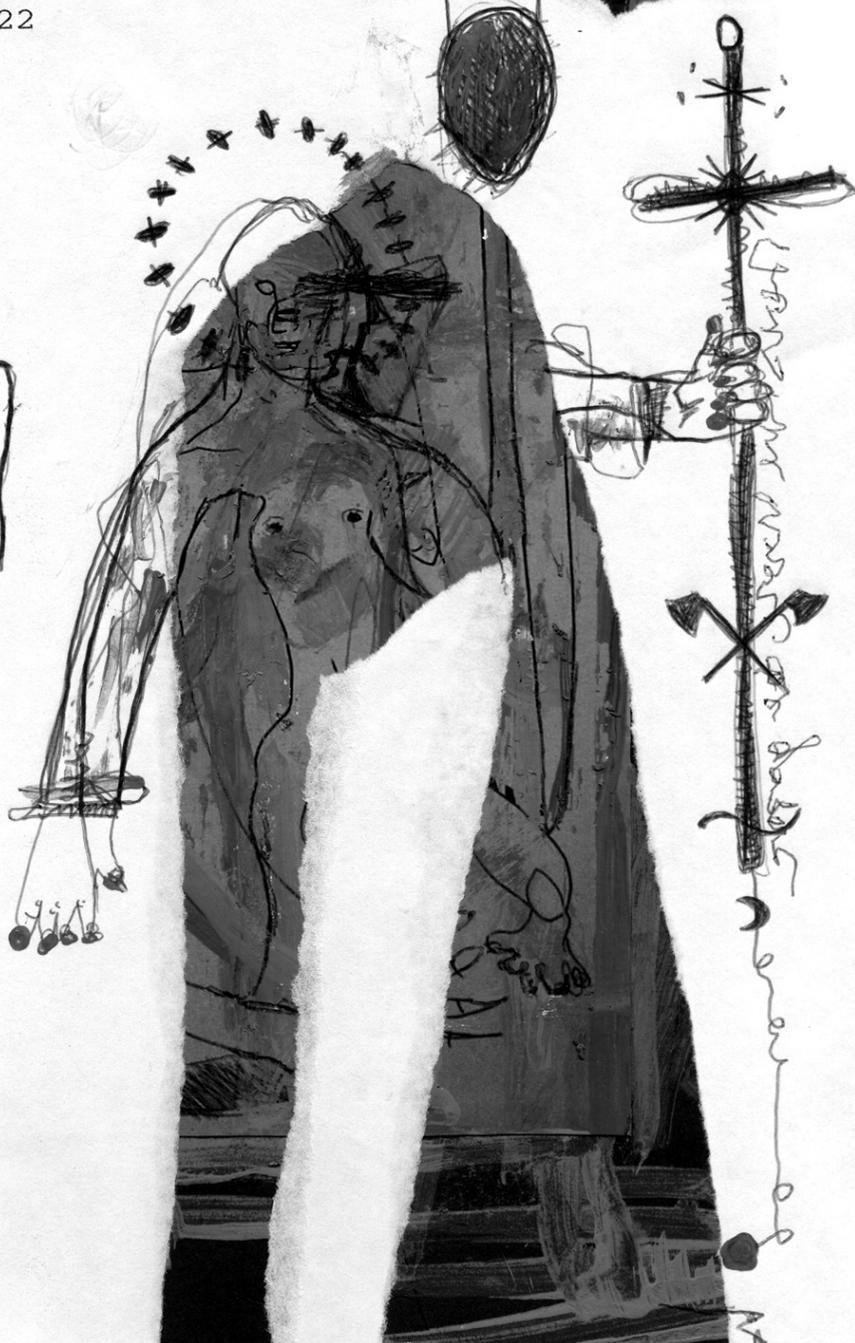


SI PAVOR ESSE PAVOR  
PELZOR VBI TER  
CURSOS MA VIDA  
SANCTUS DEUS UT  
SANCTUS DEUS EX MARIANA

22



# **“Inventar para sugerir”<sup>1</sup>: notas sobre *Santo forte*, de Eduardo Coutinho**

CLAUDIA MESQUITA

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP  
Professora do curso de Cinema da UFSC

**Resumo:** Meu esforço neste ensaio é trabalhar a articulação delicada entre tema e forma (escolhas de abordagem e estilo de composição) em um filme que é um divisor de águas: *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho. Ambicioso, neste movimento, tocar também a multiplicidade de questões implicada na relação entre o documentário, a pesquisa em ciências humanas e uma temática específica: a religião no Brasil. Com base na “invenção” de um recorte peculiar e de um método (“prisão” espacial e abordagem quase exclusiva via entrevistas), o filme alcança a sugestão de uma trama complexa (espécie de “objeto invisível”) que inclui padrões culturais e narrativos, de imaginário e de modos de ser, entrevistados em narrativas em que religião é assunto de conversa.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho. Documentário. Religião. Narrativas. Diálogo.

**Abstract:** My endeavor in this essay is to work out the subtle connection between theme and form (approaching choices and compositional style) in a sea change movie: *Santo forte* (1999), by Eduardo Coutinho. By doing that, I also aim at touching the plethora of questions involved with the relation between documentary, human sciences research, and the specific topic of religion in Brazil. Based upon the “invention” of a peculiar selection and a method (spatial “prison” and approaches almost exclusively via interviews), the movie reaches the suggestion of a complex weave (a kind of “invisible object”) that includes cultural and narrative patterns, as well as patterns concerning the imaginary and the ways of being, suggested by narratives in which religion is the topic of conversation.

**Keywords:** Eduardo Coutinho. Documentary. Religion. Narrative. Dialogue.

**Résumé:** Cet essai a pour but de travailler l’articulation délicate entre le thème et la forme (choix d’abordage et de style de composition) dans un film qui a marqué son époque: *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho. Je veux, dans ce mouvement, toucher aussi la multiplicité de questions qui est impliquée dans la relation entre le documentaire, la recherche en sciences humaines et une thématique spécifique : la religion au Brésil. Ayant comme base “l’invention” d’une coupure inhérente et d’une méthode (“prisão” spatiale et abordage presque exclusif au moyen d’interviews), le film présente une trama complexe (espèce “d’objet invisible”) qui inclut des patrons culturels et narratifs, de l’imaginaire et de manières d’être, entrevus dans des récits où la religion est sujet de conversation.

