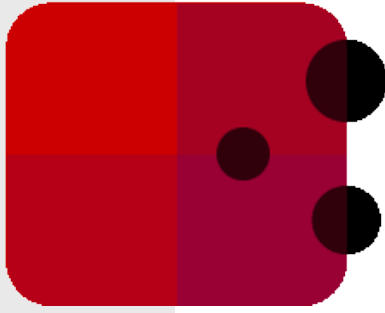


rebecca



Entre deuses e mortais: a arte de  
contar histórias em *Santo forte*

*Ceição Ferreira<sup>1</sup>*

---

1. Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceição Ferreira) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Imagem e Som. E-mail: ceicaferreira@gmail.com



## Resumo

O artigo sublinha a complexa relação entre alteridade e multiplicidade de sujeitos e olhares no cinema documentário. Identifica e analisa os repertórios imagéticos sobre as relações que os indivíduos desenvolvem com o sagrado, e a habilidade narrativa de personagens do filme *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1999).

## Palavras-chave

documentário, alteridade, comunicação audiovisual

## Abstract

The article highlights the complex relation between otherness and the multiplicity of subjects and points of view in the documentary cinema. It identifies and analyzes the image repertoires about the relationships that individuals develop with the sacred and the characters' narrative skill of the film *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999).

## Keywords

documentary, otherness, audiovisual communication

## Processos de representação e relações de poder

Os estudos de comunicação, em especial sobre cinema, fundam-se na concepção de que as narrativas midiáticas são elementos representativos da ordem do mundo, constitutivos de subjetividades e que incidem no reconhecimento das identidades. Logo, tanto no cinema de ficção quanto no documentário, as representações de minorias<sup>2</sup> podem ser consideradas não apenas como mais uma temática, mas como discursos capazes de disseminar visões de mundo, que revelam não só reducionismos e estereótipos, como relações de poder e de exclusão que existem na esfera social e econômica e na produção simbólica.

[...] *Power in representation*; power to mark, assign and classify; of *symbolic power*; of *ritualized expulsion*. Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way – within a certain ‘regime of representation’. It includes the exercise of *symbolic power* through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence.<sup>3</sup> (HALL, 1997: 259, grifos do autor)

Desse modo, a produção de sentidos e significados tornou-se também instrumento de dominação e, devido à sua onipresença e influência nos diversos espaços de vivência e sociabilidade nas sociedades contemporâneas,

---

2. De acordo com Sodré (2005), uma minoria abrange os grupos sociais que não possuem voz, que estão impossibilitados de falar, de ter voz e intervir nas esferas de tomada de decisão e poder; e uma elite é constituída por grupos hegemônicos que detêm poder sobre a maior parte dos recursos econômicos.

3. “Poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder simbólico; de expulsão ritualizada. Poder, ao que parece, tem que ser compreendido aqui não somente nos termos da exploração econômica e coerção física, mas também em amplos termos simbólicos e culturais, incluindo o poder de representar alguém ou algo de uma determinada maneira – dentro de um determinado ‘regime de representação’. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais. Estereotipar é um elemento-chave nesse exercício da violência simbólica.” (Tradução nossa.)



o campo da produção simbólica, considerado por Bourdieu (2007: 12) como “um microcosmo da luta entre as classes”, reforça a hegemonia econômica, e, assim, os discursos são preponderantes na constituição dos lugares sociais.

Como objeto de estudo de investigação, o cinema deve ser reconhecido em sua atuação como um significativo produtor de discursos, que não apenas refletem, mas são capazes de instituir visões e criar novas versões do processo histórico-cultural.

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

Essa dimensão política da representação reitera o poder de falar por e sobre os outros, visto que na medida em que, por motivos sociais, políticos ou econômicos, essas minorias não possuem poder sobre sua representação, essa função foi assumida ou apropriada por sujeitos sociais em suas diversas práticas socioculturais.

Nesse contexto é que se situa a necessidade de reflexão sobre como esse “Outro”, essas minorias (neste caso, a população negra<sup>4</sup> e suas expressões religiosas), é representado no cinema documentário. Baseamo-nos, aqui, na análise da habilidade narrativa dos personagens de *Santo forte*, buscando interpretar as relações entre os vários sujeitos e suas falas e as relações entre eles e o cineasta.

