

Brasil, perto do final do século XX. Um barco navega pelo Rio Amazonas. Fora de campo, ouvem-se vozes femininas que entoam um canto em que se pede perdão e misericórdia ao Senhor Deus. É com esses dizeres e essa imagem que o documentário *Fe* (1999) convida para uma peregrinação a vários lugares de culto ou de contato com entidades sobrenaturais.

Meus agradecimentos ao Cecip – Centro de Criação de Imagem Popular (Eduardo Couinho) e à Cinematográfica Superfilmes (Ricardo Dias e Carla Isabel Trevisan) pelo empréstimo dos vídeos e do material de imprensa.

Do Baixo Amazonas, o filme passa para Belém do Pará (Festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré), Canindé e Fortaleza, no Ceará (Festa de São Francisco das Chagas e Centro Espírita de Umbanda Índia

Fé cega?

MARIAROSARIA FABRIS

Guacira, respectivamente), Praia Grande, no litoral paulista (Festa de Iemanjá), a Bahia (Candomblé Ilê Axé Itaylé, em Cachoeira, e Igreja do Bonfim, em Salvador), Aparecida do Norte, no estado de São Paulo, Juazeiro do Norte, no sertão cearense (Festa de Nossa Senhora das Candeias), Uberaba, em Minas Gerais (Centro Espírita Aurélio Agostinho), Planaltina, no Distrito Federal (Vale do Amanhecer) e a cidade de São Paulo (Igreja da Resolução Cristã e VII SOS da Vida), arrolando, assim, alguns dos cultos praticados no Brasil. A

MARIAROSARIA FABRIS é professora da FFLCH-USP e da ECA-USP.

intenção primordial do diretor Ricardo Dias é a de registrar essas manifestações, fornecendo apenas, graças ao uso de letreiros, uma ou outra informação pontual. No entanto, desde as primeiras imagens, *Fe* leva a tecer uma série de considerações sobre a simbologia subjacente ao próprio filme e ao tema tratado.

Já na primeira festa focalizada, a do Círio de Nazaré, dois momentos chamam a atenção: um rápido plano em que devotos carregam barcos, uma cena reiterada de fiéis segurando numa corda. Por mais que os barcos lembrem as embarcações para passageiros que, de Belém, seguem rio acima, não se pode deixar de ver, nesse meio de transporte local, uma reminiscência do antigo símbolo da barca, presente em várias culturas desde tempos remotos. Viver é navegar e, para fazer a travessia da existência em segurança, invoca-se a proteção da Igreja. Ademais, a barca permite a passagem da vida terrena para o Além.

Uma embarcação, porém, é também um receptáculo e, enquanto tal, pode representar o elemento feminino, portador de vida. Esse valor simbólico de genetriz atribuído à nave relaciona-se ao segundo momento destacado, no qual, ao redor da corda, corpos masculinos de um lado e femininos de outro executam um movimento oscilatório. Se, por uma parte, como informa o filme, esses devotos estão perpetuando um acontecimento de 1855, quando o carro com a Virgem atolou e foi puxado no braço, por uma corda, por outra, através do balanço que imprimem a seus corpos, repetem um antiquíssimo ritual de fertilidade e fecundidade, o mesmo presente na própria simbologia do círio, que tanto pode ter um sentido fálico (como potência geradora de vida), quanto pode significar, com sua chama ardente, a alma e a imortalidade (1).

Desde essa primeira seqüência, portanto, tradições populares locais e antigos rituais religiosos são colocados lado a lado, mostrando já, nas entrelinhas, qual é o conceito de fé que perpassa todo o filme: na crença em seres supremos, a humanidade busca amparo e consolo para enfrentar as tribulações da vida e a passagem para a

morte. É importante salientar esse fato, porque o documentário de Ricardo Dias foi acusado de trabalhar com um conceito – “vago, impalpável, ‘objetivo’”, sem que o público consiga “perceber a razão que brota da fé” (2).

