização de todas as mudanças, da purificação das vidas dos convertidos, da vida nova “dentro” da igreja.

O terceiro e último segmento do documentário aponta algumas conclusões. Nalguns casos, encaminhamentos para questões que vinham sendo trabalhadas ao longo do filme, tecendo o argumento implícito que “responde”, de alguma forma, à pergunta essencial de Santa Cruz: por que o pentecostalismo é eficaz neste grupo social? Outras “conclusões”

são mais bruscas, e estranhamente repõem, no último segmento, aspectos praticamente intocados pelo filme no seu percurso: penso no relacionamento direto com o sobrenatural praticado pelos fiéis da igreja, tema evitado (ou, digamos, não privilegiado) pelo documentário até a sequência do batismo, quando Santa Cruz registra uma cura divina em ato. Voltaremos a este ponto, depois da descrição da sequência.

Antes, pretendo abordar a culminância do processo de “preenchimento” progressivo que identifiquei no decorrer dos blocos cronológicos que compõem o documentário, a partir do “grau zero de dignidade” cuidadosamente elaborado no prólogo. A sequência definitiva neste percurso, uma das mais importantes do filme, é esta em que Zezé apresenta para a equipe a “nova” vizinhança, e em seguida vemos o grupo de irmãos dedicando-se à pintura da fachada da Casa de Oração Jesus é o General – fachada tantas vezes mostrada no filme, a ponto de se tornar motivo recorrente; e que, finalmente pintada, encarna a culminância de um “crescendo” de mudanças positivas.

Ao apresentar a vizinhança para a equipe do filme, a partir da rua principal de Parque Florestal, Zezé (a primeira convertida, segundo o documentário) enumera casa por casa, lembrando quem são os moradores e constatando que “só aqui dentro desse conjunto, dessa invasão, tem 30 e poucos membros da igreja”. A presença dos convertidos no bairro, avança ela, o valorizou: “O pessoal faz questão de comprar lote aqui, de trocar.... porque é um bairro sossegado também... Antigamente você comprava lote até por 300 reais... agora o mais barato é 2.500, 3 mil.... valorizou demais”. A “valorização” (inclusive imobiliária) do bairro corresponde ao desenvolvimento de uma rede de ajuda mútua, de relações sociais positivas entre vizinhos, integrados numa comunidade forjada a partir da igreja: “Existe mais amizade, mais aproximação entre os vizinhos, coisa que não existia, era cada um na sua casa”. A mudança, que venho chamando de “preenchimento” de dignidade, atingiu também a esfera privada, as relações domésticas, familiares, e sobretudo o relacionamento entre os casais: “Homem era mais em porta de buteco, agora eles tão mais meigos, mais amorosos, procuram ficar mais com a gente dentro de casa”.

A fala de Zezé sintetiza e sela bem a abrangência das mudanças no “mundo” proporcionadas pela atuação da igreja no contexto em que se implanta, trabalhadas progressivamente pelo filme em seu decorrer. É uma fiel quem diz, não o filme, que assim pode afirmar verbalmente, através do discurso dela, as mudanças que vinha buscando

“mostrar”, sem enunciá-las verbalmente. Que mudanças são essas? A integração promovida pela igreja criou “amizade” entre vizinhos, formou rede de apoio e ajuda mútua entre iguais, valorizando e “preenchendo” de relações positivas o bairro antes ruim, “terra de ninguém”, vazio civilizatório – “preenchimento” que contamina a imagem do bairro e o valoriza inclusive do ponto de vista imobiliário. Como referido, o conceito expandido de “mundo”, praticado pela doutrina e pelo filme, abarca da localidade à esfera doméstica, e na narrativa da primeira convertida a margem de atuação positiva da igreja atinge também as relações familiares: os maridos estão mais meigos, pararam de beber, ficam mais tempo com as mulheres dentro de casa.

Esse tipo de mudança, já antevista na conversão de Rubens e na consequente “libertação” do alcoolismo (e superação do desemprego), é explicitada nesta fala de Zezé: depois de convertidos, os homens estão mais “meigos”. As mudanças no padrão tradicional de relação entre os gêneros, sob o pentecostalismo, é um dos temas bastante presentes em estudos atuais de sociologia e antropologia desta religião (Cf. Machado, 1996); estudos que afirmam o potencial “racionalizador” da conversão, inclusive pelo relacionamento mais igualitário e menos machista que se estabelece entre os cônjuges, quando ambos se convertem. O filme toca esta temática, em mais um indício de atualidade e interesse na evitação do estereótipo¹⁶¹.

Mas o mais importante é observarmos que o princípio integrador da doutrina pentecostal, ou seja, a contaminação de todas as esferas pelo ethos “crente” (a igreja, a família, a vida pública em todas as suas dimensões), é afirmada por Zezé em sua fala

¹⁶¹ A pesquisa *Novo Nascimento*, realizada no pelo ISER no Rio em 1994, constatou a presença de duas mulheres para cada homem entre os fiéis evangélicos entrevistados. Os pesquisadores interpretam essa maior adesão feminina como “resultado de um fator sociológico”: “O padrão de relacionamento entre os gêneros veiculado pelas igrejas evangélicas atrai as mulheres e encontra resistência entre os homens. É um padrão que modifica a tradição ibero-brasileira em três sentidos ao menos: uma moral de contenção da sexualidade; que vale para ambos os sexos; implicando uma simetria no compromisso de homens e mulheres para com a família no casamento” (1998: 143). Segundo a mesma pesquisa, 89% dos evangélicos ouvidos acreditam que a moral sexual do homem e da mulher devem ser iguais. Para Machado (1996), “o pentecostalismo serve aos interesses práticos das mulheres, já que por meio dele elas podem ‘domesticar’ seus cônjuges, que uma vez convertidos abandonam o consumo de bebida alcoólica, as visitas às prostitutas e o vício do cigarro, canalizando o dinheiro para a família e suas demandas. E mais: ao condenar o orgulho, a arrogância e o uso da violência, e reforçar a passividade, a generosidade e a humildade em homens e mulheres, a doutrina pentecostal ajuda a mudar o poder relativo dos esposos, criando um modelo alternativo para a tradicional família patriarcal ou um ‘novo ethos familiar’” (p. 122). Este é um dos aspectos que têm levado estudiosos a reafirmar o potencial ético e racionalizador do pentecostalismo, mesmo que aspectos mágicos, místicos e emotivos sejam essenciais na prática (sobretudo ritual) dessas igrejas.

decisiva, e assumida pelo documentário como princípio de representação noutras sequências importantes, como já vimos – por exemplo, na apresentação de Parque Florestal; na sequência do Salmo 91; e na sequência em que o tráfico reaparece e a violência irrompe após a “história de Rizoneide”. Nesses trechos, mais do que a “ênfase” em determinadas atividades desenvolvidas pelo pastor e pelo grupo de fiéis (registradas respeitosamente e sem julgamentos prévios), o filme assume (na montagem) critérios de representação afinados com a perspectiva religiosa, o que significa uma contaminação e uma capacidade de empatia mais profundas.

De teor distinto é a sequência inicial do último segmento cronológico (“os 3 últimos meses”) – aquela que contrapõe Veronilson visto em duas situações distintas (trabalhando como pedreiro na Barra da Tijuca e se preparando cuidadosamente, em casa, para ir ao culto). Aqui, Santa Cruz expõe uma intenção retórica, interpretativa, em certa medida distanciada de seu “objeto”. Não se trata de uma representação do “mundo” segundo uma perspectiva religiosa (como na apresentação de Parque Florestal, “mundo de tristeza e tribulação”), nem da apresentação de personagens e de seu cotidiano a partir de critérios de composição também afinados à visão de mundo religiosa, em que o cotidiano é continuamente interpretado e interpelado pela doutrina (como na sequência do Salmo 91). Aqui trata-se de veicular, através da justaposição de distintas situações (na montagem), uma interpretação (de teor sociológico) sobre o papel da igreja na vida de Veronilson.

Vejamos. No trabalho, ele é servente de pedreiro, subalterno entre subalternos. O filme insiste sobre o plano de detalhe de sua botina suja de cimento. Este é o “figurino” de Veronilson na esfera pública, na “sociedade”. Na igreja, ele pode vestir terno, tipo de roupa que ninguém de seu círculo de convivência vestiria normalmente no cotidiano, pois que é signo de distinção social, de posição de relevância e status. Na igreja, Veronilson usa terno, igualmente a seus irmãos na fé. A igualdade espiritual, a participação intensa e a busca de santificação os igualam – embora subalternos no cotidiano de trabalho (na “sociedade”), na igreja todos são relevantes, todos são protagonistas. Em suma, a igreja é o espaço onde Veronilson pode ser protagonista, ter valor e relevância no cotidiano¹⁶².

¹⁶² João Salles refere-se a esta sequência em entrevista, para sublinhar a confirmação de sua hipótese sobre “ordenação” da vida possibilitada pelo pentecostalismo em contextos de pobreza urbana: “O Veronilson, por exemplo, o pedreiro. Quando a gente acompanha a vida dele, percebe como é evidente o ganho simbólico da

Retomo agora a sequência que se inicia com a apresentação do bairro por Zezé, posicionada na montagem logo após o trecho que contrapõe as duas “imagens” de Veronilson. Depois que Zezé apresenta a vizinhança e afirma a valorização do lugar pela atuação da igreja, o documentário registra a atividade de pintura da fachada da Casa de Oração por alguns fiéis, observada e comentada por outros membros da comunidade. A atividade, realizada em mutirão pelo grupo, reforça o caráter de “associação” voluntária e autônoma da igreja, ao mesmo tempo em que expressa, na própria imagem do barracão, as mudanças que observamos pela vida dos convertidos e do bairro, ao longo do documentário. Na fachada da igreja, motivo recorrente, se inscreve agora, através da pintura coletiva, o “preenchimento” de dignidade operado pela instituição precária no entorno. A fachada também “diz” do processo social deflagrado pela Casa de Oração.