---

4. No Brasil, apesar de homens e mulheres negras constituírem mais de 50% da população (dados do Censo de 2010 do IBGE), ainda prevalece sobre esse grupo racial uma condição de subalternidade, que se expressa no contexto social (visto que estudos têm revelado o quanto a diferença racial é determinante para definição do índice de desenvolvimento humano) e também na produção simbólica, pois historicamente é invisibilizado, seja pela ausência de representação ou por uma abordagem estereotipada.



## Cinema documentário e a relação com o “Outro”

A relação com a alteridade se faz presente no cinema nacional e, assim como na ficção, também o documentário brasileiro é intérprete de cada momento histórico, como as correntes políticas dos anos de 1960, período em que a perspectiva era de “falar em nome do outro” ou “falar pelos que não têm voz”, passando nos anos de 1970 e 1980 para a perspectiva de “dar voz ao outro”.

De acordo com Ramos (2008: 23), essa nova postura deve-se ao aparecimento do cinema direto/verdade, no qual “o mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominante dialógica”; isso introduz no documentário um caráter mais participativo, com a entrevista e o depoimento. Contudo, Bernardet (2003: 09) afirma que “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”, a partir da qual, segundo o autor, é possível observar os filmes como o palco de conflitos ideológicos e estéticos.

Para Jean-Louis Comolli (2008), o que define a prática do cinema documentário não é a forma ou as configurações narrativas, mas sua relação direta com os corpos reais que se prestam ao jogo do filme, o embate entre a *mise-en-scène* do cineasta (quem filma) e a *mise-en-scène* do “Outro” (quem é filmado). Logo, para esse autor, pensar em documentário é pensar em alteridade. E se esse “Outro” é o fundamento, ele também é a principal ameaça da prática documentária, pois, diferente de um ator, uma pessoa comum não é obrigada a participar do filme, ela pode a qualquer momento sair de cena. Desse modo, para que haja documentário, o cineasta depende do desejo, do desejo do “Outro” de ser filmado, não de forma passiva, mas como alguém capaz de gerir o conteúdo de suas intervenções, com o qual possa compartilhar a câmera, a palavra.



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

Diante das nuances e complexidades que envolvem essa relação com a alteridade, apresenta-se a especificidade do documentário de Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros da atualidade, principalmente por sua capacidade de fazer da representação um espaço de construção em que ele (cineasta) atua juntamente com o “Outro” (entrevistado). Segundo Lins (2004), desde a década de 1970, Coutinho já fazia filmes “com os outros”, e não “sobre os outros”. Desde então ele já sabia que sem a participação das pessoas, sem o desejo de serem filmadas, seus documentários não tinham condições de existir.

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

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

Estruturado essencialmente em entrevistas, *Santo forte* é resultado de um encontro, uma negociação entre personagens e cineasta, na qual o diretor não apenas interage, mas compartilha com os entrevistados e fecunda a narrativa. Por tais características, este documentário pode ser classificado, segundo a definição de Bill Nichols (2005), como participativo, no qual os cineastas buscam



representar sua própria interação com o mundo, um diálogo com as pessoas que são filmadas. E isso é possível porque a postura de Coutinho é a de quem provoca, instiga os personagens a lembrar e falar de histórias interessantes, ou mesmo de recriar sua própria história. Para Teixeira (2004) isso significa “Tornar-se outro junto com o personagem”.

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

É exatamente com essa capacidade de se colocar no lugar de quem não sabe, mesmo sabendo, que Coutinho escuta, se interessa pela palavra do “Outro”, este que muitas vezes no cotidiano nem sequer é visto ou tem direito à fala. E ao optar pelos anônimos em vez de famosos, de indivíduos em vez das instituições, o diretor demonstra que não se atém a estereótipos sociais e econômicos e confirma ainda sua crença nas pessoas simples, mas que, ao encontrarem na entrevista o lugar de um diálogo e um momento em que se tornam responsáveis por sua (re)apresentação, são capazes de criar suas próprias narrativas – ou o que Comolli (2008) denomina de *auto-mise-en-scène*.

Para desenvolver o estudo proposto, será utilizada a metodologia de análise fílmica construída a partir de diversas contribuições, como os estudos de Ella Shohat e Robert Stam (2006) sobre processos de representação no cinema; de Jacques Aumont sobre a imagem e a estética do filme; de Pierre Beylot (2005) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994) sobre a narrativa audiovisual e sobre a análise fílmica. No campo do documentário, são utilizados como referência os estudos de Bill Nichols (2005), Fernão Ramos (2008) e Jean-Louis Comolli (2008), assim como artigos publicados pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) sobre a obra de Eduardo Coutinho.