**Mots-clés:** Eduardo Coutinho. Documentaire. Religion. Récits. Dialogue.

*Pois os tempos mudam (...). Os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos. A realidade se altera, e para representá-la devemos alterar os processos de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas nem por isso deixa de ser novo.*

Bertolt Brecht, 1938

*É talvez porque quando alguém conta uma história (seja ela a mais banal ou a mais suja), esse alguém torna-se, por um momento, o senhor do filme. Não apenas porque ele dá o tom com seus lábios, mas porque se dá o tempo de aceder (só ele conhece o fim) a uma certa satisfação (...). O prazer de contar uma história não é mais prerrogativa do cineasta, ela se dissemina, é partilhada.*

Serge Daney, sobre *Le Théâtre des matières* (1977), de Jean-Claude Biette

Poucos meses separaram, em 1999, o lançamento de *Fé* (Ricardo Dias) daquele 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 bem distintos, a experiência religiosa. Não que a pauta fosse nova. Ao contrário: certamente presente desde os anos 60, com a emergência do documentário crítico em tempos de Cinema Novo, a temática religiosa nunca saíra totalmente de foco, mantendo-se, com diferentes recortes e abordagens, como problema recorrente nos documentários sociais – parecia mesmo se tratar, para os cineastas, de um tema especialmente “bom para pensar” a sociedade brasileira.<sup>2</sup>

Podemos até nos perguntar, de saída, se algo do impacto de *Santo forte*, quando de seu lançamento, há dez anos, deve ser atribuído à sua temática. Sem dúvida havia no filme a proposição de uma forma lapidada e consciente; mas, com ela, *Santo forte* sugeria traços da religiosidade (sentimentos, crenças e práticas) numa favela do Rio de Janeiro em fins do século XX – características que, para mim, espectadora de classe média não religiosa, produziam o impacto de revelações. Desdobrando perguntas,

1. Empréstimo essa expressão da análise que empreendeu Antonio Candido do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (“O homem dos avessos”). Comparando Rosa a Euclides da Cunha, Candido diz que a atitude do primeiro em relação à obra de arte – que em algum nível busca “representar a realidade” – é de “inventar para sugerir”; a do segundo, de “constatar para explicar” (Rosa, 1994: 79). Este ensaio é uma versão modificada e reduzida de um capítulo de minha tese de doutorado, Deus está no particular, defendida na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) em maio de 2006. Agradeço a Ismail Xavier, orientador do trabalho, pelo apoio, incentivo e inspiração; e a Leandro Saraiva, pela amizade e interlocução constantes.

2. Empréstimo a idéia de Eduardo Coutinho, que, citando Lévi-Strauss, afirmou em entrevista que “religião e comida” são temas “bons para pensar o Brasil” (COUTINHO, 1999).

para lembrar Brecht: seriam essas “revelações” produto de uma forma cinematográfica nova, de uma nova maneira de indagar, olhar, ou representar o mundo? Ou estariam postas também por um momento novo da sociedade e da religiosidade no Brasil (que exigia, por seu turno, renovadas formas de aproximação e representação)?

Sem querer buscar no cinema documental, de modo esquemático, um espelho da conjuntura, seria ingênuo também recusar o tema e sua historicidade. Assim, meu interesse pelo jogo entre documentário e religião, a partir de *Santo forte*, deve também indagar o movimento do mundo, que não explica o filme, mas o atravessa, mesmo que a contrapelo. Num lugar delicado, espécie de “entre-dois” – entre as escolhas estéticas e a sugestão da experiência religiosa de pessoas reais, numa localidade –, busco situar esta análise.

\*\*\*

*Santo forte* (1999) é um documentário de significativa radicalização estética, se considerarmos o percurso de Eduardo Coutinho como realizador de filmes documentais, iniciado no cinema com *Cabra marcado para morrer* (1984). Marco inaugural de seu trabalho recente, pode ser descrito, sinteticamente, como um filme “minimalista”, que logra produzir sentidos com poucos elementos e procedimentos recorrentes, 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, em 1997, o filme compõe-se basicamente da montagem de entrevistas com 11 moradores da favela, que narram experiências religiosas e mágicas, e enunciam pensamentos sobre a religião.

O cerne dessa radicalização, portanto, é, de um lado, a filmagem praticamente exclusiva de entrevistas; a ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e sujeitos filmados. A essa valorização do personagem como fala, performance narrativa, corresponde, de outro lado, uma minimização, na montagem, dos recursos narrativos, bastante reduzidos.<sup>3</sup> Há, como escreveu Ismail Xavier (2003: 51), “uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados”.

3. Opção que se observa fortemente a partir de *Santo forte*, podendo ser estendida (com variações) aos documentários posteriores de Coutinho, como *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). A partir de *Jogo de cena* (2007), soma-se a tal privilégio à fala uma guinada reflexiva, tornando-se dominante uma problematização do próprio método

O filme se inicia com um prólogo que introduz o espectador a seu projeto estético.<sup>4</sup> Trata-se da primeira aparição do personagem André. Nele estão presentes todos os elementos e procedimentos (advindos do trabalho de filmagem ou de montagem) que se tornam padrões em *Santo forte*. Enumero-os a seguir:

1. Cada sujeito, em regra, corresponde a uma seqüência no filme: um espaço distinguido (quase sempre o da casa), um tempo bem demarcado em sua estrutura.

2. Os sujeitos filmados não têm suas falas montadas em paralelo, compondo seqüências temáticas, nem têm contato entre si, no decorrer do filme.

3. O filme não apresenta – salvo por duas exceções – registros de manifestações institucionalizadas e coletivas da religião; toda a experiência que ele contém é aquela narrada pelos sujeitos filmados; *Santo forte* apresenta, portanto, as *performances* de narradores.

4. Para além da situação majoritária da entrevista, há dois padrões de planos “intrusos”, alheios à atuação dos sujeitos filmados, incluídos na montagem: planos fixos que retratam estatuetas de entidades da umbanda (santos); e planos fixos de cômodos no interior da casa de alguns entrevistados, sem presença humana (ambientes onde supostamente teria acontecido alguma comunicação religiosa, segundo as narrativas).

5. Não há narração *over*; cenas da equipe em campo, do próprio diretor e sobretudo sua voz na interlocução com os sujeitos caracterizam a ênfase no momento da filmagem, numa proposta manifesta de filme como resultado de encontros, cuja enunciação é elaborada “a quente”, minimizando o recurso a procedimentos de totalização, interpretação ou criação posterior de sentidos (na montagem). O único contraponto são os planos “intrusos”, que também operam como elementos de conexão entre os diferentes narradores.