Lembremos que uma das primeiras imagens do filme é a fachada da igreja (no começo do prólogo). Sem identificação, ela ainda não pode ser associada, pelo espectador, à Casa de Oração. É apenas um barraco precário em contexto periférico. No decorrer do filme, a imagem da fachada, motivo recorrente, vai sendo “significada” pelas atividades dos fiéis. Cada uma das atividades desenvolvidas pelo grupo no espaço de culto é pontuada pelo retrato da igreja, o grupo de irmãos antevisto pela única janela (contidos “dentro” da igreja). É a congregação de irmãos que faz daquele barraco uma igreja. Portanto, é significativo que uma das últimas sequências do documentário mostre a pintura da fachada pela associação de fiéis – são eles, literalmente, que transformam a “imagem” da igreja a partir de sua atuação, expressando na fachada da Casa de Oração o “preenchimento” de dignidade proporcionado no entorno pela criação e atuação da comunidade.

Não por acaso, a sequência seguinte, que prepara “o dia do batismo” (ritualização de todas as mudanças, da “vida nova”), é emoldurada pela imagem da igreja pintada. Entre dois planos da fachada da Casa de Oração, temos um plano mais longo (sem justaposições nem sobreposições de outras informações sonoras) em que Veronilson canta um hino para a câmera, sentado dentro da igreja. Essa sequência minimalista, que

conversão. De dia, ele trabalha na construção; à noite, chega em casa, troca de roupa, veste um terno, se olha no espelho e sabe que está mais bem vestido do que o capataz que passou o dia lhe dando ordens. Além disso, ele sabe que pode progredir na hierarquia da igreja, pode virar diácono, missionário, quem sabe pastor, e com isso se tornar um homem de respeito, o que na verdade ele já é quando cruza a área em que mora com a Bíblia embaixo do braço” (Salles, entrevista inédita, realizada pela equipe de *Sexta-Feira*, 2004/2005).

funciona como um comentário da primeira deste segmento (também com Veronilson), afirma a valorização do indivíduo pela igreja pentecostal: “Eu venho falar do valor que você tem”. É como se “Veronilson crente” dissesse a “Veronilson pedreiro”, migrante pobre, morador de um barraco numa invasão na periferia do Rio: “Chega de ficar sofrendo angústia e dor/ Deixe seu complexo inferior/ Dizendo às vezes que não é ninguém/ Eu venho falar do valor que você tem”. Valor dado pelo pertencimento à comunidade de irmãos – coletivo que, entre outros “feitos”, transforma a imagem do barracão, motivo recorrente, expressando na fachada da igreja todas as mudanças propiciadas pela conversão dos vizinhos de Parque Florestal.

4.4) “O dia do batismo”

A cena de um ônibus numa estrada de terra abre a sequência. Sobre o plano incide o letreiro: “O dia do batismo”. Limitado, no plano da imagem, ao registro dos preparativos e do ritual do batismo, o bloco, mais narrativo, não apresenta justaposições de diferentes situações (procedimento que, como vimos, caracteriza muitas das sequências de *Santa Cruz*), e pode ser visto como exceção.

Destacando desde o início a figura de Carmem (cuja aparição, descendo do ônibus, é comentada por sua própria fala, *over*, dizendo que vai “*descer as águas enferma mas subo curada*”), a sequência mostra as atividades do dia: todos vestem jaleco branco, cantam com Veronilson (“*Eu venho falar do valor que você tem*”) e entram no rio para a cerimônia, conduzida pelo pastor e por um assistente.

No registro do ritual propriamente dito, o filme mostra o batismo de cinco dos fiéis, dentre os quais Maria José e Carmem, posicionada por último (na montagem). Depois de ser mergulhada na água, e de aparentar possessão por algum ente espiritual (jogando os braços e a cabeça e sacudindo o corpo violentamente), Carmem, que sempre aparecia mancando, sai da água andando normalmente, sem a ajuda de ninguém. O filme não tematiza (em entrevistas ou via fala do narrador) a “benção” que eliminou seu esporão, limitando-se a registrar em imagens a aparente cura divina.

Particularidade fundamental da sequência do batismo é a trilha musical, distinta do restante do filme. Se quase todas as sequências de *Santa Cruz* contam com o mesmo motivo musical “de base”, que já caracterizei como melancólico, no batismo o tom da música é outro: uma composição de Schubert mais alegre, celebrativa e exaltatória.

4.5) “Na mesma noite...” (culto final)

A sequência abre com o motivo recorrente: plano fixo da fachada da Casa de Oração Jesus é o General (agora pintada). Em seguida, em montagem paralela, vemos o Pastor Jamil e Rubens (marido de Zezé) se arrumarem com esmero, em suas casas, vestindo terno e gravata para o culto.

Corte para a cena do culto noturno, em que o pastor convoca os que foram batizados durante o dia para receberem certificados. Mantendo o princípio de continuidade espaço-temporal da cena, ele chama depois os candidatos ao ministério para virem até o púlpito. A cena se encerra com a invocação, também recorrente nos cultos do grupo, e que soa particularmente forte neste momento de ritualização da “vitória”, após o batismo: “*A vitória é nossa, pelo sangue de Jesus / Se Deus é por nós, quem será contra nós?/ Ninguém*”.

4.6) “O primeiro dia como missionária”

A última sequência do filme (“O primeiro dia como missionária”) inicia com planos tomados numa estação de trem. Ouvimos Carmem (*over*) dizendo que, de agora em diante, pretende se deslocar para várias cidades brasileiras, para pregar a palavra de Jesus. A sequência final mostra Carmem e um pequeno grupo, dentro do vagão de um trem suburbano, cantando (“*Eu venho falar do valor que você tem*”). As portas se fecham, o filme mostra o trem se afastando, num plano geral tomado do alto. Sobre esse plano incidem os créditos finais. Ao final dos créditos, numa espécie de “posfácio”, surge em fade o rosto de Veronilson (num pequeno quadro recortado no centro da tela). Ele diz: “*Que assim seja*”. FIM.

O “batismo nas águas”¹⁶³, confirmação e ritualização da opção individual de cada convertido (dessa maneira reconhecido publicamente como “crente”), compõe uma sequência à parte, montada segundo critérios de unidade espaço-temporal. Importante notar que o filme destaca na sequência, desde o início, o protagonismo de Carmem, a

¹⁶³ Segundo Regina Novaes (1985), há o “batismo com o Espírito Santo” (ou o transe com o Espírito Santo, o “recebimento” de dons), sinal de que o indivíduo foi “escolhido” por Deus para crente, e assim se diferencia das “criaturas”; e há o “batismo nas águas”, expressão sensível e pública de que a criatura tornou-se crente, acolhido como membro pelos irmãos de fé. O batismo nas águas qualifica moralmente a pessoa. “A seita é uma associação voluntária apenas daqueles que, segundo o princípio, são religiosa e moralmente qualificados” (Max Weber, Apud Novaes, 1985 : 92).

única fiel que é enquadrada descendo do ônibus que conduziu os irmãos para o sítio onde a cerimônia vai acontecer. Outro aspecto significativo: presente desde o prólogo, fazendo base a todo o documentário, a trilha sonora instrumental de tom melancólico vai cessar durante a cerimônia, dando lugar a uma composição de Schubert alegre e celebrativa, como que marcando a passagem definitiva dos fiéis para uma “outra” vida, como crentes e membros da comunidade de fé composta a partir da igreja. Voltaremos à música.

Antes, o batismo. A cerimônia corresponde ao “ápice”, à ritualização de uma série de mudanças (que chamei de “preenchimentos”). Vimos que, após uma introdução em que trabalha habilmente a idéia de um “grau zero”, de um vazio civilizatório, o documentário tratou de apresentar, no decorrer de seus três segmentos, um movimento ou “crescendo” de presença da igreja na vida das pessoas e do lugar, “preenchendo” de dignidade e de relações sociais positivas o entorno: a igreja vazia vai se encher de fiéis; os novos crentes estenderão as atividades evangelizadoras e sociais da igreja para além do barracão; o pastor Jamil fará planos de expansão; Rubens, marido de Zezé, superará o alcoolismo, conseguirá um trabalho, será candidato a diácono; o bairro antes ruim vai se valorizar pela presença dos crentes, gente sossegada, trabalhadora; os vizinhos terão mais “amizade” e os maridos vão se tornar “mais meigos”, preferindo o espaço da casa às portas de buteco; a migrante Rizoneide vai superar a melancolia e o medo, graças à integração na comunidade moral de irmãos na fé; o pedreiro Veronilson vai aprender as letras dentro da igreja, pela solidariedade dos iguais, e assim espera um dia ler o Salmo 91, que já sabe de cor.

Todas as mudanças citadas, como se pode notar, se dão no campo de relação entre os preceitos éticos e motivacionais da doutrina (e sobretudo entre o potencial da igreja para formar comunidade, onde todos estimulam e disciplinam o comportamento de todos), e a vida cotidiana dos convertidos, no espaço social onde a igreja atua. Santa Cruz não se dedica ao complexo simbólico da religião, não investiga seus ritos e práticas litúrgicas, suas crenças e a ritualização do contato com o sobrenatural. Embora traga imagens de culto e chegue a tematizar os “dons” na sequência “O Espírito Santo se Manifesta”, a abordagem do documentário está mais interessada no processo de integração social e

*criação de comunidade deflagrado a partir da instituição (processo tomado como razão principal da eficácia pentecostal naquele grupo)*¹⁶⁴.