Um enfoque nas “vozes” e “discursos” é apontado por Shohat e Stam (2006) como uma alternativa metodológica, visto que o conceito de voz é aberto à pluralidade e sugere uma metáfora de infiltração através de fronteiras que remodelam a própria organização visual do espaço, fortemente marcado por exclusões e arranjos hierárquicos.

Para investigar o fluxo narrativo dos personagens ao relatar suas crenças, e especialmente suas relações com as religiosidades afro-brasileiras, este artigo aproxima-se do filme em análise buscando identificar os seguintes tópicos de análise: (a) a proximidade (mediações, relações de pertencimento, associações, oposição e espaços de territorialidade) dos personagens com o universo religioso afro-brasileiro; (b) o conteúdo de suas falas e atos acerca de elementos/valores de práticas religiosas (como expressam sua fé, se apresentam diferenciações e hierarquizações); (c) a forma como são inseridos dentro da narrativa e como se relacionam com o cineasta (relações interpessoais, relações intrapessoais, relações de poder e relação entre personagem e cena).

### Eduardo Coutinho e a religiosidade afro-brasileira

Por apresentar temática semelhante, e principalmente por ter provocado transformações no estilo de Coutinho de fazer documentário, vale mencionar *O fio da memória* (1991), documentário que tinha por objetivo mostrar a situação da população negra no Brasil após cem anos da abolição da escravatura, e que também retrata as religiões afro-brasileiras. Sobre tal filme, Lins (2004: 97-100) menciona as angústias que o diretor viveu durante as filmagens e o incômodo que sente até hoje em relação ao filme, o que, segundo a autora, está associado ao fato de ter sido uma longa e dispendiosa produção, que levou três anos para ficar pronta, que talvez tenha sido a mais cara que o cineasta realizou e que o obrigou a abandonar quase todos os princípios e métodos que começara a desenvolver em *Santa Marta, duas semanas no Morro* (1987), seu filme anterior.





Também, o fato de ter sido financiado em grande parte por emissoras europeias obrigou Coutinho a resumir a história da população negra e inserir textos explicativos sobre os cultos afro-brasileiros. Contudo, a autora salienta que tais problemas enfrentados pelo diretor devem ser considerados no que permitem entender melhor as opções que ele fez em *Santo forte*:

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

Segundo a autora, *Santo forte* começou a ser rodado em outubro de 1997, no dia em o papa João Paulo II celebrou uma missa no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, buscando verificar a repercussão da cerimônia junto aos moradores da favela que estivessem assistindo-a pela televisão, indicados ou não pela pesquisa iniciada dias antes e que a autora define como a transformação da experiência que Coutinho teve, como pesquisador em *O fio da memória*, em um método de trabalho.

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



Assim, ele vai para as entrevistas já com algumas informações, e sabe usar isso para criar uma conversa com as pessoas, que têm suas falas direcionadas pelo interesse, pelas colocações e pela participação do diretor. Tais aspectos fazem com que *Santo forte* exponha narrativas que são ao mesmo tempo cotidianas e fantásticas, por isso capazes de revelar a pluralidade de vivências e experiências religiosas.

Isso é possível porque Coutinho compartilha com os outros a palavra filmada, proposta que antes dessa “empreitada” suscitou riscos e inquietações no diretor, mas que, juntamente com a falta de dinheiro e os problemas enfrentados nas filmagens, reitera o lugar estratégico desse filme para o cineasta – pois, segundo Lins (2004: 98), trouxe-lhe o desafio de resgatar o vigor e a força de uma fala. Sobre o filme, ele declara à autora: “aí eu me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi Santo Forte que me deu a confiança para continuar a filmar”.

### A arte do contador de histórias no documentário *Santo forte*

Buscando analisar posturas, conforme os tópicos de análise já indicados, que revelam a proximidade dos personagens com as religiosidades afro-brasileiras, sua habilidade de narrar histórias e as relações que desenvolvem com o cineasta, são analisados fragmentos fílmicos que revelam o que há de substantivo nesse filme.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 15)

Fragmento 01 - Entrevista de André

Esse personagem é o primeiro entrevistado do filme, aparece inicialmente abraçado à esposa em uma postura frontal com relação à câmera, como se a encarasse. Sem legenda, e diante dos questionamentos de Coutinho, inicia seu relato lembrando-se de histórias que vivenciou com a esposa (Marilena) e os guias dela, a pombagira Maria Navalha e a Vovó, e também o espírito de sua mãe.