Feita essa apresentação dos padrões de enunciação, uma questão inicial poderia ser posta: qual é o *objeto* de *Santo forte*? Seria difícil afirmar que se trata de um filme sobre “a religião”, entendida como conjunto de manifestações concretas, preexistentes, disponíveis para o registro. Por outro lado, composto com narrativas de poucos indivíduos, não se trata de um filme exclusivamente voltado para histórias individuais ou experiências singulares (como, mais fortemente, *Edifício Master*),

4. Como escreve Consuelo Lins (2004: 104), “esta é efetivamente a seqüência 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”. A forma de *Santo forte*, construída pela equação de poucos elementos, não será totalmente padronizada ou seriada

4. Empréstimo a expressão do texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (Brasiliense, 1985), que a utiliza para caracterizar situações em que o narrador de histórias e seus ouvintes partilham experiências comuns.

uma vez que as conversas gravitam em torno do grande tema, em muitos sentidos compartilhado: a vivência religiosa. O filme, em resumo, produz sentidos a partir das conversas entre uma equipe de cinema e alguns moradores de Vila Parque da Cidade, tendo a *religião* como assunto principal. Mas, cabe-nos examinar: que sentidos são esses? Que experiências *Santo forte* logra sugerir, e como? De que maneira sua forma expõe e sublinha conteúdos (religiosos, existenciais, morais) produzidos nas narrativas? Que imaginário religioso aparece em *Santo forte*?

Diferentemente de *Boca de lixo* (1992) ou *Santa Marta* (1987), trabalhos anteriores de Coutinho, *Santo forte* não procura criar, visual ou tematicamente, uma “comunidade de experiência”.<sup>4</sup> Se há a definição do recorte espacial como condição do método (de maneira a aprofundar o olhar e evitar que a escolha dos entrevistados siga critérios de tipicidade ou representatividade), Coutinho não reforça, na montagem, a noção abstrata de grupo social que partilha experiências e padrões culturais. Há apenas uma seqüência, a segunda, que opera no sentido de uma contextualização mais clássica. De modo geral, é delegado a nós, espectadores, o trabalho de relacionar as vivências e modos de narrar dos personagens – se quisermos e pudermos. A cultura religiosa comum deve ser percebida, em suma, na radical afirmação da percepção, vivência e expressão individuais.

Mas, embora não reduza as narrativas individuais (tratando-as como sintoma ou resíduo de características estruturais do campo religioso, por exemplo), *Santo forte* não só parte de um enfoque circunscrito a uma localidade, como *relaciona* as narrativas dos sujeitos filmados, mediante discretos (mas decisivos) procedimentos. Por meio deles, 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 têm suas histórias relacionadas. Os planos “intrusos” pontuam presenças recorrentes nas narrativas de todos, figurando traços de um plano simbólico compartilhado (espécie de “objeto invisível”), que as histórias vão pouco a pouco tramando.

Há que investigar, portanto, o que o filme sugere com o conjunto de suas escolhas. Partindo da descrição e análise detida de alguns segmentos (de modo a endossar, na abordagem deste

ensaio, a autonomia conferida pelo diretor a cada seqüência/personagem), tentarei cercar o objeto de *Santo forte*, bem como investigar as hipóteses (ainda que oblíquas, ainda que discretas) que o filme produz sobre a experiência religiosa dos moradores de Vila Parque da Cidade.

\*\*\*

André, o primeiro entrevistado, aparece sentado na sala de sua casa. Conta uma história cujos personagens são ele mesmo, sua esposa e algumas entidades da umbanda. Marilena é médium, incorpora espíritos; André conta do momento em que descobriu essa característica da esposa: numa mesma noite, Marilena recebeu dois de seus guias, a Pombagira Maria Navalha e a Vovó. André conta bem, descrevendo pormenores e interpretando os personagens envolvidos na cena vivida, que 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 discurso direto: “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?”. E volta ao papel de “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?”.

Quando a Pombagira entra em cena na narrativa, o filme justapõe à entrevista um plano breve em que se vê uma estatueta de gesso, filmada contra fundo neutro. Um pouco depois, é a vez da aparição da Vovó, também relacionada, pela montagem, ao plano de uma imagem do santo.<sup>5</sup> Quando André enuncia os conselhos que lhe deu a Vovó, outro plano fixo é justaposto ao relato: vemos o ambiente de um quarto de dormir sem janelas e com paredes sem reboco, iluminado pelo abajur posicionado ao lado da cama. O quarto está “vazio”, não há ninguém no ambiente. Na banda sonora, silêncio. Esse tipo de plano, mais ambicioso do que as imagens de santos, não propõe uma representação (convencionada) para o que não é visível, mas parece recolocar o enigma. Consideradas pequenas variações, seu caráter interrogativo e aberto se repete a cada aparição.

Esse primeiro segmento – estrategicamente posicionado – apresenta, além dos padrões formais de *Santo forte*, outros

5. Entre os 11 personagens de *Santo forte*, oito terão imagens de santos justapostas às suas entrevistas. Esse procedimento – aparentemente pouco “ambicioso” e com propósito ilustrativo – será um dos raros “elos” a relacionar os personagens (afora a evidência de que partilham um local de moradia, como fica claro na segunda seqüência).

6. 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”.

7. A leitura mais corrente para os planos “vazios”, estimulada por Coutinho, vê neles sugestão da intangibilidade da comunicação com os espíritos. Nessa pequena “cena aberta” pretender-se-ia, assim, uma reposição do “mistério”, a ser imaginado e preenchido pelo espectador. É o que sugere Carlos Alberto de Mattos: “Nessas tomadas impactantes, ele reforça o mistério do invisível. Parafrazeando 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).

traços que cabe apontar. Em primeiro lugar, de forma e conteúdo narrativos (refiro-me, aqui, às narrativas dos sujeitos filmados). A *performance* de André limita-se à narração de uma história. Ao contar, ele encena os diálogos entre os personagens envolvidos. Podemos dizer que quase tudo se reduz a conversa: entre André e Marilena, entre André e as entidades. A conversa com o diretor do filme provoca o recontar de outras conversas vividas. Conversas dentro de conversas. Esse intenso dialogismo será uma das marcas de *Santo forte*.