*Com o batismo dos primeiros crentes, espécie de clímax do documentário (não é por acaso que a trilha sonora, até então melancólica, dá lugar a uma composição exaltada e alegre), temos uma mudança significativa no foco de interesse e abrangência do filme: pela primeira vez ele dá ênfase ao registro direto da forma particular de relacionamento com o sobrenatural praticada pelos crentes, que acreditam, em suma, na experiência pessoal e sensível dos convertidos com o Espírito Santo, que se manifesta no corpo de cada um sob a forma de dons especiais (de visão, revelação, profecia, glossolalia etc.) e bençãos (de cura, de prosperidade etc.)*¹⁶⁵. Refiro-me à “benção de cura” recebida por Carmem durante a cerimônia do batismo, como ela mesma profetizara (“vou descer as águas enferma e quando eu subir, vou subir curada”). A personagem, que se dizia vítima de esporão e caminhava com dificuldade auxiliada por terceiros, sai do rio após o batismo caminhando normalmente, sem a ajuda de ninguém. Depois do mergulho nas águas, ainda dentro do rio, ela balança o corpo violentamente, como se incorporasse algum ente espiritual ou demoníaco (como um “cavalo” incorporado por seu santo na umbanda; ou como um fiel da Universal “exorcizando” um demônio de seu corpo).

O filme limita-se a registrar respeitosamente a cura divina, sem repercussões ou questionamentos. A meu ver, como o documentário não tematizara detidamente o relacionamento com os poderes sobrenaturais praticado pelos crentes, recebemos a “benção” com certo estranhamento, como se Carmem a criasse (e também a doença) para si e para o filme – já que não vemos nenhum outro irmão em “contato” direto com o Espírito Santo. A possessão que ela manifesta dentro do rio, após o ritual do batismo, parece também um tanto exótica, estranha ao contexto. Talvez porque Santa Cruz silencie rigorosamente sobre a presença do demônio nos rituais e na cosmovisão veiculada na Casa de Oração Jesus é o General. Não sabemos se a figura do diabo está ausente dos

¹⁶⁴ Também o “discurso” crente, veículo da doutrina, aparece aqui e ali, significativamente. Lembro da análise que fiz após o primeiro segmento, apontando como os convertidos passam a “significar” sua experiência passada e presente a partir de uma perspectiva única, religiosa, que motiva também as atitudes cotidianas.

¹⁶⁵ Conforme Regina Novaes, a identidade “crente” (diferentemente da identidade “evangélica”, genericamente), supõe a experiência pessoal e visível com os poderes extraterrenos (manifestação de dons do Espírito Santo, através dos quais fala-se em línguas desconhecidas, profetiza-se, cura-se doenças etc.). Os cultos das igrejas pentecostais se caracterizam assim, em larga medida, pelo transe com o Espírito Santo. Cada crente é, em sua concepção, um escolhido, selado com a marca do Espírito Santo (1985).

*rituais e crenças praticados na igreja, ou se o filme (como faz supor a possessão manifestada por Carmem no batismo, assim com a frase proferida por ela em sua aparição anterior, “jogo sujo de satanás”) preferiu silenciar sobre sua presença, possivelmente para não agregar preconceito à experiência religiosa que retrata*¹⁶⁶. *Ou talvez Carmem seja mais “demonológica” do que o Pastor Jamil e do que as crenças e práticas rituais de sua atual igreja, o que de certa forma confirmaria a presença de um senso comum pentecostal recente (endossado em parte pela mídia), relativamente autônomo em relação à denominação frequentada*¹⁶⁷.

*Outro aspecto fundamental do documentário, este de caráter eminentemente formal, mas com consequências significativas para o processo de representação da experiência, é o uso da música. Podemos abordá-la talvez a partir da mudança de registro: quando, a partir do batismo (uma das últimas sequências), a trilha sonora melancólica que atravessara todo o filme dá lugar a uma composição de Schubert celebrativa e alegre. O uso frequente de uma trilha sonora instrumental totalmente externa ao universo retratado não se dá sem implicações na significação produzida pelo filme – ainda que seu diretor alegue um critério meramente “técnico” de utilização, visando agregar fluência e ritmo eficiente à montagem, o que sem dúvidas a trilha também proporciona*¹⁶⁸.

Para abordar a música, pensemos, a princípio, no contraponto “música melancólica” versus “música celebrativa e alegre”. Desde a introdução, quando o “grau

¹⁶⁶ Como lembra Pierre Sanchis, em texto voltado sobretudo à experiência da Igreja Universal do Reino de Deus, os pentecostais reutilizam hoje velhos arquétipos religiosos abandonados pelo discurso católico, como o diabo, o inferno, o milagre, o exorcismo. Para o autor, a emergência dos diabos possibilita a presença do politeísmo no monoteísta pentecostalismo (1994 : 52).

¹⁶⁷ Como já referido, 89% dos evangélicos entrevistados pela pesquisa *Novo Nascimento* acreditam na existência de religiões demoníacas (Cf. Fernandes et al, 1998). Na cosmovisão de muitas igrejas neopentecostais, o homem está destinado ao projeto de Deus, a ser feliz nesta Terra, e se não consegue é porque os demônios, que estão em toda parte, o impedem. O gesto de aceitar Jesus é essencial para que se possam operar as terapias de libertação e exorcismo, de expulsão do demônio. Conforme Cecília Mariz (1996), a “libertação” supõe que os indivíduos não escolhem o mal, são dominados por ele. Quando aceita o Evangelho, o indivíduo se “liberta”, livrando-se de doenças e do pecado, livrando-se da atuação maléfica do demônio em sua vida (pp. 205-206).

¹⁶⁸ Diz João Salles sobre o uso da trilha sonora em *Santa Cruz*, em entrevista à revista *Cinemas* nº 25 : “Aí é por uma questão puramente pragmática. Eu estou trabalhando na televisão, eu eu estou competindo com cinquenta outros canais e acho que, se eu estou fazendo um documentário para a televisão, eu tenho de manter o meu espectador diante do filme. (...) Você já está lidando com uma realidade, Brasil, uma área de invasão, que é feia, pessoas que na verdade têm vidas que são pequenas, não são grandes vidas – você não está fazendo um documentário sobre o Gilberto Gil ou o Caetano Veloso. Por conseguinte você está lidando com uma equação que tem inúmeras dificuldades, você tem que ceder (...) Então eu tenho que utilizar recursos que, na verdade, eu sei, são facilitadores. (...) É claro que um dos recursos que você usa é o da trilha sonora” (2000 : pp. 27-28).

zero” de dignidade é elaborado, Santa Cruz se vale de uma trilha sonora que faz base a quase todas as sequências, formando com depoimentos e som direto de atividades filmadas uma banda sonora essencialmente “composta”. A música instrumental, executada por instrumentos de corda, tem tom melancólico. Ela soma melancolia à leitura dos segmentos do filme, ainda que eles trabalhem, em termos de conteúdo, com um “crescendo” de dignidade e integração social, como já referido. A partir do batismo, uma das últimas sequências do documentário, há uma mudança na trilha, substituída por composição de Schubert exaltatória que acompanha não apenas a cerimônia, mas o culto final, na igreja, selando o batismo dos primeiros crentes.

O contraponto musical pode ser lido “significativamente”, em mais uma relação de afinidade do documentário (em seus critérios de composição e representação) com a perspectiva pentecostal. Assim, é só a partir do batismo, com a ritualização do compromisso e das mudanças (quando os convertidos se tornam efetivamente “crentes” e integrantes da comunidade de irmãos), que a trilha sonora pode “celebrar” as mudanças já observadas na vida dos devotos e no espaço social onde a igreja se implantou e se desenvolveu¹⁶⁹.

Outra leitura possível da trilha (em certa medida complementar) implicaria em minimizar o contraponto e atentar detidamente para a música principal, que acompanha 90% do documentário, e cujo tom é de melancolia. Nesse caso, podemos pensar que, embora o gesto majoritário do filme seja de respeito e empatia para com o projeto congregacional e ético da igreja (a ponto de adotar às vezes critérios de composição em afinidade com a visão de mundo e o ethos pentecostais), a música acabe atuando sutilmente na contramão.

Se as mudanças são visíveis, mas a trilha agrega melancolia, é como se o filme “disse”, subliminarmente: “estas são as mudanças possíveis, mas a rigor são melancólicas”. O documentário busca o respeito e a compreensão, mas não simula identidade completa com a experiência retratada. Embora se volte exclusivamente para a trajetória da igreja, e para o “preenchimento de dignidade” que ela opera na vida dos

¹⁶⁹ Esta interpretação ecoa descrição feita por Ronaldo de Almeida (1996) do culto na Igreja Universal do Reino de Deus. Durante todo o desenvolvimento do culto (que envolve testemunhos, oração e exorcismos), o clima é de contrição, gravidade, tristeza, às vezes tensão. Na oração final, em clima de euforia, efetiva-se ritualmente a vitória sobre o sofrimento. Segundo o autor, a tensão é superada por um entusiasmo contagiante, expresso na oração e na música.

*convertidos e do lugar, pela música é como se continuassem em pauta, ao longo do filme, as ausências referidas no prólogo (de lei, de ordem, de proteção do Estado e, podemos acrescentar, de cidadania, de educação, de trabalho, de oportunidades...). A meu ver, com esta trilha melancólica e externa à experiência retratada, é como se o filme ponderasse: “Através dessa presença (a da igreja), estou falando de ausências, e portanto esta presença, embora tenha seu evidente valor, não pode ser vista com total adesão e entusiasmo”*¹⁷⁰.