A narrativa oral desse personagem apresenta diversas relações de proximidade – ora revela preocupação com a pombagira da esposa, que pode interferir no relacionamento do casal, já que tal entidade afirma não gostar dele e ameaça-o; ora ele demonstra afeição pela Vovó, guia que cuida de Marilena e também dele, o que é evidenciado quando André, com gestos, parece vivenciar (no tempo presente, da entrevista) a limpeza<sup>5</sup> que tal guia fez no corpo da esposa (Figura 01).



5. Apesar de no filme se expressar em movimentos corporais, essa limpeza tem um sentido espiritual.

Ao analisar memórias afetivas e pertencimentos no documentário contemporâneo, Montoro (2012: 243) compara a atuação de documentaristas e historiadores quanto à “prática de mobilizar e dar significação ao fazer humano”, o que, segundo a autora, lhes confere a “tarefa de colocar narrativas em circulação com objetivo de tornar a memória um fenômeno vivo e atual”. Porém, o cineasta-documentarista trabalha com uma liberdade maior que o historiador, mesmo que esteja “mediada pelo contato, pela presença na intimidade do ‘outro’, o que exige uma postura no olhar em que história e cinema interagem a fim de consolidar um rico encontro eivado de alteridades”.

Na segunda aparição desse personagem no documentário, ao ser questionado por Coutinho, sobre qual é sua religião, ele responde “Católica Apostólica Romana”, e lembra quando sua mãe o levava à igreja. Tal referência é utilizada por Eduardo Coutinho como um “gancho” para perguntar sobre outro encontro de André, agora com o espírito de sua mãe, que “baixou” no corpo de Marilena.





André contextualiza primeiro o momento de tristeza que viveu após a morte da mãe. E emocionado, ele narra a conversa, repete gestos e expressões de carinho que o espírito de sua mãe (incorporado em sua esposa) fazia em seu rosto (Figura 02), consolando-o e explicando o porquê de sua morte.

Dessa forma, a fala deste personagem é rica, principalmente, nos detalhes que compõem a narrativa oral, na qual lembra, revive as feições e expressões corporais, “interpreta” o seu papel, o da entidade, e o de sua esposa, ou seja, contempla todos os envolvidos no diálogo, inclusive aquele que o escuta, pois fala para o cineasta, para a câmera, já que André apresenta sua percepção sobre essa experiência.

Tais elementos da narrativa de André enfatizam a natureza performática desse personagem, principal característica indicada por Bezerra (2007: 168) nos personagens dos documentários recentes de Coutinho. O autor refere-se à performance “como uma expressão artística que tem como material o corpo e que se materializa numa apresentação ao vivo”.

A utilização de imagens de uma pombagira, uma preta velha e um anjo (Figura 01/Figura 02), bem como as cenas de um quarto vazio (Figura 02) que compõem o conteúdo imagético da entrevista, se articulam às relações que a entrevista desenvolve entre o universo subjetivo da crença e o mundo material e cotidiano.

#### Fragmento 02 - Entrevista de Lidia





De maneira incisiva, essa personagem relata os problemas decorrentes de sua mediunidade, vivenciados desde muito jovem, com a descoberta deste “dom”; depois, no casamento, com a infidelidade do marido; e, atualmente, em sua relação com os filhos e parentes.

Coutinho parece estar mais contido nesta entrevista, faz apenas uma pergunta, tentando vincular o momento em que Lidia se separou do marido com sua saída da umbanda. A personagem parece que não sabe para onde olhar, o que talvez indique alguma movimentação por parte do diretor (Figura 03).

A fala desta personagem demonstra ressentimento e ironia ao narrar as relações entre sua história de vida e sua busca espiritual, primeiro na umbanda e depois no espiritismo (chamado por ela de “centro de mesa”), o qual procurou porque tinha vergonha dos exus, e considerava essa prática religiosa mais decente. Ao concluir expondo seu ponto de vista sobre tais religiosidades, Lidia dá indícios de sua atual prática religiosa, explicitada nos dois momentos seguintes: quando fala da irmã que é católica e muito temente a Deus, mas que segundo ela, não pode morrer no catolicismo; e, após a entrevista, quando Lidia hesita em aceitar dinheiro por sua participação, visto que considera-a “um testemunho da palavra de Deus”.