André conta que testemunhou uma incorporação e dialogou com as entidades que baixaram em Marilena. O narrador, portanto, conta uma história “umbandista”<sup>6</sup> – no seu retorno, em outro segmento do filme, ele se dirá “católico apostólico romano”. Duas premissas que daí podemos extrair: 1) O filme não aposta na fala sobre a religião como proselitismo ou afirmação doutrinária, mas como narrativa – casos que recriam vivências e ajudam a significar o dia-a-dia; 2) *Santo forte* está interessado exclusivamente na religiosidade subjetiva, nas vivências individuais e na maneira como os sujeitos representam a presença do sobrenatural em suas vidas (não na religião como imagem objetiva, capturada em manifestações institucionalizadas ou rituais coletivos).

Mais até: nada existe fora da narração, produzida em função da presença da equipe de filmagem: ausente o narrador André, o ambiente da casa, espaço para sua *performance* e lugar da cena que reconstitui e interpreta, aparece vazio – em silêncio.<sup>7</sup> No decorrer do filme, veremos que essas imagens de cômodos empobrecidos são também coerentes com a religiosidade manifesta por quase todos os sujeitos (transcorrida fora de instituições de culto, no tempo do cotidiano e no espaço da casa), endossada pela abordagem de *Santo forte* (que investe em afirmações, vivências e performances subjetivas expressas em entrevistas individuais).

A doutrina umbandista não é transmitida por André mediante a invocação de saberes especiais, de livros sobre o assunto ou de dogmas enunciados de forma rigorosa e genérica. Ela é apresentada mediante a 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 dramatiza conversando com Coutinho. Há muito de vivencial, informal e não mediado nessa forma de interação com as pessoas e com os santos. Construindo-se via conversa, olho no

olho, o filme de Coutinho parece endossar um modo interpessoal de lidar com o mundo, baseado na experiência e familiar para os sujeitos entrevistados.<sup>8</sup>

André é católico, mas conta uma história umbandista e tem imagens de santos da umbanda justapostas a sua entrevista. Outras pessoas – estas sim declaradamente umbandistas – terão suas falas relacionadas a imagens do mesmo padrão, no decurso do filme. Pelas histórias, trama-se pouco a pouco um enredado universo de referências simbólicas e culturais, um repertório narrativo, que se manifesta não apenas no conteúdo das histórias, mas na maneira de narrar: *conversando*. Nesse repertório, independentemente da crença que se professe (ou que não se professe), os espíritos – geralmente santos e orixás da umbanda – aparecem na vida cotidiana, interagindo com os homens, com quem travam diálogos coloquiais. Espíritos domésticos, visitam a casa e prescindem do espaço coletivo de culto para se manifestar.<sup>9</sup>

\*\*\*

A segunda seqüência de *Santo forte* é, em relação ao conjunto, bem peculiar. A seu modo informativa, expõe a circunstância de realização, o recorte espacial, a atuação da equipe de filmagem e, através de falas mais curtas, uma espécie de senso comum religioso em Vila Parque da Cidade –, reportando um solo cultural compartilhado (e, como esperado, sincrético), de onde o filme nos encaminhará para as entrevistas em profundidade com seus poucos personagens. Ela explicita, em resumo, a moldura na qual o experimento do filme será desenvolvido.

No prólogo, o filme nos lançara no interior da sala de André. Entramos nesse espaço rigorosamente privado sem qualquer mediação: sem saber, por exemplo, onde essa casa está situada. Lá dentro, ouvimos histórias de intimidade, casos pessoais. É apenas na segunda seqüência que será feita a mediação entre espaço privado e público, apresentando Vila Parque da Cidade e introduzindo a temática a que o filme parece visar. O tema é explicitado a partir da cena pública (imagens de arquivo da missa rezada pelo Papa no Rio de Janeiro em 5 de outubro de 1997), e o retorno para o espaço privado é feito através da intervenção – mostrada em cena – da equipe de cinema. Há, assim, uma espécie de antecipação, que estabelece uma hierarquia: a primeira

8. Na umbanda, os santos (espíritos desencarnados) incorporam em seus “cavalos” para conversar com os vivos: aconselhar, receitar, prescrever fórmulas e tabus. A relação é 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. Essa relação de “pessoa” para “pessoa” se repõe 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. Nas narrativas, é reconhecido ao indivíduo, portanto, um papel ativo na relação com seres não terrenos.

9. Como não perceber (pela religiosidade doméstica e pela presença de entidades no cotidiano) semelhanças com o culto aos santos no catolicismo popular? Para uma introdução ao tema, o melhor caminho é oferecido por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973).

10. Escreve Consuelo Lins sobre esta introdução à seqüência: “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).

seqüência, com André, antecipa as regras do jogo fílmico, antes mesmo da introdução ao lugar, ao momento de realização e ao tema (que viriam, convencionalmente, primeiro). O cinema faz seu jogo, decisivo na maneira como a temática será “filtrada” e composta.

Após as imagens curtas reportando a presença do Papa, planos aéreos introduzem o recorte eleito pelo documentário: vemos Vila Parque da Cidade 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, como se o *ethos* católico costurasse distintas localidades e grupos sociais, “pairando” sobre toda a cidade, sobre toda a sociedade.<sup>10</sup> Adentramos o espaço da favela com a equipe, que se desloca pelo morro, pé no chão e som direto. Nada de narração ou letreiros: as primeiras informações sobre o lugar nos são transmitidas numa conversa entre Coutinho e Vera, personagem do filme e guia da equipe no local. Após a chegada a uma casa, passa-se a uma pequena série de depoimentos. São aparições breves (só um dos sujeitos filmados, Braulino, reaparecerá no filme para uma entrevista em profundidade), relacionadas pela temática e situação comuns: todos assistem à missa do Papa na TV e conversam a respeito com Coutinho.

Seu Braulino, por exemplo, diz timidamente que é católico mas tem seu “lado espírita”; incorpora alguns “pretos velhos”, mas prefere não avançar neste assunto. Heloísa 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: foi direto a Deus (não passou por nenhum santo) para solicitar a graça de ter um filho. Ao menos três conteúdos centrais aí aparecem: o sincretismo e a relação entre catolicismo e religiões afro-brasileiras, vividos pelos fiéis como complementaridade pacífica; a presença destabilizadora da Igreja Universal do Reino de Deus e de outras 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” (2003: 81-82); e a evidência da casa e do cotidiano como espaço e tempo do sagrado, lugar de relação direta com os espíritos, santos e deuses, dispensando a mediação de especialistas, o tempo do ritual ou a presença em espaços públicos de culto.

No retorno ao privado, portanto, não há apenas a apropriação doméstica do que se observa na cena mais ampla (o ritual católico de massas), mas a introdução de novos conteúdos e novas práticas. Não por acaso, a seqüência está emoldurada por dois planos significativos: é uma aérea externa que traz 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 este segmento e o próximo. 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, no mínimo, a não-exclusividade do catolicismo entre as opções religiosas dos moradores do lugar. Adentramos um universo, entramos em suas casas. De dentro, pensemos como o filme sugere os seus mistérios.

