

O vazio místico

*Mariarosaria Fabris**

RIODEJANEIRO, 5 DE OUTUBRO DE 1997. Num altar imponente, montado no Monumento aos Pracinhas, o papa João Paulo II inaugura o II Encontro Mundial com as Famílias. Depois de uma tomada aérea do Parque do Flamengo, há um corte seguido de outra tomada aérea, na qual, pendurada num morro, no meio do verde e rodeada de condomínios de luxo, surge uma favela.

Como se explicará logo em seguida, trata-se da Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade de 1.500 habitantes, incrustada na Gávea, Zona Sul da cidade. Esse não é o primeiro plano de *Santo forte* (1999): o documentário começa com o depoimento de um homem jovem – mais adiante se saberá que seu nome é André (André Luiz Teodoro) –, sobre as entidades que sua mulher recebe, mas é sintomático destacá-lo na medida em que permite tirar ilações do fato de Eduardo Coutinho ter escolhido logo o momento da segunda visita do papa ao Brasil para dar início a sua investigação sobre religiosidade num morro carioca.

Tendo dado as costas à religião oficial, trazida da Europa e implantada pelos colonizadores brancos, o filme vai focalizar as crenças daquela que Georges Balandier chamou “minoría sociológica”¹, cuja fé se manifesta sob forma de sincretismo.

Em momento algum *Santo forte* cai em digressões teóricas. A partir dessa dicotomia inicial, no entanto, fica evidente que, embora o que esteja sendo apresentado seja a questão religiosa, o que efetivamente está em jogo é um fator cultural mais profundo e abrangente: a essas pessoas, ancestralmente oprimidas, a fé cristã foi imposta como parte integrante de uma cultura de dominação. Isso explica porque, sobretudo nas camadas mais humildes e de origem africana, apesar de seu declarado catolicismo, subsista, de forma declarada ou latente, um estrato anterior que não se dissolveu com a adoção da religião institucionalizada:

“Por isso, no Brasil, com realce, se é, ao mesmo tempo, católico e espírita, umbandista e católico. Ou apenas católico ritual, de batizar os filhos, levá-los à primeira comunhão, crismá-los, casá-los ou somente socorrê-los nos momentos surpreendentes ou adversos, como o da morte, com o afagoso acalento da extrema unção [...]”².

Essa junção de social com religioso, que constitui o alicerce do método investigativo de Eduardo Coutinho, parece basear-se na conceituação de Émile Durkheim, para o qual é possível compreender o nível social a partir do religioso, quando um nível da realidade não representa a si mesmo, mas outro³. Isso manifesta-se em vários dos depoimentos colhidos em *Santo forte*, nos quais, apesar da reflexão ser aparentemente metafísica, os entrevistados estão tratando de questões sociais.

É o caso de Quinha (Francisca Maria das Chagas), que diz que não comunga, porque não recebeu a eucaristia, mas que faz questão de dar a seus filhos tudo aquilo a que têm direito – batizado, primeira comunhão, etc. –, como se a cada sacramento católico correspondesse um degrau a ser galgado na ascensão social. As aspirações de melhoria transformam os sacramentos num dos meios de se conquistar um reconhecimento social, de outra forma inalcançável, no quadro da cultura dominante.

É o caso, ainda, de Brulino (Braulino da Silva), que se declara católico apostólico romano, para, depois, admitir que tem seus guias e transformar essa crença na afirmação da própria identidade:

“Eu, pra dizer a verdade, me sinto bem em ser brasileiro, me sinto bem em ser negro, tenho orgulho de ser negro, porque preto é cor, negro é raça”.

Diante de comportamentos como os descritos, percebe-se que a religião católica serve de anteparo para que uma cultura lumpenizada possa continuar a existir. Graças a forças dinâmicas internas procura-se resistir e preservar uma identidade étnica⁴. Isso está latente, também na atitude de Alex (Alexsander Cardoso Navarro), que, de manhã, havia batizado o filho numa igreja, e, à noite, havia repetido a cerimônia num terreiro. Embora coloque a igreja católica em primeiro lugar, com esse ritual de ligação com seus ancestrais, Alex estava buscando, ao mesmo tempo, resgatar uma

individualidade apagada⁵.