#### Fragmento 03 - Entrevista de Thereza

Nessa entrevista, observa-se a presença mais constante de Coutinho: ele pergunta bastante, instiga Thereza a se lembrar de fatos a respeito de sua fé nas entidades e orixás e de situações que ocorreram em sua vida. Logo, a narrativa dessa personagem é uma das mais significativas de *Santo forte*, pois alia as vivências cotidianas com o imaginário, como quando Thereza associa sua profissão de cozinheira com vidas passadas, o que parece ser a “deixa” para Coutinho pedir que ela fale mais sobre isso, indicando que ele já tem alguma informação sobre a entrevistada, mas que se coloca como se soubesse apenas parcialmente; assim, tenta “tirar” da personagem o que lhe interessa.

Com múltiplas temporalidades e também a participação de várias pessoas, ela constrói sua história, narrando que em outra vida foi uma rainha do Egito. Tal descoberta seria a justificativa para seu gosto por joias e coisas caras, apesar de ter uma vida tão difícil e sem conforto. Ela estaria pagando nesta vida o que fez quando foi uma rainha muito má.



Esse relato é aproveitado pelo cineasta para questionar Thereza sobre se ela gosta de música, elemento que desencadeia outra história dessa personagem, que responde de maneira enfática: “Adoro música, adoro Beethoven, tenho até um disco dele aí”. Tal revelação parece causar uma pequena surpresa em Coutinho, mas também aguça seu interesse, e ele questiona de qual música ela mais gosta. No entanto, em vez de responder, Thereza revela que já passou uma vida na terra onde o renomado músico nasceu, e afirma a Coutinho: “nós temos várias vidas, filho! Várias encarnações!”. E é exatamente essa outra vida que, para a personagem, justifica o fato de ela, “uma analfabeta, que não sabe ler, não entende nada, gostar de Beethoven”. E questiona o diretor: “o senhor não acha que isso é difícil?”.

Thereza descreve ainda a grande afeição que possui por um de seus guias, a Vovó Cambina, e, aliada à caracterização que a personagem faz dessa entidade, é mostrada no centro do plano a imagem de uma preta velha (Figura 04). A personagem recorda quando precisou fazer uma cirurgia e pôde contar com a ajuda dessa entidade, assim como de outros espíritos, que estiveram junto com ela no hospital.

Observa-se que a partir desse momento Thereza também passa a questionar Coutinho, ao perguntar se pode falar, se ele quer saber da história. Ela parece também se apropriar do método do diretor, pois começa a falar e faz uma pausa para ver se ele interessa e, quando recebe a permissão, retoma sua narrativa.

Quando Thereza anuncia “agora eu vou pitar”, tem-se a impressão de que sua narrativa chegou ao fim. Mas simultaneamente Coutinho aceita o convite para tomar um café, ele e toda sua equipe. Dessa maneira, parecem também ter aceitado a pausa na conversa.

#### Fragmento 04 - Entrevista de Elizabeth



Na cozinha, enquanto prepara o café, Thereza apresenta a Eduardo Coutinho sua filha caçula, Elizabeth (Figura 05), a qual ele questiona se tem a mesma religião ou nenhuma, o que indica novamente seu conhecimento prévio sobre tal personagem, já que ela responde: “eu sou atea”.



Elizabeth justifica sua postura ao afirmar que só acredita naquilo que pode ver. Contudo, ela revela ambiguidades em sua narrativa, visto que, em momento posterior, narra suas relações de afeição e respeito com os guias da mãe, que se manifestavam ali mesmo na casa. E, mesmo não acreditando, essa personagem lembra-se da preta velha Vovó Cambina, a quem se refere como “um serzinho bem calmo e de muita luz”, ao qual fazia pedidos, como conseguir trabalho ou passar de ano no colégio.