Antes, um aspecto que cabe indicar: a religião doméstica comporta efetivamente uma nova (mas nem tão nova) mediação: a da televisão, que traz para dentro de casa a missa do Papa, ritual da religiosidade brasileira “oficial” assistido no filme por “católicos apostólicos romanos” que praticam a umbanda mas, de modo geral, não freqüentam mais terreiros. É na televisão que veremos as poucas imagens de cultos e rituais coletivos mostrados em *Santo forte*, e comentados pelos sujeitos filmados. É visível, nas estratégias do filme, uma aposta na apropriação privada dos rituais públicos – coerente com o movimento geral de privatização da experiência religiosa que acaba por aparecer de modo significativo em *Santo forte*.<sup>11</sup>

\*\*\*

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/jirau de madeira; ao fundo, vê-se uma casa de alvenaria, sem reboco, com a porta entreaberta. Dona Thereza começa seu relato, instada por Coutinho, mostrando as pulseiras no próprio braço: “Cada

11. Num momento de (ainda) incontestável hegemonia católica (1968), Maria Isaura Pereira de Queiroz escrevia: “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” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1973: 72-73). Não é “nova”, portanto, a existência de uma contrapartida “popular” à religiosidade “oficial” no Brasil. O que a segunda seqüência de *Santo forte* mostra bem é que essa religiosidade popular e doméstica, nessa favela na metrópole carioca em fins do século XX, há muito não tem como referência exclusiva o catolicismo. Outras práticas e doutrinas (com protagonismo – ao menos narrativo – do espiritismo umbandista) participam desta fluida composição.

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 narrativa, o mesmo acontecerá com o espaço de sua casa.

Dos 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 histórias: aquela que reporta a ocasião em que dona Thereza descobriu ter sido, noutra vida, uma rainha do Egito, primeira das narrativas exemplares que conta. Ela começa chamando a atenção para o espaço do acontecido, a casa que vemos no fundo do enquadramento, para onde aponta: “Só que era barraco de tábua naquela época, que eu lutei muito para fazer assim, de tijolo”. E continua o caso, dramatizando um diálogo entre ela e uma antiga vizinha (Marta), que, de visita, teria visto “uma rainha” no corpo de dona Thereza.<sup>12</sup> É o motivo para que nossa narradora procure o centro espírita “linha branca” freqüentado por seus patrões, onde busca esclarecer e confirmar a história da rainha. Dona Thereza dramatiza o diálogo com dona Sara, chefe do centro:

12. “– 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 que que eu fui em outras vidas, e vim nessa”.

“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 confirma que Thereza 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”. Importante notar como, na encenação do diálogo, 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 – sua *performance* se faz teatro (caso em que se dramatiza a conversa com a personagem ausente), 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 ordem sobrenatural) à 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 signficante. Dessa maneira, ilustrando o narrado com o que é próximo e visível, dona Thereza atualiza os sentidos e a “moral” de sua história (“por isso eu vivo assim”), advertindo seu interlocutor e a platéia potencial: 1) Da consciência que tem de sua condição, que assume sem travos ou constrangimentos, e da qual se apropria criativamente; 2) Da relatividade de sua visível e presente situação.

Sendo assim, a narrativa de dona Thereza não é apenas “caso”, recontar de histórias interessantes, estimulada pelo diretor, ciente de que o agrada. É também organização e interpretação da experiência de vida, que ela apresenta como contraditória, posto que, embora “pobre” e “analfabeta”, seja sensível e complexa, pessoa que gosta de “coisa fina” (“essas coisas que eu sei que não é pra mim”), e que nessa condição materialmente precária está em função de um destino maior – mas está, afinal, só de passagem. Suas histórias 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* marcada por 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 vida.<sup>13</sup> Atuando como uma espécie de “narradora clássica”, ela 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”.<sup>14</sup>

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 energicamente a Coutinho, dedo em riste em gesto de advertência).<sup>15</sup> Aqui, diferentemente do que vimos com André, difícil não perceber a relação de identidade que se cria entre a entidade e a narradora – como a Vovó, dona Thereza, mãe que criou seis filhos e oito netos “sozinha e Deus”, é “velhinha”,

**13.** Penso em moralidade, numa acepção bem ampla, 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* (1996).

**14.** Falo em “narradora clássica” pensando na célebre caracterização do “narrador” por Walter Benjamin (1985). Ao caracterizar a natureza da “verdadeira narrativa”, ele escreve: “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). Nossa “narradora” não atua aqui para uma “comunidade” de pessoas que têm experiências semelhantes às dela: ao contrário, fala para interlocutores que não pertencem a seu grupo social e para um “público” difuso que a presença da câmera implica. No meu entender, isso não subtrai a dimensão “moral” de suas histórias: contando-as, dona Thereza expressa seus valores.

**15.** Ao modo de uma narradora clássica, dona Thereza é mestra na arte dos gestos, marcando a fala e dando ênfase a certas passagens por meio do movimento enfático e das pausas calculadas das mãos firmes, que apontam para seu interlocutor requerendo atenção: “Escuta bem!”. Nesse aspecto, ela ilustraria bem o que escreveu Benjamin sobre a “verdadeira narração”. Nela, “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).

negra, justa, sábia e maternal, e ao valorizar as atitudes de sua guia, sobre a qual fala com afeto e intimidade, 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”, logra 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 agüentar”.

A valorização da atitude moral de sua guia (solidária e companheira, verdadeira “mãe”) não apenas a valoriza como protegida da Vovó, mas espelha o que é valor para a narradora, em um sistema que tem a família como eixo, e os laços de reciprocidade e solidariedade como pilares. Assim, 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”.<sup>16</sup>

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

**17.** Como se vê, por exemplo, em *Santa Cruz* (2000), de João Salles, entre convertidos a uma igreja evangélica, que fazem uma leitura retrospectiva do passado, significando-o com conteúdos religiosos novos. Trabalhei este aspecto, entre outros, no ensaio “*Santa Cruz* (João Salles e Marcos Sá Correa): o mundo preenchido”.