5) Retomando alguns pontos – à guisa de conclusão

Embora opte claramente pela particularização do enfoque, propondo o acompanhamento da experiência de uma única e pequena igreja evangélica no tempo (durante nove meses de gravação), Santa Cruz visa, como já afirmado, um diagnóstico mais abrangente – empreendido a partir da proposição de uma “pergunta”. Assim, a questão que o documentário coloca (na introdução, via narrador) sugere essa ambição (“ver de perto porque uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa (...) atrai precisamente aqueles que já têm tão pouco”). A escolha de seu “objeto”, a igreja enfocada, uma pequena congregação crente autônoma, parece-me reveladora de uma busca de atualidade. A Casa de Oração Jesus é o General, então recém-fundada, se encontra na periferia de Santa Cruz, subúrbio localizado na zona oeste do Rio de Janeiro, região mais evangélica de uma das cidades mais evangélicas do Brasil, segundo dados do Censo Institucional Evangélico (realizado em 1992) e do Censo 2000. O documentário quer flagrar um processo social significativo em curso no país, uma típica “história brasileira” de nossos dias, como mostra o título da série em que Santa Cruz se inclui (6 Histórias Brasileiras).

Por que razões o pentecostalismo é eficaz e tem notável penetração entre os pobres urbanos no Rio de Janeiro, em fins dos anos 90? – eis outra maneira de enunciar a “pergunta” colocada pelo narrador de Santa Cruz. Se não tece uma “resposta” explícita, o documentário trabalha em seu curso, implicitamente, um argumento, desenvolvido a

¹⁷⁰ Devo a Pola Ribeiro, com quem debati *Santa Cruz* em Salvador, em 2002 (dentro das atividades do Circuito DOC - Documentário Brasileiro em Debate, itinerância realizada pelo Instituto Cultural Itaú), a formalização desta idéia (de que o filme, através da presença da igreja, “reafirma” uma grande ausência, melancolia expressa sobretudo através da trilha sonora).

partir de duas estratégias: a ênfase em determinadas atividades desenvolvidas pelos fiéis e pelo pastor a partir da igreja (atividades que sublinham, por exemplo, o forte potencial da igreja para formar comunidade e rede de ajuda mútua); a criação mais evidente e elaborada de significação na montagem, através do agenciamento de imagens e sons realizado nalgumas sequências pontuais.

Através dessas estratégias, o documentário afirma, por assim dizer, o “preenchimento” progressivo de dignidade realizado pela igreja na vida dos convertidos e no entorno, a partir sobretudo da sua capacidade de integração social e formação de comunidade. No prólogo (uma das sequências mais retóricas e elaboradas), Santa Cruz trabalha habilmente com a idéia de um “grau zero”, de um “vazio civilizatório” onde a igreja se implanta, apresentando-se como “solução” para criação de “rede” e relações positivas entre moradores de uma periferia imprecisa, “longe da lei, da ordem e da proteção do Estado”. Bem de acordo com a perspectiva pentecostal, o documentário representa o “mundo” fora da igreja em bloco, incluindo no mesmo “teor” de representação (e no mesmo processo de adjetivação) a localidade, a esfera pública e as vidas privadas dos convertidos antes da conversão – tudo caracterizado por ausências, por negatividade (como ouvimos no hino religioso que serve de comentário aos primeiros planos de apresentação da localidade: “Nesse mundo tem tristeza/ e muita tribulação / Meu amigo aceita Cristo / É a única solução”).

O vazio inicial (que caracteriza o “mundo”) é progressivamente preenchido (pela igreja). Para os indivíduos, a mudança ou “preenchimento” propiciados pela conversão se dão sobretudo em dois níveis, segundo o documentário. De um lado, como mostra deliberadamente o filme, no pertencimento a uma comunidade moral que integra, cria sociabilidade e promove ajuda mútua entre iguais, “preenchendo” de relações positivas o cotidiano e a vizinhança, “distinguindo” positivamente os que participam do grupo. De outro, trata-se de um “preenchimento” de sentido: a doutrina fornece interpretações e formas de interpelação dos problemas do cotidiano, como se cada episódio “do mundo” estivesse agora imbuído de uma explicação e de uma resposta religiosas (aspecto mais sutil, mais tangenciado do que enunciado pelo documentário, e sobretudo na sequência “organizada” pelo Salmo 91).

Pois bem: vimos que, em sua “vontade de compreensão” e de evitar o estereótipo, Santa Cruz se afasta das representações do pentecostalismo correntes na mídia hegemônica, aproximando-se por outro lado de estudos das ciências sociais que apontam na conversão a uma igreja evangélica possibilidade renovada de mudança individual, formação de comunidade e racionalização do cotidiano dos crentes (sobretudo através de uma série de motivações doutrinárias e de caráter ascético para lidar com a pobreza no dia-a-dia, como vimos com a conversão e a “libertação” do alcoolismo, no caso de Rubens). Com suas ênfases e omissões, o documentário parece afirmar a vontade de realizar um “outro” retrato, diferente do estigma e do senso comum. A pergunta indaga sobre a eficácia do pentecostalismo no grupo enfocado. O argumento/resposta, evitando tematizar certos aspectos (por exemplo, a presença do demônio ou de aspectos excessivamente emocionais e mágicos na prática religiosa atual dos pentecostais), enfatiza a constituição de uma comunidade, de uma rede de ajuda mútua, em detrimento de critérios estritamente místicos (centrados na cosmovisão pentecostal ou nas relações travadas pelos indivíduos com o sobrenatural).

A proposta de realizar estrategicamente uma representação diversa se realiza através de uma série de opções, como já vimos : na própria escolha da igreja e do pastor; na estratégica definição do “momento” a documentar (os “virtuosos” primeiros meses de trabalho da igreja); na ênfase dada a determinadas atividades desenvolvidas pelo grupo de fiéis, em detrimento de outras; na evitação de certos aspectos da prática e da doutrina pentecostais (a presença de demônios no cotidiano e nos rituais, por exemplo); na maneira como são abordados os devotos, cujas trajetórias interessam quase exclusivamente como convertidos à Casa de Oração Jesus é o General (e que têm pouco “tempo”, no filme, para a elaboração mais complexa de representações, para a expressão de sua visão de mundo e religiosa); na constituição, na montagem, de um percurso de mudança crescente, de transformação (do local, da igreja, do cotidiano dos convertidos), percurso que chamei de um progressivo “preenchimento” de dignidade.

Nalgumas sequências, que sugerem empatia mais profunda, o documentário chega a se valer de critérios afinados com a perspectiva religiosa em sua composição. Penso na maneira como o “mundo” é representado no prólogo (tomado em bloco como “de tristeza e muita tribulação”); ou na apresentação da personagem Rizoneide e de seu sofrimento

presente, submetidos (na organização da sequência) à forma religiosa de interpretar e interpelar o problema cotidiano (através do recurso ao Salmo 91, “o mais poderoso de dentro da Bíblia”). Há trechos, portanto, em que Santa Cruz chega a assumir critérios de composição afinados à visão de mundo e ao ethos religiosos em sua representação do “mundo” e do cotidiano.

Pois bem: tanto o “mundo” quanto os “personagens” de Santa Cruz subordinam-se, em termos de representação, ao projeto da igreja e à perspectiva da religião. Evita-se, entretanto, o lado estritamente místico da experiência religiosa. O que interessa é mostrar a trajetória da igreja como um crescendo, em que sua atuação vai aos poucos preenchendo de dignidade um “grau zero” anterior. Embora respeitoso e aderido ao projeto da igreja, o filme, através da melancolia da trilha sonora, parece pôr em questão (ainda que com discrição) a mesma experiência: pela presença da igreja ele parece falar da melancolia de muitas ausências. Enquanto se atém à relação ética entre religião e vida cotidiana, e às mudanças aí propiciadas, Santa Cruz se move bem, prudentemente, dentro de um projeto bastante evidente de realizar um “outro retrato”, que evite as formas estigmatizantes como o pentecostalismo vem sendo hegemonicamente representado. Seu risco maior, em termos de verossimilhança e evitação do preconceito, é dado no final, quando o filme encampa uma mudança mágica, uma “benção de cura”, registrando em ato o relacionamento direto praticado entre uma fiel e o sobrenatural, que até então (habilmente) contornara e evitara.

CONCLUSÃO

As análises de *Santo Forte* e *Santa Cruz*, desenvolvidas nos capítulos desta tese, são, sem dúvida, muito distintas. Quero crer que elas espelham as diferenças significativas que contrastam os dois documentários, a par de suas semelhanças.

No primeiro capítulo, dedicado a *Santo Forte*, as descrições das sequências são mais densas e ricas em detalhes. De um modo geral, análise e descrição se imbricam, num relacionamento menos estanque.

Entretanto, as situações filmadas (e montadas no documentário) são fixas e estáveis: de um modo geral, filma-se a entrevista com um determinado personagem real, posicionado contra um “cenário” fixo (geralmente nalgum cômodo de sua casa), com raras variações de enquadramento. A montagem apenas edita as falas; não soma imagens, sons ou comentários a esta situação basicamente constante. E, no entanto, há uma surpreendente riqueza de detalhes em cada sequência, entrevista ou personagem.

Esta riqueza vem das narrativas e das performances (gestuais e verbais) dos narradores. Compostas de histórias, de pensatas, de ditos morais, de reflexões, de ensinamentos e “verdades”, as narrativas fornecem vasto material para descrição e análise. Ao narrá-las, os personagens de *Santo Forte* se valem das estratégias de quem sabe entreter contando histórias: encenam diálogos, fazem gestos, impõem pausas e modulações, vestem e desvestem diferentes papéis.

Paradoxalmente, com seu estilo ascético e contido, com sua predileção por supressões e pela economia de recursos narrativos, *Santo Forte* oferece ao analista um enorme manancial. Analisar as “performances narrativas”, em si, é um trabalho denso, apenas iniciado nesta tese. Através delas, descortina-se uma rede intrincada de referências religiosas, de explicações e teorias sobre a vida, de moralidade, de padrões culturais e narrativos, de modos de ser, de valores e de crenças.