#### Fragmento 05 – O retorno de Thereza

Durante toda a entrevista da filha, Thereza esteve próxima, observando-a, e oscilando entre estar dentro e fora do quadro (Figura 05). Ainda enquanto Elizabeth conversa com Coutinho, ela, com o dedo em riste, se dirige a ele e diz: “Esta história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco”. Com essa atitude ela toma a palavra e passa a ocupar sozinha o centro do quadro (Figura 06).





Nessa segunda participação, aliada à sua habilidade discursiva, Thereza revela efetivamente sua *performance*. Ela reafirma seu lugar dentro do filme, ao virar-se para alguém que está fora do quadro, talvez outras pessoas da equipe, e dizer: “isso eu não falei pra vocês”. E, ciente do interesse destes, ela cria, constrói uma nova narrativa, lembrando a história de vida da irmã (Laurinda), que, segundo Thereza, morreu por ter desrespeitado a pombagira que tinha.

A personagem revive em sua narrativa cada situação já vivida, oscila no tempo, sai dessa lembrança e se coloca no presente, naquele instante, no qual se refere à irmã como um espírito, que poderia estar ali escutando tudo, e assegura a Coutinho que os espíritos estão em toda parte, ali mesmo, naquele quintal. Segundo ela, há uma legião deles (Figura 06).

Coutinho faz apenas intervenções pontuais, pois Thereza literalmente “rouba a cena”, se apropria criativamente da palavra, assume com gestos, expressões e movimentos corporais uma teatralidade que rompe com o universo discursivo da narrativa oral e invade o discurso audiovisual quando, com o dedo em riste e de forma enfática, ela repete a Coutinho a frase que a pombagira (no corpo da irmã morta) lhe disse: “Levei ou não levei? Não disse que levava?” (Figura 06).

A cena final da entrevista de Thereza mostra novamente uma parte do quintal completamente vazio, o que, juntamente a imagens de outros espaços vazios (como o quarto e a sala), reitera a “presença” das religiosidades na intimidade dos personagens.

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. (MESQUITA, 2006: 66)



## Considerações finais

Nesse filme, Eduardo Coutinho reafirma o que iniciou em *Cabra marcado para morrer* (1984): a crença nos anônimos, cuja capacidade discursiva reconhece, mas aos quais não dá voz – negocia-a. Ao investir com tamanha radicalidade na palavra filmada, o diretor descobriu pessoas que sabiam narrar suas histórias de vida, suas relações cotidianas com o sagrado, que revelavam diversas visões de mundo, e assim ele desvendou personagens, termo que pode soar estranho quando se pensa numa visão tradicional de documentário, mas que se enquadra perfeitamente na concepção desse cineasta, que declara: “Quando eu filmo uma pessoa, eu a chamo de personagem. A pessoa que fala para a câmera, para mim, passa a ser personagem. Ele não é um professor que está lá para dar uma informação: é um anônimo que está falando da sua vida” (apud ARAUJO; COUTO, 1999).

Para Santana (2003: 370), esse termo é usado por Eduardo Coutinho “como sinônimo de ‘agente da história’”. É ele que “determina o rumo que o filme vai tomar, ao mesmo tempo que é determinado pela presença da câmera, assim como é ‘agente’ determinante/determinado da história”.

O diretor faz questão de mostrar o processo de filmagem, seja por meio de imagens em que ele, a equipe de produção e os equipamentos aparecem, seja quando se ouve sua voz durante as entrevistas, termo que o cineasta substitui por conversas,<sup>6</sup> por considerá-lo mais adequado para designar as relações que desenvolve com o personagem. Também o fato de se fazer personagem, participando do filme junto com os personagens, e de se mostrar próximo das pessoas em seu cotidiano (por exemplo, ao tomar o cafezinho com Thereza) indicam um caráter “mais aberto”, mais livre do seu diálogo com o outro.

---

6. “É preciso encontrar um termo melhor, entrevista é horrível, na verdade estou tentando estabelecer relações, estabelecer conversas”. Declaração de Coutinho em debate na Unicamp, em 20 de abril de 2005 (SCARELI, 2009).



O que se opõe a essas possibilidades é a entrevista de Lidia, na qual a postura rígida desta personagem, bem como o fato de Coutinho ter se limitado a apenas uma questão, além de não ter sido utilizada nenhuma outra imagem ou cena de espaços vazios, levam a considerar que não foi possível ao cineasta colocar sua metodologia em prática: não se desenvolve uma conversa entre os dois.