Nessa bela seqüência, há muitos pontos a reter. Em primeiro lugar, a imbricação entre história de vida e experiência religiosa. Não se trata apenas de contar a vida (e episódios significativos) à luz da religião.<sup>17</sup> A imbricação é mais profunda. 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 implica moralismo ou puritanismo (a religião ditando uma conduta estrita), mas a presença do sobrenatural em tudo, povoando o cotidiano e sendo representado, nas narrativas, como força determinante das causalidades, reveses, alegrias e reviravoltas. Com suas histórias, dona Thereza está como que preenchendo, sem cessar, a descontinuidade entre mundo terreno e mundo sobrenatural.

Outro traço significativo refere-se à história de vida da entrevistada, mas não só dela (nota-se também nas histórias de Vera, Carla e Quinha): dona Thereza não frequenta mais terreiros; ela cuida de seus santos em casa, cumprindo obrigações

de reciprocidade no espaço privado e no tempo do cotidiano. Notável isto: que a maioria dos personagens de *Santo forte* afirme desvinculação da hierarquia de igrejas ou terreiros, e prescindir do espaço de culto e da mediação institucional para se relacionar com santos ou deuses. Essa característica de sua religiosidade atual reforça a continuidade entre vida cotidiana e sobrenatural – que já nem precisa de espaço certo ou meio especial para se manifestar. Isso parece lhes conferir mais autonomia narrativa, de modo que podem compor suas histórias com base em referências heterogêneas, numa bricolagem que não se submete aos limites doutrinários dessa ou daquela denominação. Muito da força (e do encanto) dos personagens de *Santo forte* vem desse não-dogmatismo e da potência que, ao narrar, reconhecem e atribuem a si próprios para se comunicar diretamente com espíritos e deuses, sem prestar contas ou submissão à hierarquia ou doutrina de nenhuma instituição.<sup>18</sup>

Outro aspecto a notar: falando de si através da religião, dona Thereza afirma sua superioridade moral – afirmação que aparece em outras mulheres de Santo forte, como Quinha e Lídia. A representação da vivência religiosa lhes serve como meio de afirmação de protagonismo no cotidiano (protagonismo que, sendo mulheres pobres, tantas vezes lhes deve ter sido negado). Nas narrativas, elas são protagonistas plenas. Com a apresentação, ao final do filme, de 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.

Outro ponto de interesse: dona Thereza afirma que não apenas incorpora os seus santos, mas também os vê e conversa com eles – acontecimento mais freqüente no repertório do catolicismo popular, em que há tantas histórias de 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 – empresa, de resto, inútil –, mas atentar para o caráter aberto e criativo dessas histórias, que parecem incorporar uma vasta matéria narrativa e religiosa que não se prende a

18. 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. Valho-me da idéia de bricolagem conforme a utiliza Reginaldo Prandi (1996: 38), que vê na umbanda, sincrética na origem, 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”.



uma doutrina fixa. E lembrar que, uma vez mais, tudo acaba em conversa. Dona Thereza conversa com Vovó Cambina, assim como conversa com os “espíritas” que aparecem em torno de sua cama, no hospital onde acabara de sofrer uma operação.

Quem conta pode muito – cabe pensar. Há, evidentemente, uma relação entre a proposta metodológica de Coutinho (que se atém às conversas como estratégia de composição dos personagens) e os resultados narrativos e de sugestão da experiência religiosa aqui engendrados.<sup>19</sup>

\*\*\*

Quando retorna, no filme, André conta outra cena vivida: o dia em que o espírito de sua mãe baixou na esposa Marilena. Esta segunda história tem um quê de conto moral. Depois da morte da mãe, ele andava cometendo excessos, sua vida se desordenara, perdera o prumo. 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 (o seu e o da mãe, incorporada em Marilena), reconstituindo falas, gestos e olhares, como num teatro em que, nalguns momentos, vale a regra da quarta parede.<sup>20</sup> Sua atuação é complexa – ainda mais se considerarmos que um dos personagens interpretados não tem corpo próprio, está incorporado em outro personagem.

Como dona Thereza, André costura a atuação dramática e o comentário. No papel da mãe, diz: “Você tá bebendo, você tá fumando, no seu trabalho você andou botando arma no ouvido”. Sai da cena e se dirige a Coutinho: “Cheguei a botar arma no ouvido!”. E retorna, retomando seu próprio personagem, 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 imbricam, numa notável escritura realizada por André, espécie de ator épico.<sup>21</sup> Dona Thereza também procede de modo semelhante: comenta o episódio vivido (e encenado) de maneira a afirmar algo no presente, concretizando afirmações abstratas através de elementos visíveis e atualizando os sentidos potenciais de seus “casos” passados, feitos narrativas.

Nessa segunda seqüência com André reaparece o “vazio”. De um lado, vejo-o de modo manifesto: *Santo forte* responde com um espaço vazio ao desafio de representar, para além das narrativas,

19. Como não identificar aqui os “*patchworks* do cotidiano”, a “criatividade dispersa, tática e bricoladora”, a “inventividade artesanal” dos “fracos”, como coloca Michel de Certeau em seu belo *A invenção do cotidiano: artes de fazer?* Ao optar pela conversa como forma exclusiva de abordagem, Coutinho parece alcançar a expressão dessa intensa bricolagem. A “arte da conversa” seria, para Certeau, uma das artes do fazer, das práticas de apropriação e engenhosidade dos “fracos” (na hierarquia social); e mais: “as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras ‘de situações de palavra’, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém” (CERTEAU, 194: 50).

20. Quando diz “Marilena, que 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 vivacidade, incorpora o papel do interlocutor imaginário, a mãe/Marilena, e diz com olhar sereno (olhando, desta vez, para o lado esquerdo): “Ó, meu filho, não lembra mais de mim não?”.

21. Penso na “cena de rua” que Brecht erige como padrão de sua teatralidade épica (BRECHT, s.d.). Para o dramaturgo, a maneira “popular” de contar uma história 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).



a experiência da religião. Mas não se trata de um vazio total (uma ponta preta de filme, por exemplo), e sim da imagem de um cômodo ou ambiente numa casa em Vila Parque. Esses retratos fixos de quartos, salas e quintais empobrecidos figuram como que os “templos possíveis” de uma religiosidade subjetiva, doméstica e fragmentariamente composta. Templos de uma vivência religiosa que, conforme narrada, sugere a continuidade entre o sobrenatural e o cotidiano – só nos resta, diria dona Thereza, “vidência pra ver”. Os templos são domésticos, mas retratados pelo filme vazios e fixados, sem presença – retratos antinaturalistas, figuração artificial, claramente proposta pelo filme. Os sujeitos filmados são também retratados fixamente, numa imagem que introduz a seqüência de cada um. E as entidades (os espíritos) são retratadas, também fixamente, através de suas representações em estatuetas, extraídas de qualquer contexto e filmadas contra fundo neutro. Espaço, homens e santos só se encontram nas narrativas – fora das histórias, esses três elementos aparecem decompostos em planos estáticos e artificiais, “para o filme”, “intrusos”.