A religião dos ancestrais, mais do que um culto, constitui um “nicho cultural” onde as tradições negras conseguem fazer frente às tradições européias⁶. É bem sintomático, nesse sentido, o comportamento de Elizabeth Pereira da Silva, que se declara atéia, mas respeita os Orixás que sua mãe Thereza incorpora – caboclos e pretas velhas – por serem entidades antigas e merecedoras de respeito. É interessante também o depoimento de Dejair (Dejair da Cunha Pereira), no qual, apesar da simplicidade de expressão, ele revive a memória do povo africano:

“A África tem a ver muito sobre isso aí, principalmente quando se fala em candomblé, macumba, a África tem muito a ver, muito a ver com o criouliis-mo, [...] com a cor da África, a crioulada lá toda, o tempo de escravo, isso não é de hoje, isso é antigo...”.

Mais interessante ainda é o discurso de Carla (Carla Daniela Santana), que, embora tenha se afastado da umbanda, ainda reconhece, mesmo que de forma inconsciente, nesse tipo de prática religiosa o fio condutor de sua visão de mundo:

“Eu não vou negar que eu goste de umbanda, porque eu gosto, umbanda, candomblé, eu me encanto com essas coisas cada vez que eu vou ver, eu ainda me encanto muito, porque é muito bonito, eu não quero me envolver...”.

Carla, dançarina na boate Erótika, foi a única entre os entrevistados que teve seu local de trabalho mostrado em *Santo forte*. Se isso, de um lado, fere o rigor da proposta de Eduardo Coutinho, de outro, possibilita enriquecer a leitura do filme. Pode-se aceitar a explicação do diretor de que ela “é a única pessoa cujo trabalho tem uma influência sobre a religião ou vice-versa”⁷. No entanto, pode-se também atribuir ao local o mesmo significado dado no documentário aos espaços em que se manifestaram as entidades. Em vários momentos de *Santo forte*, há planos de quartos ou quintais desertos. São os lugares em que se realizaram as entrevistas, mas silenciosos e vazios. Para o diretor, esses intervalos de “imagem pura” têm um significado preciso:

“O mistério da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério. E daí eu me lembrei dum troço, de uma frase clássica de Wittgenstein que diz: ‘Sobre o que não se pode falar, deve-se calar’. E pensei numa paráfrase: ‘Aquilo que não se pode ver, não se deve mostrar’. O que é invisível não deve ser mostrado”⁸.

Quase no fim do documentário, a passagem, por corte seco, do quintal da casa de Thereza (Thereza Ferreira) para o terreiro onde foi realizado o batismo umbandista do filho de Alex, acaba conferindo àquele espaço, pela justaposição das imagens, o mesmo caráter sagrado do local de culto. Esse mesmo tipo de associação poderia ser feito entre a sala da casa de Carla, onde levou uma surra de Maria Padilha, e o local de seu trabalho, no qual a Pomba-Gira se manifesta, como ela mesma afirma:

“Casa de show [...] lá, mal ou bem, você tem rebarba de pessoas que já trabalharam lá, entendeu? É um lugar carregado, são lugares onde você não pode entrar sem uma proteção. Tem dia que eu vou trabalhar, que eu chego em casa podre, dor de cabeça, com o corpo todo dolorido e, às vezes, não é nem de tanto trabalho [...]. É pesado porque mal ou bem a noite é das Pombas-Giras...”.

A descrição que Carla faz da sensação de cansaço que a acomete depois do trabalho, não difere muito do estado de prostração, advindo das dores que sente pelo corpo depois de levar surra de santo, castigo a que a submeteram os Orixás por suas culpas:

“A surra começa assim, você tá devendo, tá errada, desde o momento que você está devendo alguma coisa aos Orixás, você está errada. [...] Eu chegava nos terreiros, já chegava [...] gozando da cara dos outros [...]: ali mesmo começava a apanhar”.

Sem querer arriscar uma explicação psicanalítica para os transe de possessão relatados por alguns dos entrevistados de Coutinho, é inegável, porém, que esse “estado alterado de consciência” se manifestou, na maioria das vezes, em pessoas que, de uma forma ou de outra, haviam vivido traumas ou experiências dolorosas, que determinaram esses momentos de alterações comportamentais. À primeira vista, esse não é o caminho pelo qual enveredou o cineasta, uma vez que preferiu não filmar o momento em que baixa o santo. O que lhe interessou não foi o estado de transe em si, mas o relato dessa experiência, na tentativa de entender qual a significação social que tinha para essa comunidade que o cultiva e como ele se insere no universo de suas crenças⁹. Ao mesmo tempo, porém, sua fé “na palavra, na conversa, como maneira de conhecer o ‘outro’”, o levou a praticar uma espécie de escuta psicanalítica, juntando “indícios e traços isolados, que geralmente são manifestações do inconsciente”. Diz o diretor:

“O que é verbal e não-verbal? O verbal em si já é riquíssimo: você tem entonação, tem digressão, tem ritmo, palavras

que enganam, lapsos, coisas incríveis. E o não-verbal? Pode estar aqui, na comissura do lábio, do olho. O olho é essencial. Eu não desgrudo do olho, por isso nem olho pra câmera. Por isso, o fotógrafo tem de se virar sozinho”¹⁰.