Um filme “sobre religião”? – também, mas muito mais do que isso. Mirar *Santo Forte* como discurso audiovisual que representa a experiência religiosa é apenas uma maneira de abordá-lo. Através dessa lente (conversas sobre religião em Vila Parque da Cidade), o filme logra ver muito mais (e mais longe) do que sua temática anunciada faria supor. “Religião”, aqui, é assunto para conversas e mote para narrativas em que se encenam subjetividades, jeitos de “ser” e “estar no mundo”. *Santo Forte* evita rigorosamente

antecipar (para nós, espectadores) o trabalho de interpretar e generalizar. A prática do recorte espacial (como condição do método) nos permite, entretanto, algumas inferências (mesmo que na contramão do estilo manifesto pelo documentário): jeitos de “estar no mundo” próprios a indivíduos que integram um certo grupo social brasileiro, popular e urbano – ou, ao menos, moradores de uma favela carioca em fins do século XX (embora saibamos que o filme os alcance – esses “jeitos” e “expressões” – através do investimento rigoroso em expressões subjetivas, em narrativas individuais, filmadas no espaço doméstico).

Evidentemente, embora seu alcance seja maior, *Santo Forte* também pode ser abordado como um documentário que “representa” a experiência da religião. Seus objetos, no entanto, não são rituais coletivos ou cultos institucionalizados, mas performances narrativas de indivíduos. Na escolha de seus “materiais”, o filme não demarca de antemão, como foco de interesse, as fronteiras desta ou daquela “religião”, deste ou daquele “credo”. Com isso, quero sublinhar que *Santo Forte* lida com a temática religiosa através de uma escolha não convencional de objetos e abordagens – seu investimento é nos indivíduos, não nas formas instituídas ou ritualizadas da “religião” (por minoritárias e alternativas que sejam). Um filme sobre “religião” sim, mas como assunto de conversa. O “recorte”, aqui, não implica na demarcação de uma única experiência religiosa, mas na criação de um “dispositivo” a partir do qual diversas experiências (inclusive religiosas) são abrangidas (através das narrativas)¹⁷¹.

Em relação à temática aqui privilegiada, o que se “pesca” com essa “rede” (tramada a partir de algumas delimitações) é uma diversidade de formas religiosas institucionalizadas (umbanda, catolicismo, candomblé, pentecostalismo, kardecismo), algumas conhecidas pelos indivíduos, às vezes praticadas em diferentes momentos de suas trajetórias, mas (de modo geral) abandonadas como adesão exclusiva no presente. A maioria dos narradores, hoje, pratica a religião no espaço de casa, não se submetendo aos limites doutrinários e ritualísticos desta ou daquela “religião”, desta ou daquela casa de culto. Esta prática doméstica revela, sobretudo, por diferentes que sejam as referências mobilizadas ou as

¹⁷¹ Recapitulando: a partir da opção pela abordagem exclusiva via entrevistas, o “recorte” (ou “prisão”, como gosta de dizer Coutinho) significa sobretudo: entrevistar exclusivamente moradores de *um local* (Vila Parque da Cidade); tendo a religião como *assunto* principal de conversa.

“religiões” professadas, a crença na presença constante de espíritos no cotidiano (sobretudo “santos” da umbanda). Com eles, entabulam-se diálogos e trocas.

Investindo portanto em expressões subjetivas, a partir do “dispositivo” (conjugação de um recorte espacial delimitador com a abordagem exclusiva via entrevistas), parece-me que *Santo Forte* realiza um salto notável, evidenciando um padrão de *religiosidade* ou de *experiência religiosa* domésticos, para além dos limites (práticas, ritos, doutrinas) de qualquer religião. O que “aparece” é não apenas a diversidade e o atual pluralismo religioso brasileiros, a relação de complementaridade pacífica entre catolicismo e umbanda, ou novos intercâmbios de práticas e símbolos entre distintas religiões (novos sincretismos) – mas um *jeito* (podemos nos perguntar até que ponto *novo*) de *ser religioso* no Brasil. Um jeito pessoal e doméstico, no qual as religiões “passam” pelos indivíduos – que com referências delas extraídas compõem *bricolages*, histórias, explicações (mesmo que não tenham “passado” necessariamente por todas as religiões mobilizadas em suas narrativas)¹⁷². Além disso, “os espíritos estão em toda parte” – nas narrativas, a magia é eficaz e os espíritos intervêm no cotidiano.

Pois bem. Falamos da opção pelo “enfoque particularizado” como uma das tendências mais evidentes do documentário contemporâneo brasileiro – que tende a focalizar experiências delimitadas e evitar (de antemão) a interpretação e o diagnóstico. Assim, os filmes investem em experiências particulares, por meio das quais se pode, eventualmente, refletir temáticas conjunturais mais amplas, que dizem respeito a um número maior de indivíduos e de experiências. Optar pelo “recorte” e evitar a pretensão (e a dispersão) não significa, é claro, desejar que o filme expresse “pouco” sobre as experiências retratadas. Ao contrário. Parece-me que a aposta é justamente a de que, diminuindo a escala, o filme ganhe em concentração, precisão e potencial de iluminação dos fenômenos retratados, evitando idéias preconcebidas e até confrontando abordagens oficiais e lugares comuns¹⁷³. É claro que o “recorte” não garante, em si, uma abordagem

¹⁷² Traços de determinadas práticas e doutrinas são mobilizados pelos narradores, mesmo que eles nunca tenham praticado aquela forma religiosa (como vemos nas narrativas umbandistas do católico André). Falar de religião e contar histórias religiosas nem sempre implica em prática e adesão total a uma doutrina – pode implicar apenas na mobilização de um repertório narrativo e de explicações da vida.

¹⁷³ A aposta, digamos, é de que “Deus está no particular”, conforme expressão do ensaísta e historiador de arte Aby Warburg que Eduardo Coutinho gosta de citar (Apud Mourão e Labaki, *O cinema do real*, 2005). Aposta equacionada diferentemente (e com diferentes resultados) pelos dois documentários aqui estudados.

profícua, reveladora, eficaz. Há “recortes” e “recortes”, e seu “desenho” é uma das estratégias centrais do trabalho de representação levado a cabo pelos filmes. Portanto, importa ressaltar, no contraste entre os dois documentários analisados neste trabalho, as diferenças de “alcance” (dos significados e proposições sobre a experiência) possibilitadas pelos respectivos “recortes” delimitadores – e o que resulta como representação da experiência religiosa.

Vimos que o “recorte” em *Santo Forte* integra um “dispositivo” (também composto pela abordagem via entrevistas): ele é restrição auto-imposta do elenco de potenciais entrevistados, a partir de um critério “espacial” (todos os entrevistados são moradores de Vila Parque da Cidade¹⁷⁴). A particularização do enfoque evita que o filme siga critérios de tipicidade (na escolha dos entrevistados), o que aqui implicaria, provavelmente, em “representar” (através de devotos e praticantes de diferentes credos) o espectro das religiões institucionalizadas brasileiras. Impondo-se outra prerrogativa (a circunscrição espacial), o filme se obriga a aprofundar o olhar. Traçado o “recorte”, é preciso encontrar, através da pesquisa anterior à filmagem, os “objetos” do documentário: personagens expressivos, vivazes, talentosos, não dogmáticos, bons narradores¹⁷⁵. “Recorte”, portanto, em *Santo Forte*, corresponde a uma demarcação inventada que permite – a partir da abordagem de indivíduos – expor um campo vasto de vivências, reflexões, interpretações, *subjetividades*. Partindo do recorte, interessa multiplicar (e não restringir) potenciais expressões, vivências e significações sobre a experiência.

A prática do recorte em *Santa Cruz* é bem distinta. Parece-me que aqui a demarcação (em vez de criar uma “lente” a partir da qual se pode sugerir um campo vasto e imprevisto de experiências e sentidos) funciona como escolha estratégica de uma experiência particular a partir da qual o filme “constata para explicar” – ainda que as explicações sejam tácitas¹⁷⁶. As escolhas do recorte e do objeto coincidem. “Recortar”

¹⁷⁴ Por ser uma favela o “lugar” escolhido, o critério acaba implicando também no pertencimento a um determinado grupo social, que poderíamos classificar genericamente como o dos “pobres urbanos” na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷⁵ O critério de escolha dos personagens é, assim, o talento para contar, não a representatividade ou o equilíbrio de distintas opções religiosas no elenco de entrevistados.

¹⁷⁶ Empresto esta idéia da análise que empreendeu Antonio Candido do romance “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa (“O Homem dos Avestos”). Comparando Rosa a Euclides da Cunha, Candido diz que a atitude do segundo em relação à obra de arte – que em algum nível busca “representar a realidade” – é de “constatar para explicar”; a do primeiro, de “inventar para sugerir” (Rosa, 1994: 79).

significa encontrar uma experiência ideal, um caso singular mas típico. O documentário procura uma pequena congregação evangélica autônoma em começo de trajeto, para examinar (filmando) as razões de sua eficácia e enraizamento num contexto de pobreza urbana, marcado pela ausência do Estado e por frágeis redes primárias e de pertencimento. De certa forma, a hipótese implícita (que explica a eficácia pentecostal neste contexto) é sabida ou intuída de antemão, como lemos nalguns depoimentos de João Salles¹⁷⁷. Busca-se o “objeto” ideal, a melhor instituição, para acompanhar, em processo, a evidência desta “resposta” (segundo imagino, esta escolha deve ter seguido critérios que envolveram, para além do potencial de “representação”, de critérios de atualidade e representatividade, a boa vontade e o talento dos potenciais personagens, facilidades de produção, entre outros).