Só nas narrativas há vida, movimento, relação entre os elementos (espaço, homens, espíritos), reposta a cada ação ritual (que *Santo forte* não mostra; ao contrário, elide). Desse modo, endossam-se a autonomia e a potência dos sujeitos para representar sua própria experiência: todo poder aos narradores. Em *Santo forte*, os devotos não estão submetidos a nenhuma forma ritual ou doutrinária maior do que si próprios. Eles não aparecem como personagens da “religião” – são personagens exclusivamente de suas próprias narrativas.<sup>22</sup>

\*\*\*

Para quem se propõe a articular problemas implicados no jogo documental, entre a expressão estética e os conteúdos temáticos, *Santo forte* impõe desafios. Até porque abarca um horizonte de questões que dificilmente poderiam ser contidas sob o tema da religião.

Aliás, que religião? Não lidamos com crenças fixas e demarcadas, com especificidades doutrinárias, ritualísticas ou de culto. Nem com manifestações religiosas populares e coletivas (como vemos em *Fé*), nem com a religião institucionalizada num corpo doutrinário e de práticas, desenvolvida num espaço

22. Nesse sentido, vale o contraponto com filmes que tematizaram a religião noutros contextos, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1975) e *Fé* (Ricardo Dias, 1999). 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, tal como mostradas pelo filme.

coletivo (ainda que precário) de culto (como em *Santa Cruz*). Em *Santo forte*, o objeto visível são *performances* narrativas. O “invisível”, por assim dizer, uma rica trama que inclui padrões culturais e narrativos, de imaginário e de modos de ser, entrevistados nas narrativas de indivíduos que moram numa favela do Rio de Janeiro. O que se alcança, para além da revelação de alguns fios dessa trama complexa e densa da religiosidade, é a expressão de pessoas que narram suas vivências religiosas, muito ricas, de modo a propor, na arena criada pela mediação da câmera, uma imagem que julgam apropriada de si mesmos, estimuladas pela atuação do entrevistador.

Meu desafio principal é examinar de que maneira os procedimentos adotados por Coutinho estimulam as atuações dos personagens e a irrupção 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 concluir, desdobrarei alguns pontos que resultaram do trabalho de análise de segmentos do filme (escolhidos por sua densidade). Em questão, sobretudo, as relações entre forma e temática.

1. Se atentarmos para análises da dinâmica do campo religioso brasileiro hoje, veremos que *Santo forte* não parece visar à composição de uma amostragem representativa.<sup>23</sup> Entre os personagens, há apenas uma pentecostal declarada (Lídia). Segundo Coutinho, os narradores não foram escolhidos pelo pertencimento a determinada religião ou manifestação, mas por “contarem bem suas histórias” (1999).<sup>24</sup> É certo que tais escolhas tiveram como resultado a presença de indivíduos cujas narrativas revelam “abertura religiosa” e não-dogmatismo. Como bem pontuou Ismail Xavier sobre *Edifício Master* (2003), *Santo forte* parece empenhado em criar a cena provisória na qual os sujeitos possam atuar desamarrados dos clichês sociais e imagens a que estão convencionalmente submetidos. Não me parece só coincidência que muitos (Vera, Thereza, Carla, André, Quinha, Taninha, Elizabeth) não declarem vinculação exclusiva a qualquer espaço de culto ou doutrina – e afirmem maneiras pessoais e domésticas (evidentemente crivadas de referências culturais e coletivas) de se relacionar com santos e deuses. No filme, os sujeitos expressam com autonomia suas crenças, experiências e práticas, muitas vezes compostas como bricolagem

**23.** O Rio de Janeiro, em cuja região metropolitana “mais do que uma igreja por dia útil” foram criadas em 1992, é a cidade mais evangélica do Brasil, segundo dados do Censo Institucional Evangélico realizado pelo Iser (FERNANDES et al., 1998). Cabe notar que, das igrejas criadas em 1992, 91,26% eram pentecostais e 80% se localizavam nas áreas mais pobres da cidade.

**24.** Fé na lucidez (entrevista). Sobre a metodologia de trabalho adotada por Coutinho desde *Santo forte* (que inclui pesquisa anterior à filmagem, a partir da qual os personagens – que o diretor só conhece pessoalmente no momento de filmar – são escolhidos), conferir LINS, 2004.

de referências, criativamente incorporadas nas histórias. Quem conta pode muito. Filmados como narradores, os moradores de Vila Parque se afirmam especiais e potentes, em histórias nas quais a rica vivência religiosa não raro lhes confere poder e valor no cotidiano, além de distinção pela proteção de santos fortes, em cuja biografia mítica muitas vezes se espelham. Mais do que personagens desta ou daquela religião, são personagens de suas próprias histórias, sobre as quais detêm prerrogativa. Sendo assim, participam ativamente da criação de si mesmos pelo filme. A escolha do assunto – a religião – é decisiva. Não apenas por seu caráter intangível, inverificável e fabulativo, mas por envolver saberes e vivências que os interlocutores da equipe, em tese, não têm.

2. Há, portanto, a busca densa por expressões autênticas, singulares. Da maneira como o filme as compõe, na montagem, 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). Conteúdos e temas comuns aparecem nas histórias, emolduradas por uma localidade; mas cabe ao espectador o movimento de abstração.<sup>25</sup> Considerando que padrões de experiência e narratividade aparecem nas *performances* individuais, cabe-nos apontá-los, sem a ingenuidade de propor o salto direto entre o elenco do filme e um grupo referencial maior – supondo-os representantes das classes populares, de um segmento social, ou mesmo dos moradores de Vila Parque.<sup>26</sup>

O que contam e como contam os 11 narradores de *Santo forte*? Eles contam com graça, desinibição, às vezes com prazer, sem traços salientes 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. Eles se constroem e elaboram suas narrativas em diálogo: conversando com outros homens e com os espíritos, incorporados noutras pessoas ou exibindo corpo próprio (como Vovó Cambina nas histórias de dona Thereza). O diálogo é a principal forma de narrar; formalização de uma atuação “conversante”, empírica e interpessoal na vida, num movimento de troca e interação com outras pessoas e com os

**25.** Esses indivíduos e experiências não 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 (2000) sublinham alguns desses traços.