No que concerne aos elementos estéticos que contribuem para o surgimento das *performances* dos personagens no documentário, Bezerra (2007) destaca:

a ausência de tema ou história específica; o interesse exclusivo pela vida privada das pessoas; o investimento na duração do plano fixo, com pouca ou nenhuma variação do enquadramento; a intervenção apenas pontual do cineasta para estimular a singularidade da fala; e montagem em corte eco, sem imagens meramente ilustrativas, os inserts, nem trilha sonora ou qualquer outro elemento que não tenha sido capturado durante as filmagens. O centro de todas as atenções da câmera é o corpo, em particular o rosto e suas expressões faciais. (BEZERRA, 2007: 168)

Diferente de outros documentários que parecem priorizar o absolutamente espontâneo, fazendo com que os entrevistados ajam como se a câmera não estivesse ali, os personagens de *Santo forte* olham, encaram a câmera, e diante dela se mostram capazes de se colocar em cena, de construir suas próprias narrativas nesse encontro com o diretor, com o qual dividem a responsabilidade pelo conteúdo de suas falas.

Nesse sentido, Xavier (2003a: 168) destaca a escolha de Coutinho de trabalhar a singularidade das personagens com o objetivo de “[...] produzir a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível, mais ou menos reveladora conforme a combinação de método e acidente permita”.

Assim, pode-se considerar que o ponto de vista de Coutinho se dilui nas vozes dos entrevistados organizadas na montagem, na interação entre personagens e diretor e em tudo o que ela é capaz de influenciar, visto que formas de poder



entram em jogo. Por isso, a conversa funciona como um “tapete de polifonias” que não se restringem à fala – pois silêncios, entonações, gestos, posturas e movimentos corporais também podem revelar valores e significados que constituem o mundo dessas pessoas.

O mais importante não é só o que o personagem fala, mas como fala: à sua habilidade narrativa se junta sua interpretação corporal, sua *performance*, significativamente múltipla e expressiva. Os personagens André e Thereza, especialmente, revivem suas lembranças e histórias e reinterpretam todos os participantes dos diálogos presentes nelas: eles mesmos, a outra pessoa (esposa, irmã etc.) e também as entidades e os espíritos.

A partir da oralidade é que esses personagens se apropriam do espaço de criação de suas próprias narrativas, e assim narram aspectos de sua devoção aos santos, espíritos, orixás, guias, entidades; interpretam suas relações com o sagrado, presente dentro de suas casas, de seu quarto, sala ou quintal, indissociável de suas vidas. Nesse sentido, pode-se considerar que *Santo forte* possibilita ao personagem a construção do que Comolli (2008) denomina de “*auto-mise-en-scène*”.

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

Nessa perspectiva, o documentário de Coutinho mostra a possibilidade de o cinema ser lugar de um encontro, no qual o personagem assume a responsabilidade pelo que diz e não encontra mais a figura do especialista que fala por ele, e sim a de um cineasta que aposta em sua capacidade de fabulação.



Segundo Xavier (2003b: 235), “dentro dessa mescla de teatro e autenticidade catalisados pelo efeito/câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou a intervenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência diante da visita do cineasta a seu mundo”. Assim, Coutinho reconhece o personagem como sujeito, porque também ele, enquanto diretor, não apenas capta, filma a palavra, mas é tomado pela palavra e pelo olhar do outro, aqui colocados em destaque.

Diante de tantos conteúdos que Coutinho apresenta, relaciona e articula nas várias vozes que compõem sua narrativa, Scareli (2009: 08) destaca a polifonia em *Santo forte*, pois, assim como esse conceito desenvolvido por Bakhtin refere-se às diversas vozes que participam de um discurso, nesse documentário se sobressai não apenas a “voz” do diretor (que filma, detém todo o material e o edita como quer), mas, segundo a autora, também “é forte a ‘voz’ dos personagens, porque não se sobrepõe a elas uma outra ‘voz’ especializada para explicar o que dizem, desqualificando suas histórias ou teorias”.

Essa força deve-se à visibilidade que o filme oferece a essas pessoas a um processo, diferente da televisão, de ativação e afirmação de sujeitos, que na condição de narradores expõem a singularidade de suas experiências religiosas, participam dessa produção de sentido. Ao apostar na fala dos personagens, pode-se considerar que Coutinho traz à cena algo muito presente na cultura afro-brasileira e que Hampâté Bâ (1982: 215) considera uma das particularidades da memória africana, que é a capacidade de:

reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer para o presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias.