Assim, *Santa Cruz* fixa de antemão o tipo de experiência religiosa que lhe interessa abordar: o trajeto inicial de uma pequena instituição evangélica num bairro pobre. Se no filme de Coutinho a proposta de “subjativação” é de fato central (já que as experiências religiosas, a partir do recorte espacial, são abordadas exclusivamente pelas narrativas individuais)¹⁷⁸, o mesmo não pode ser dito para o de João Salles, que acaba por submeter as experiências narradas pelos devotos a um trajeto que as inclui e que é o objeto (e o recorte delimitador) do filme: o percurso de modesta ascensão e progresso da Casa de Oração Jesus é o General no bairro de Santa Cruz, e as mudanças (que chamei de “preenchimento de dignidade”) que a igreja opera entre os devotos e ao redor de si – sobretudo pela formação de comunidade, razão da eficácia dessa instituição no contexto em que se implanta, segundo a interpretação tácita conduzida pelo documentário, a partir do material obtido no “corpo a corpo” com a experiência singular da igreja. O “protagonista” de *Santa Cruz* é a instituição (ainda que precária), e a questão mais relevante a examinar, segundo me parece,

¹⁷⁷ “Decidi fazer o documentário sobre os evangélicos (...) por que? Eu já tinha entrado em contato com os evangélicos nas favelas do Rio de Janeiro quando fiz o *Notícias [de uma Guerra Particular]*, e achei que de fato havia alguma coisa ali, importante, acontecendo, e as pessoas não estavam vendo direito (...) Trata-se de uma ordenação da vida de pessoas que estão imersas na anarquia da vida marginalizada brasileira”. (Entrevista à *Cinemas* n° 25, p. 14).

¹⁷⁸ Embora centrado na abordagem “individualizante” da experiência religiosa, o filme descortina um quadro amplo de padrões culturais e religiosos, como temos visto. Este investimento na “subjativação” da experiência (sobretudo religiosa) proposta por *Santo Forte* não está distante do que Michael Renov diagnostica como a tendência mais relevante do cinema documental contemporâneo, ou “pós-Verité” (anos 80 e 90): a eclosão das subjatividades, tanto a dos personagens retratados, quanto a do próprio realizador. Em consonância com o deslocamento mais amplo dos grandes movimentos políticos e sociais para as micro-políticas identitárias, Renov vê a subjatividade como “um *filtro* através de que o real se imprime no discurso; uma espécie de inscrição dos limites da experiência” (Renov, 1995).

é de que maneiras o filme interpreta (sempre com discrição) sua trajetória de crescimento e enraizamento.

Bem mais híbrido na abordagem e na montagem¹⁷⁹, *Santa Cruz* é, paradoxalmente, mais “fácil” de descrever. Ou melhor: as sequências, que reportam atividades diversas do pastor e dos devotos (de culto, missionárias, de solidariedade), e são montadas de modo eficaz e funcional, suscitam descrições menos ricas, menos densas. Nelas, a observação de ações e sua montagem não sugere muito mais do que vemos, agregando (no máximo) significados muito “justos”, “colados” à experiência (de um modo geral, através da ênfase nalguns aspectos, dirige-se sutilmente a percepção do espectador para uma leitura tácita da trajetória da igreja). As falas dos convertidos também são utilizadas de modo funcional, para levantar ou evidenciar conteúdos sobre o enraizamento da igreja em seu contexto¹⁸⁰.

Em consequência, as descrições das sequências de *Santa Cruz*, na tese, são mais pobres do que as de *Santo Forte*. Já as análises (*em itálico*) de blocos e segmentos, além de serem mais longas, parecem-me essenciais no segundo capítulo – diferentemente do capítulo dedicado a *Santo Forte*, em que algumas das melhores sugestões estão nas próprias descrições. É que, em *Santa Cruz*, não apenas as cenas não têm o mesmo peso (estando subordinadas à construção das sequências), como as sequências não têm, na estruturação do filme, a mesma autonomia que vemos em *Santo Forte*. Elas integram o percurso vertical de “preenchimento” operado pela igreja (segundo retratado pelo filme) em três segmentos temporais. Cada sequência é um peça no desenvolvimento do argumento tácito, “disfarçado” de mero registro ou acompanhamento das atividades e ações dos devotos no tempo. Certamente, nenhuma sequência traz “em si” a pletora de significações e informações que vemos nas narrativas individuais do filme de Coutinho (em que cada narrador corresponde a um segmento). Na análise de *Santa Cruz*, mais do que a descrição

¹⁷⁹ Que inclui tanto entrevistas como tomadas de observação das atividades desenvolvidas no âmbito da igreja e no entorno, com uso de trilha sonora e intensa justaposição de situações.

¹⁸⁰ Como já mencionado, João Salles é bastante lúcido quanto à importância da montagem em seu trabalho: “E isso é o raciocínio que eu faço sobre documentário: o essencial não é a imagem isolada, mas a sequência construída. Quer dizer, o que dá força a uma determinada imagem não é apenas o que ela traz dentro de si, mas o fato de ela estar inserida numa narrativa que lhe confere força. (...) E se eles [os momentos isolados] ganham alguma importância, é porque foram recuperados dentro de um filme; foram salvos pela estrutura narrativa. Quando aparecem no filme têm um peso maior do que quando foram vividos. E essa inversão me parece um raciocínio interessante para o documentário” (Salles, entrevista inédita, realizada pela equipe de *Sexta-Feira*, 2004/2005).

por sequência, importa perceber a maneira sutil como o filme conjuga o seu argumento (às vezes adotando, como vimos, critérios de composição afinados com a perspectiva religiosa, para representar o “mundo” e as situações retratadas).

Em suma: *Santo Forte* cria um dispositivo a partir do qual logra expor uma surpreendente diversidade de experiências e sentidos – e sugere (a partir do cotejo entre os depoimentos) um “jeito” (popular brasileiro) “de ser religioso”. *Santa Cruz* escolhe uma experiência determinada para examinar (e interpretar) o sucesso e a eficácia de um tipo de instituição religiosa (igreja crente autônoma) num contexto de pobreza urbana. A partir do acompanhamento direto de atividades e cultos na igreja, montados eficazmente com a ajuda de depoimentos do pastor e de convertidos, o filme engendra, numa estrutura cronológica, seu argumento tácito ou sua interpretação. Talvez caiba aqui o contraponto de Antonio Candido: o primeiro “inventa para sugerir”; o segundo, “constata para explicar”.

Esses contrastes, entre outros aspectos, justificam e tornam necessária, a meu ver, a convivência dos dois documentários no *corpus*¹⁸¹. As análises destes filmes nos permitem perceber, de um lado, que a opção pela particularização do enfoque ou recorte não implica em resultados idênticos – a depender do recorte praticado, bem como das abordagens e objetos escolhidos, há diferenças no alcance das significações engendradas ou no potencial de iluminação e sugestão, pelo filme, das experiências abordadas. Outro aspecto a destacar: vimos na análise de *Santa Cruz* como o argumento tácito é desenvolvido, a partir de uma abordagem que se “disfarça” de mero registro, de acompanhamento neutro do desenvolvimento da igreja no tempo. Assim, o contraste entre os dois documentários permite que não associemos “automaticamente” o estilo discreto e empírico dominante na abordagem dos filmes contemporâneos a uma proposta exclusiva de “subjetivação”, que evita (como vemos com rigor em *Santo Forte*) a interpretação da experiência religiosa como fato sociológico. *Santa Cruz* nos mostra justamente as formas assumidas por um “filme de interpretação” discreto, contemporâneo, cujo foco é uma instituição. Um filme que se propõe interpretativo, mas que não parte de explicações fornecidas de antemão (por exemplo, por uma teoria social com pretensão de abrangência universal); parte,

¹⁸¹ Além disso, destacaria, sobretudo, a *atualidade* dos dois documentários como critério central de sua escolha.

diferentemente, de uma indagação sobre a eficácia daquela forma religiosa, e escolhe, como objeto, uma experiência particular para “testar” suas hipóteses.

No decorrer dos dois capítulos da tese, buscamos examinar o que resulta (a partir das estratégias adotadas por cada filme) como representação da experiência religiosa. Visto que a afirmação de sujeitos é um dos traços mais fortes dos filmes contemporâneos (se comparados aos modernos), creio que nos cabe indagar precisamente: o que resulta como representação dos sujeitos da experiência, dos sujeitos religiosos? Ou melhor: qual é (segundo os filmes sugerem) o *relacionamento* que os sujeitos estabelecem com a religião?

Esboçando uma primeira comparação, arrisco dizer que *Santa Cruz* (apesar de seu investimento no particular) acaba por endossar, subliminarmente, na montagem de seus materiais, um certo “contextualismo” (ou teoria do contexto¹⁸²): as ações das pessoas e seu comportamento social são resultado do contexto, do grupo social a que pertencem, da localidade onde vivem e de uma série de fatores estruturais que independem de sua vontade, atuação ou criatividade. Elas se convertem porque “foram parar” em Parque Florestal, um lugar “longe da lei, da ordem e da proteção do Estado”. Não há em *Santa Cruz* (como parece almejar *Santo Forte*), a busca densa por uma certa pluralidade (criativa e resistente) de reações e expressões – certa margem de liberdade, improvisação, não-dogmatismo e invenção, apesar de todas as sujeições e normatizações vivenciadas, num contexto dado, por pessoas submetidas a toda sorte de privações (inclusive dos meios para se expressarem publicamente).