Um dos momentos mais emocionantes de *Santo forte* é exatamente quando, como num *setting* analítico, Thereza, que buscou em outras encarnações – como rainha do Egito ou como contemporânea de Beethoven – a explicação para sua atração por coisas bonitas e caras, e na expiação de maldades praticadas em outras vidas a justificativa para a sua sacrificada existência, responde de forma dolorosa à pergunta se ela é feliz:

“Ah, essa é uma pergunta que fica no ar. Essa é uma pergunta que dói muito *paramim* responder, porque numa parte eu sou feliz... mas, na outra, eu não sou. Eu não quero chorar, eh! Eu sou emotiva, né? Não hoje não sou. Eu acho que nunca fui feliz”.

O próprio Eduardo Coutinho admite que montou um set de filmagem como um set de psicanálise para que os entrevistados tivessem um clima privado para poder conversar sobre religião. Mas, a religião nada mais foi do que um pretexto para que essas pessoas narrassem suas vidas, seus sonhos, suas decepções, suas esperanças, suas frustrações. Dessa forma, como ele mesmo declarou, em *Santo forte* não esteve “à procura da verdade”, e sim “à procura do imaginário das pessoas”¹¹. Da junção das várias peças desse mosaico, recolhidas entre outubro e dezembro de 1997, resultou uma profunda indagação a respeito dos fatores culturais a partir dos quais essa comunidade de excluídos se reconhece socialmente.

Santo forte
(1999, 80', 35 mm, cor, son)

Roteiro e direção: Eduardo Coutinho
Realização: Centro de Criação de Imagem Popular-CE-CIP. **Produção executiva:** Claudius Ceccon, Dinah Frotté, Elcimar de Oliveira. **Direção de produção:** Cláudia Braga. **Assistente de direção:** Cristiana Grumbach. **Pesquisa e consultoria:** Patrícia Guimarães. **Fotografia:** Luís Felipe Sá, Fabian Silbert. **Som:** Valéria Ferro, Paulo R. Nunes. **Edição de som:** Virgínia Flores, Fernando Ariani. **Montagem:** Jordana Berg

Filmografia de Eduardo Coutinho

1967 – *O ABC do amor*, episódio: *O pacto*

1968 – *O homem que comprou o mundo*
1971 – *Faustão*
1984 – *Cabra marcado para morrer*
1991 – *O fio da memória*
1999 – *Santo forte*
2001 – *Babilônia 2000*
2002 – *Edifício Master*

Notas

* Professora da Universidade de São Paulo.

- 1 Apud: CONCONE, Maria Helena Vilas Boas. *Umbanda: uma religião brasileira*. São Paulo: FFLCH-USP / CER, 1987, p.54. Como lembra a autora, “minoría sociológica” não significa “minoría estatística”.
- 2 SILVA, Martiniano José da. *Racismo à brasileira - raízes históricas: um novo nível de reflexão sobre a história social do Brasil*. São Paulo: Editora Anita, 1995, p.195-196. Cf. também p.191-192; CARVALHO, Rita Laura Segato de. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992, p.13.
- 3 TRINDADE, Liana Salvia. *Exu: símbolo e função*. São Paulo: FFLCH-USP / CER, 1979, p.27.
- 4 MOURA, Clovis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Editora Anita, 1994, p.155.
- 5 AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós, 1996, p.25.
- 6 TRINDADE, op. cit., p.70.
- 7 MESQUITA, Cláudia. Fé na Lucidez. *Sinopse*, São Paulo, n.3, p.24, dez. 1999.
- 8 *Ib.*, p.22-23.
- 9 A expressão “transe de possessão” e sua definição foram extraídas de CONCONE, op. cit., p.99. Cf. também p.93.
- 10 MESQUITA, op. cit., p.28; KOGUT, Eliane Chermann. *Perversão em cena: o cinema no ensino da psicanálise*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2000, p.70.
- 11 MESQUITA, op. cit., p.22.