*Santo forte* não se propõe a fazer um retrato, um panorama da religião no Brasil, ou mesmo a explicar cada uma delas. O que se constata nas falas dos personagens são conteúdos que se apresentam não como um julgamento



histórico, mas como cada indivíduo vê e compreende o mundo em que vive. Na conversa, essas pessoas rompem o “verniz” católico apostólico romano e expressam, de maneira extraordinária, a plasticidade simbólica de suas religiosidades, que, na forma de guias, orixás, exus e pombagiras, ora amados, ora aceitos, ora temidos, se justapõe à hegemonia católica e às influências evangélicas e neopentecostais, de maneira tranquila ou conflituosa, expondo assim também medos, simplificações e clichês.

Ao retratar essas experiências religiosas individuais e populares, *Santo forte* revela também a riqueza do imaginário brasileiro, no qual combinações, analogias e ressignificações, muitas vezes observadas apenas como incoerências ou reflexos da infidelidade a uma determinada concepção religiosa, indicam a capacidade das pessoas de se apropriarem desses discursos e práticas religiosas e utilizá-las de acordo com suas demandas pessoais – pois, embora no espaço público se declarem “católicos apostólicos romanos”, no espaço privado, dentro de suas casas, são capazes de cultivar suas religiosidades afro-brasileiras, relacionadas principalmente à umbanda.

Ao utilizar as imagens de estatuetas de orixás, entidades e anjos e de espaços vazios e silenciosos, Coutinho indica a impossibilidade de representar o subjetivo, ou seja, nem tudo deve ou pode ser representado. Isso confirma novamente sua aposta na palavra, com a qual esse diretor faz um duplo trabalho: ativa nos personagens a capacidade discursiva, e o filme ativa nos espectadores a imaginação para dar significado, para preencher esses espaços vazios.

É nessa já mencionada habilidade narrativa e interpretativa dos personagens que reside a poesia e a riqueza de *Santo forte*, expressas num percurso que transita entre as matizes do imaginário brasileiro, que de tão fantástico parece ficcional e se aproxima da desordem do cotidiano e de tudo aquilo que teima em enganar as previsões, rompe as classificações e se mostra como é, além do bem e do mal.



## Referências bibliográficas

ARAUJO, Inácio; COUTO, José Geraldo. “A cultura do transe. Entrevista com Eduardo Coutinho”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 28 de novembro de 1999.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEYLOT, Pierre. *Le Récit Audiovisuel: Colletion Armand Colin Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

BEZERRA, Cláudio. “Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho”. In: MACHADO JÚNIOR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Côrrea de (Org.). *Estudos de Cinema Socine VIII*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HALL, Stuart. “The work of representation”. In: HALL, Stuart (Org.). *Representation: cultural representation and cultural signifying practices*. Londres; Thousand Oaks; Nova Deli: Sage; Open University, 1997, p. 13-74.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; UNESCO, 1982. p. 181-218.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. “*Deus está no particular*”: representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 209 f.





MONTORO, Tânia. “Memórias afetivas e pertencimentos no documentário contemporâneo”. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). *Olhares sobre narrativas visuais*. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SANTANA, Gelson. “Câmera de inclusão em Eduardo Coutinho”. In: FABRIS, Maria-rosaria; REIS, João Guilherme Barone; SILVA, José Gatti; CATANI, Afranio Mendes; RAMOS, Fernão Pessoa; MOURÃO, Maria Dora G.; AMANCIO, Tunico; GARCIA, Wilton (Org.). *Estudos de cinema Socine III*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 366-370.

SCARELI, Giovana. Santo Forte: notas a respeito da “voz”. In: 17º CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL – COLE. *Anais eletrônicos...* Campinas, SP: Unicamp, 2009. Disponível em: [http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem05/COLE\\_963.pdf](http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_963.pdf). Acesso em: 29 de janeiro de 2012.

SODRÉ, Muniz. “Por um conceito de minoria”. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 11-14.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 398 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 29-68.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. “Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contra-mão do ressentimento”. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema: Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003a, p. 163-171.



\_\_\_\_\_. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. *Cinemas* – Especial Documentário: Objetivo Subjetivo, Rio de Janeiro, nº 36, out./dez. 2003b, p. 221-255.