**26.** 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 presentes na favela estivessem proporcionalmente representadas?

espíritos, o sujeito se construindo em diálogo. O fato de Coutinho ter na conversa um método de abordagem duplica o dialogismo presente nas falas dos narradores. Conversas dentro de conversas. Um *filme de diálogo e sobre diálogos*.

Esse dialogismo intenso expõe uma concepção de experiência religiosa como relacionamento interpessoal – com os santos, com os espíritos, com Jesus ou com o(s) demônio(s). Relação familiar, de intimidade, sem formalidade, sem decoro; um estar à vontade, “estar em casa”, entre narradores e espíritos. Essa relação pessoal, não mediada, combina bem com a vivência doméstica da religião. Nas narrativas, o espaço e o tempo do sagrado são a casa e o cotidiano. A incorporação de espíritos ou orixás (possessão ou transe), rito fundamental nas religiões afro-brasileiras, é acontecimento importante nas histórias – mas dentro de casa, sem mediação de especialistas, sem espaço adequado, sem meio especial. As margens de improviso e de composição (de crenças, preceitos e repertórios narrativos de diferentes procedências) são largas.

3. 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*, por meio de algumas passagens e com procedimentos discretos, pontua a presença de traços comuns nas histórias. Através de dois tipos de planos (trabalho evidente de montagem), umbandistas declarados (como dona Thereza) 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.

Os planos, fixos e antinaturalistas, são de dois tipos: imagens de santos da umbanda e “vazios”. Os santos evidenciam a forte presença do “panteão” e do imaginário da umbanda nas histórias de quase todos, mesmo dos não umbandistas. Também reforçam o politeísmo das narrativas, em que há diferentes santos, todos “fortes”, agindo e interagindo com os personagens, conversando 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 no momento de narrar), as estatuetas oferecem o contraponto da representação convencional e, portanto, coletiva

– sugerindo 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 Coutinho (como vemos com Carla e Maria Navalha; dona Thereza e Vovó Cambina; seu Braulino e Brás Carneiro).

Os vazios, repondo o mistério da comunicação religiosa, portam uma proposta de significação mais opaca. Se de um lado reafirmam, pelo contraste, a opção do filme (só a palavra interessa; há uma identificação total entre “personagem” e “narrador”), não deixam de figurar o que chamei de “templos possíveis” de uma religiosidade doméstica e fragmentariamente composta, sem fronteiras rígidas. “Templos” de uma vivência religiosa que, segundo os narradores, supõe a continuidade entre o cotidiano e o sobrenatural. Essa figuração é sintomaticamente “vazia” e estática. Fora das narrativas, não há vida. *Santo forte* não filma rituais religiosos ou cultos. Decompõe em partes elementos que só se integram nas histórias. Desse modo, penso, o filme reafirma a autonomia e o poder dos personagens para representar sua experiência – que não aparece submetida (nas imagens) aos limites ritualísticos ou doutrinários de nenhum culto ou manifestação.

4. Cabe apontar, por fim, o paradoxo da análise. Neste filme composto de narrativas, que põe em abismo o *contar* (os personagens como personagens de suas próprias histórias), esvaziando qualquer pretensão de objetividade, temos talvez o mais sugestivo diálogo com a dinâmica do campo religioso no Brasil de sua época. Em um contexto de pluralismo religioso, marcado pela concorrência forte entre denominações (sobretudo pentecostais), pela pulverização do campo religioso em “miríades de fragmentos” (MONTES, 1998: 69), pelos cruzamentos, combinações e sincretismos (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 a riqueza de um imaginário composto parece se apresentar com mais força. O que o filme nos permite ver é a intimização de crenças, acionadas pelos indivíduos como repertório mágico e narrativo no cotidiano.<sup>27</sup> Ao optar pela representação exclusiva da religiosidade subjetiva via narrativas, *Santo forte* logra sugerir que as religiosidades dos

25. Segundo alguns pesquisadores, este seria um dos traços mais significativos da religiosidade hoje “praticada” no Brasil, onde se verifica 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: 69), 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, “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: 69). Ainda nessa direção, Pierucci e Prandi identificam a popularização da religião como “magia”, acionada domesticamente. A fragmentação institucional corresponderia a composição privada de referências mágico-religiosas (Cf. PIERUCCI e PRANDI, 1996).

indivíduos não são estanques ou compartimentadas, mas que há um fluido e “conversante” campo espiritual compartilhado por todos, seja qual for a crença que manifestem. Assim, o filme não endossa uma descrição de comportamentos e atitudes individuais que revelem fronteiras rígidas entre cultos, crenças e instituições. 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 Brulino se afirma distinguido pela relação projetiva que estabelece com seu guia na umbanda, Brás Carneiro; Lídia, 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* sugere 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 sós, dificilmente poderiam sugerir.

### Referências

- ALMEIDA, Ronaldo; NASCIMENTO, Silvana. Pombas-giras, espíritos, santos e outras devoções. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, p. 197-199, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin: obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BRECHT, Bertolt. Cenas de rua. In: BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália, s.d.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *Catálogo do forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.
- COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez (entrevista). *Sinopse* (revista de cinema), n. 3, ano I, 1999, p. 20-29. Dossiê Documentário.
- DANEY, Serge. *A rampa*. Cahiers du Cinéma, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify e Mostra Internacional de Cinema, 2007.
- FERNANDES, Rubem César et al. *Novo nascimento: os evangélicos em casa, na igreja e na rua*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- LINS, Consuelo. *Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MATOS, Carlos Alberto. Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira (Portugal), 2003.
- MESQUITA, Cláudia. *'Deus está no particular': representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*, 2006. Tese de Doutorado, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *Santa Cruz* (João Salles e Marcos Sá Correa): o mundo preenchido. *Sexta-Feira*, n. 8 – Periferia. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações. *Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho* (Cinema do Encontro). São Paulo: CCBB, 2003.
- MONTERO, Paula. Max Weber e os dilemas da secularização: o lugar da religião no mundo contemporâneo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 65, pp. 34-44, mar. 2003.
- MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOVAES, Regina Reyes. *Santo forte*, notas sobre a conversão do olhar. *Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho* (Cinema do Encontro). São Paulo: CCBB, 2003.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PIERUCCI, Antônio Flávio; PRANDI, Reinaldo. *A realidade social das religiões no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 vol.
- SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres*. São Paulo: Autores Associados, 1996.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho* (Cinema do Encontro). São Paulo: CCBB, 2003.