Santo Forte chega ao universo simbólico e expressivo comum optando pelo enfoque rigorosamente subjetivo (ainda que a partir do recorte espacial, que é apenas exposto, jamais “adjetivado”); busca-se justamente a multiplicação de expressões e sentidos, ainda que padrões culturais comuns se evidenciem no cotejo entre os depoimentos, como temos visto. *Santa Cruz*, de seu turno, pressupõe o contexto comum (caracterizado e adjetivado no prólogo do documentário – *locus* de carências, mundo de “tristeza e tribulação”); partindo dele, apresenta a igreja e os indivíduos, cuja margem de ação parece determinada por esse contexto (e não surpreende). A igreja é uma opção natural, aliás, a “única solução”

¹⁸² Conforme a descreve Karla Holanda em seu texto “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”, a teoria funcionalista do contexto costuma “focalizar o contexto para explicar o comportamento social” (Holanda, 2004/2005 : 95).

(segundo o hino evangélico que introduz o documentário) – saída ou solução abordada como “positiva”, criadora de rede de ajuda mútua, de laços de solidariedade.

Através de falas sobre a religião, os personagens de *Santo Forte* se mostram criativos, expressivos, “livres” de discursos prontos, não dogmáticos, apesar de seu contexto e situação limitadora. *Santa Cruz* acaba por afirmar, no prólogo, a conversão pelo contexto de privação, e a religião se coloca como alternativa de negação individual de um estado de coisas caótico, caracterizado por ausências. De certa forma os indivíduos aqui estão submetidos: seus comportamentos e escolhas (ainda que positivados) são determinados pelo contexto de privação. Nesse contexto, a conversão é apresentada como único gesto positivo possível (afora a rede composta a partir da igreja, o filme sugere apenas a presença da rede do tráfico de drogas, adjetivada negativamente – é o “joio” que se imiscuiu entre o “trigo” da seara). Depois que “aceitam Jesus”, os indivíduos estão determinados (segundo a representação proposta pelo documentário) pelo pertencimento à igreja, à comunidade de irmãos, de maneira que a doutrina passa a dirigir sua interpretação do cotidiano e sua margem de interpelação do mesmo. Como vimos, sua participação no filme limita-se à de “convertidos”, submetidos portanto ao pertencimento à igreja. Na representação documental, eles são 100% crentes da Casa de Oração Jesus é o General – o que me parece, mais uma vez, uma estratégia de representação afinada com a “contaminação” de esferas observável no *ethos* pentecostal; mais um sinal de empatia do documentário para com a perspectiva evangélica (pois, como vimos, “a realização da identidade crente oferece meios para a integração sistemática entre os preceitos religiosos e a conduta cotidiana” – Cf. Novaes, 1985: 132).

Pois bem. Em *Santo Forte*, portanto, temos religião como assunto de conversa, repertório narrativo e de explicações, “capital” de experiências que se pode mobilizar de modo afirmativo e criativo. Em *Santa Cruz*, religião é “solução” (certamente legitimada e positivada), possibilidade de negação (via instituição religiosa) de um estado de coisas caótico e desolado.

Não há, em ambos os casos, um julgamento anterior da experiência religiosa como resíduo da estrutura social, alienação – como vemos nos filmes modernos, especialmente naqueles realizados até o começo dos anos 70. Certamente, respeito, abertura e aceitação tácita marcam a postura de ambos os diretores em relação à religiosidade popular (seja qual

for sua forma instituída – ou não – de expressão). O que não impede que haja, através da religião, diferentes representações dos sujeitos devotos e de sua margem de liberdade. Não quero com isso afirmar que os indivíduos retratados em *Santo Forte* sejam mais ou menos livres (das amarras e normatizações sociais) do que aqueles retratados em *Santa Cruz*. Mas que, da maneira como os *representam*, os filmes sugerem distintas *relações com a religião* – e, em consequência, distintas margens de liberdade frente às amarras sociais. Através da religião, afirma-se possibilidades de invenção e liberdade em *Santo Forte* (vimos que a maioria dos personagens retratados, para começo de conversa, não frequenta mais nenhuma igreja ou terreiro). Há submissão (dos personagens) ao trajeto de uma instituição religiosa em *Santa Cruz* – submissão como possibilidade de superação (ao menos relativa) das adversidades estruturais enfrentadas por eles. Em suma, as escolhas (de abordagem, recorte, significação) de cada documentário resultam em distintas representações dos sujeitos devotos e de seu relacionamento com a religião.

Sem dúvida há, por ambos, investimento nas elaborações verbais dos indivíduos como discurso “autorizado” sobre a experiência – a presença da entrevista como estratégia de abordagem privilegiada pode ser considerada uma característica de ambos. Mas a radicalidade desse investimento é bem diversa. Como vimos, *Santo Forte* põe todas as fichas na abordagem da “religião subjetiva”. Investindo na filmagem de indivíduos em suas casas (cada sequência tem literalmente um nome próprio), desvinculados desta ou daquela “religião”, existencialmente “desamarrados” (atuando “para o filme”, em certa medida “fora” da vida cotidiana), o filme logra a afirmação de sujeitos que expressam com autonomia suas crenças, experiências e práticas; sujeitos que, *através da religião*, se afirmam originais, valorosos e potentes no cotidiano, portadores de saberes e experiências especiais. Interessado na religião como experiência instituída, *Santa Cruz* acaba por retratar os devotos submetidos aos liames da trama institucional (ainda que frágil). É verdade que o trajeto da igreja é positivado – afinal, é ele que “preenche” de dignidade o cotidiano dos moradores convertidos de Parque Florestal. Entretanto, essa representação positiva (e a contrapelo de muitas representações em voga sobre o pentecostalismo) implica na submissão dos indivíduos retratados aos limites da instituição. No filme, eles são tão somente *crentes* da Casa de Oração Jesus é o General.

Proponho encerrar retomando brevemente a introdução. Em relação ao trajeto do documentário brasileiro em seu trato com a experiência religiosa, *Santa Cruz* e *Santo Forte* podem ser considerados filmes que inovam. Mas por distintas razões. O primeiro, pela associação entre tema e retórica. *Santa Cruz* inova pelo esforço evidente em elaborar uma contra-representação, em levar uma congregação pentecostal a sério, como instituição religiosa com potencial de intervenção positiva na vida dos convertidos (promovendo mudanças individuais, “racionalização” do cotidiano, formação de comunidade moral e rede de ajuda entre “iguais”). Para tanto, vale a elaboração de um filme “de tese” discreto, marcado por uma série de escolhas estratégicas (o local, o pastor, o período de acompanhamento da igreja) – e pela ênfase na exposição de determinados aspectos (em detrimento de outros) da experiência levada a cabo na Casa de Oração Jesus é o General. Não se parte de explicações fornecidas de antemão, mas se busca, no embate com as experiências singulares focalizadas, a elaboração de um argumento (já “intuído” na “indagação” sobre a eficácia que dispara a realização do documentário).

Já *Santo Forte* inova ao lograr sugerir, através de uma abordagem inovadora (sobretudo em se tratando da temática em questão), um *jeito novo* (ou, melhor dizendo, até então não abordado nas representações audiovisuais) de *relacionamento* dos indivíduos com a religião. Via religiosidade, eles afirmam virtudes e potências. *Religião* se torna assunto de conversa, instrumental para invenção de explicações sobre si próprios e sobre o cotidiano – para invenção e afirmação, através das narrativas, de uma margem de liberdade.

BIBLIOGRAFIA

Cinema

ALMEIDA, Ronaldo & **NASCIMENTO**, Silvana. “Pombas-Giras, Espíritos, Santos e Outras Devoções” [sobre *Fé*, de Ricardo Dias, e *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho]. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: 2000, nº 57, p. 197-199.

AVELLAR, José Carlos. “Seeing, Hearing, Filming: Notes on the Brazilian Documentary”. In: Johnson, Randal & Stam, Robert. *Brazilian Cinema*. East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, 1982, p. 328-339.

BARNOW, Erik. *Documentary - A history of the non-fiction film*. 3ª ed. rev. New York: Oxford University Press, 1974.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1997.

BAZIN, Andre. *O Cinema - Ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. “As rebarbas do mundo”. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 4, setembro 1965, p. 249-256.

_____. “O Amuleto mudou tudo”. In: Nelson Pereira dos Santos. *Manifesto por um Cinema Popular*. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, 1975, p.11-12.

_____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. “A voz do outro”. In: Bernardet, Jean-Claude et al. *Anos 70 – cinema*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-1980.

_____. “Mitos e Metamorfoses das Mães Nagô”. *Filme Cultura*, nº 40, agosto/outubro 1982, p. 28-29.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (2ª edição).

_____. “Le Documentaire” e “Méandres de l’identité”. In: Paranaguá, Paulo Antonio (org). *Le Cinema Brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 165-178 e 231-244.

_____. “Cinema Novo, Anos 60-70: A Questão Religiosa”. In: Schwartz, Jorge & Sosnowski, Saul (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. “Novos Rumos do Documentário Brasileiro?”. *Catálogo do forumdoc.bh.2003 - VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003, p. 24-27.

CALIL, Carlos Augusto Machado & **MACHADO**, Maria Teresa (orgs). *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente (Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes)*. São Paulo: Embrafilme/Brasiliense, 1986.

COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o Risco do Real” e “Carta de Marselha sobre a auto-*mise-en-scène*”. *Catálogo do forumdoc.bh.2001 - V Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001, p. 99-108 e 109-116.

_____. “Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa”. Entrevista a Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz. *Devires*, Belo Horizonte, v.2, nº1, p. 148-169, jan-dez 2004/2005.

COUTINHO, Eduardo. “Fé na Lucidez”. (Entrevista a Cláudia Mesquita e Israel do Vale a propósito do lançamento de *Santo Forte*). *Sinopse (revista de cinema)*, São Paulo, 1999, nº 3, ano I, Dossiê Documentário, p.20-29.

HOLANDA, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 2, nº1, p. 86-101, jan-dez, 2004/2005.

JACOBS, Lewis (org.). *The Documentary Tradition*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1971.

LINS, Consuelo. “Eduardo Coutinho: Imagens em Metamorfose”. *Cinemais*, nº1, setembro/outubro de 1996, p.45-56.

_____. “A Coroação de uma Rainha ou a Nobreza Popular Brasileira”. *Cinemais*, nº10, março/abril de 1998, p.35-42.

_____. *Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MACHADO, Arlindo. “Máquinas de Aprisionar o Carom” e “A Experiência do Vídeo no Brasil”. In: *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 235-251 e 253-274.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho – O homem que caiu na real*. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira (Portugal), 2003.

MESQUITA, Cláudia e **SARAIVA**, Leandro (orgs). Catálogo da Retrospectiva *Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

MOURÃO, Maria Dora & **LABAKI**, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NEVES, David. “A descoberta da espontaneidade – breve histórico do cinema direto no Brasil”. Publicado no site da revista eletrônica Contracampo (www.contracampo.com.br).

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introdução ao Documentário*. Campinas/SP: Papirus, 2005.

NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran - Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2000.

OMAR, Arthur. "O Antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, v. LXXII, Ago/1978, p. 5-18.

_____. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

_____. "O Exibicionismo do Fotógrafo e o Pânico Sutil do Cineasta". Entrevista à *Cinemais*, nº10, março/abril de 1998, p.07-33.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. "O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)". In: Ramos, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.299-397.

RENOV, Michael. "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age". In: *Documentary Box # 7*. July, 1995.

SALLES, João. "Como voltar para casa com um filme que você não concebeu". Entrevista à *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº25, setembro/outubro 2000, p. 7-44.

_____. "Notícias de um cinema do particular". Entrevista (inédita) à equipe da revista *Sexta Feira*, realizada em 2004 e finalizada em 2005.

SARAIVA, Leandro. "Edifício Master: uma comparação com *Theodorico, Imperador do Sertão e Santo Forte*". In: *Interseções*, nº1, julho de 2003.

SHWARZ, Roberto. "O Fio da Meada". In: *Que Horas São? - Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.71-77.

STAM, Robert & **XAVIER**, Ismail. "Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema From Dictatorship to Redemocratization". In: SKLAR, Robert & MUSSER, Charles (eds.). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University, 1990, p. 279-307.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar - Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. "Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do cinema de autor". In: Xavier, Ismail et al. *O Desafio do Cinema: A Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 7-46.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. "O Cinema Moderno Brasileiro". *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº4, março/abril de 1997, p. 39-64

_____. "O Cinema Brasileiro dos Anos 90". Entrevista à revista *Praga - estudos marxistas*, São Paulo, Editora Hucitec, nº9, junho de 2000, p. 97-138.

_____. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. In: Mesquita, Cláudia & Saraiva, Leandro (orgs). *Catálogo da Retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003a.

_____. “Documentário e afirmação do sujeito. Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento”. In: *Estudos de Cinema SOCINE*, ano IV. São Paulo: Editora Panorama/FAPESP, 2003b.

Antropologia, história, literatura, sociologia, religião

ALMEIDA, Ronaldo R.M. “A universalização do reino de Deus”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: 1996, nº 44, março, p. 12-23.

_____. *A universalização do reino de Deus*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas em junho de 1996.

ALVES, Rubem. “A Volta do Sagrado (Os caminhos da sociologia da religião no Brasil)”. In: *Religião e Sociedade* nº 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ALVITO, Marcos. *As cores de Acari: uma favela carioca*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

ANTONIAZZI, Alberto et al. *Nem anjos, nem demônios - Interpretações sociológicas do pentecostalismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996 (2ª edição).

ARON, Raymond. *As Etapas do Pensamento Sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (sexta edição).

BENJAMIN, Walter. “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Walter Benjamin – Obras Escolhidas* v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Os Deuses do Povo: um estudo sobre religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRECHT, Bertolt. “Cenas de Rua”. In: *Estudos sobre Teatro*. Lisboa: Portugalia Editora, s/d.

CAMARGO, Candido Procópio Ferreira de. *Kardecismo e Umbanda - Uma Interpretação Sociológica*. São Paulo: Pioneira, 1961.

DINIZ, Renata Otto. *O Congado na Concórdia de Dona Isabel: escrita e registro videográfico sobre uma festa popular em Belo Horizonte*. Monografia de Conclusão do

Curso de Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts - La sorcellerie dans le Bocage*. Paris: Gallimard, 1977.

FERNANDES, Rubem César *et al.* *Novo nascimento: os evangélicos em casa, na igreja e na rua*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra - Etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOLDMAN, Marcio. “A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé”. In: *Religião e Sociedade*, agosto de 1985. Rio de Janeiro: ISER/CER, 1985.

GOMES, Wilson. “Nem anjos nem demônios - O estranho caso das novas seitas populares no Brasil da crise”. In: *Nem anjos, nem demônios - Interpretações sociológicas do pentecostalismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996 (2ª edição).

MACHADO, Maria das Dores Campos. *Carismáticos e Pentecostais - Adesão Religiosa na Esfera Familiar*. Campinas (SP): Autores Associados; São Paulo: ANPOCS, 1996.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá - Um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 (3ª edição revista).

MARIANO, Ricardo. “Os Neopentecostais e a Teologia da Prosperidade”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: 1996, nº 44, março, p.24-44.

MARIZ, Cecília Loreto. “Libertação e Ética - Uma análise do discurso de pentecostais que se recuperaram do alcoolismo”. In: *Nem anjos, nem demônios - Interpretações sociológicas do pentecostalismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996 (2ª edição).

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONTE-MÓR, Patrícia. “Religião e filmes documentários no Brasil”. In: *Religião e Sociedade* volume 24, nº 2. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião (ISER), dez/2004.

MONTERO, Paula. *Da doença à desordem - A magia na umbanda*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. “Magia, racionalidade e sujeitos políticos”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 26, ano 9, outubro de 1994.

_____. “Max Weber e os dilemas da secularização – O lugar da religião no mundo contemporâneo”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 65, março de 2003, pp. 34-44.

_____. “Religiões e espaço público no Brasil”. *Cadernos de Pesquisa CEBRAP*. São Paulo: 1997, nº 5, abril. [1997a]

_____. “Religiões e dilemas da sociedade brasileira”. In: *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. *Antropologia (volume I)*. Sergio Miceli (org.). São Paulo: Editora Sumaré; ANPOCS; Capes, 1999, pp. 327-367.

MONTERO, Paula & **ALMEIDA**, Ronaldo R.M. “O campo religioso brasileiro no limiar do século: problemas e perspectivas”. In: *Brasil no Limiar do Século XXI – Alternativas para a Construção de uma Sociedade Sustentável*. Henrique Rattner (org.). São Paulo: Edusp, 2000, p. 325-339.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. *Os Errantes do Novo Século - Um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

MONTES, Maria Lucia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”. In: *História da Vida Privada no Brasil* v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOVAES, Regina Reyes. *Os escolhidos de Deus: pentecostais, trabalhadores e cidadania*. Rio de Janeiro: Marco Zero/ISER, 1985.

ORTIZ, Renato. *A morte branco do feitiçeiro negro - umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991 (2ª edição).

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O Campesinato Brasileiro - Ensaio sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

PEREZ, Léa Freitas. “Religião e sociedade de consumo”. In: *V Reunião de Antropologia do Mercosul - Antropologias em perspectivas*. Florianópolis, de 30 de novembro a 03 de dezembro de 2003. Disponível em www.antropologia.com.br/arti/colab/vram2003/a13-lfperez.pdf/.

PIERUCCI, Antônio Flávio. “Reencantamento e dessecularização – a propósito do auto-engano em sociologia da religião”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: 1997, nº 49, novembro, p. 99-117.

_____. “Sociologia da religião – área impuramente acadêmica”. In: *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. *Sociologia (volume II)*. Sergio Miceli (org.). São Paulo: Editora Sumaré; ANPOCS; Capes, 1999, p. 237-286.

_____. “A encruzilhada da fé”. In: *Caderno Mais! - Folha de São Paulo*, 19 de maio de 2002.

PIERUCCI, Antônio Flávio & **PRANDI**, Reinaldo. *A Realidade Social das Religiões no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.

PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo - A Velha Magia na Metrópole Nova*. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1991.

- _____. *Herdeiras do Axé – Sociologia das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 1996
- _____. *Um Sopro do Espírito: a renovação conservadora do catolicismo carismático*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1997.
- _____. “Hipertrofia Ritual das Religiões Afro-Brasileiras”. In: Novos Estudos CEBRAP nº 56, março de 2000.
- _____. “De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião”. Texto inédito, apresentado no *Fórum Internacional de História e Cultura no Sul da Bahia: Os povos na formação do Brasil (500 anos)*. Universidade Estadual de Santa Cruz, 19 a 24 de abril de 1999. [2001 a]
- _____. “O candomblé e o tempo - concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras”. Texto inédito, apresentado no evento *Tempo Inoculado*, no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), em 31 de janeiro de 2001. [2001 b]
- _____. “Exu, de mensageiro a diabo – sincretismo católico e demonização do orixá Exu”. Texto inédito, publicado no site da FFLCH/USP (www.fflch.usp.br). Versão 2 (30 de março de 2001). [2001c]

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa* (em dois volumes). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho - um estudo sobre a moral dos pobres*. São Paulo: Editora Autores Associados, 1996

ZALUAR, Alba. *Os Homens de Deus - um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

_____. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan/Editora da UFRJ, 1994.

Periódicos

- “A ascensão dos evangélicos”. Série de textos publicados em *Retrato do Brasil*, ano 4, nº 70 (julho-setembro de 2005).

- “A encruzilhada da fé”. Série de textos publicados no Caderno *Mais! Folha de São Paulo*. Domingo, 19 de maio de 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)