No bloco dedicado aos festejos que ocorrem no Ceará para celebrar São Francisco, esse aspecto de geradora de seguridade que a religião assume em suas manifestações populares torna-se mais patente. Os romeiros a caminho de Canindé são pessoas extremamente humildes: vestem roupas simples, o saio franciscano ou até mesmo andrajos; locomovem-se a pé, a cavalo ou num pau-de-arara; dispõem de pouco ou nenhum dinheiro; as acomodações e as refeições que os aguardam em nada diferem daquelas de seu dia-a-dia; as diversões são as de sempre (tocar uma gaita, ouvir um cantador, dançar num forró), ligadas à cultura regional, a mesma que se reflete nas cerimônias e nos cantos religiosos (3).

Em suma, tudo os caracteriza como seres que vivem à margem das decisões do poder e que, portanto, buscam no culto ao santo dos pobres a proteção divina e a possibilidade de se integrarem numa comunidade. Estigmatizados por uma sociedade de bem-estar da qual foram excluídos, encontram na imagem de São Francisco das Chagas (dos estigmas) remédio para seus males, apaziguando na identificação com a vida do santo as inquietações de seu viver sacrificado e sem perspectivas de resgate social. Como dirá mais adiante o psiquiatra Adalberto Barreto, num dos tantos depoimentos que pontuam o filme, pertencer a uma confraternidade de devotos é ter a própria identidade reconhecida.

“E é exatamente nesse grande espaço meio caótico, em que o Estado não está presente, não tem nenhuma operacionalidade, que os sumos concentram seu poder, agregando os desagregados e oferecendo uma carteira de identidade cultural que é negada pela sociedade. Então, para a maioria dessas pessoas, ser devoto de São Francisco, ser devoto do Padre Cícero, ser devoto de

1 Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, pp. 115-6, 121-2, 256-7, 418, 632; Mario Costa; “Fujenti”, *Transe e Ornamento*, in *Rivista di Estetica*, XXIV (18), Torino, 1984, p. 131.

2 Manoel Rangel, “Fé Cega”, in *Sinopse*, II(3), São Paulo, dez./1999, p. 17.

3 Leitura à luz de considerações de: Annabella Rossi, “Le Feste dei Poveri”, in *Rafaële Rauty* (org.), *Cultura Popolare e Marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 176-85.

Nossa Senhora Aparecida, ser devoto da Virgem de Nazaré é mais importante do que dizer sou um brasileiro”.

Esse vazio deixado pelo Estado em muitas esferas da vida nacional, que acaba sendo preenchido pela religião, consubstancia-se também na seqüência dedicada ao Candomblé Ilê Axé Itaylé, quando um de seus integrantes, o animador cultural Valmir dos Santos, ressalta a estrita ligação entre a fé e a esperança de que dias melhores virão:

“A fé, ela vem acompanhada da necessidade do homem, né? Eu acredito que fé tem muito a ver também com a situação do país [em] que se mora [...] Porque Cachoeira é Bahia e é Brasil. E Cachoeira por não ter assim indústrias, por não ter assim muitas coisas para o homem se prender a nível de [...] melhoria de vida, então ele tem que se pegar mais a Deus para se estruturar melhor e a fé vem acompanhada de esperança, todo mundo tem esperança de que amanhã vai ser melhor e que depois eu vou ter um carro, depois eu vou comprar uma casa, [...] outros têm o objetivo de chegar ao céu. Então a fé é acompanhada de todas essas coisas”.

Lá onde a palavra escrita do Estado (a Constituição) é omissa, o verbo divino não falha. Diz o bispo Benedito Vieira:

“Mas a fé é uma luz interior que Deus nos dá para abraçar a verdade que Ele nos revela. Permanecemos firmes nessa verdade, sem nenhuma titubeação, sem nenhuma dúvida, sabendo que a palavra de Deus é uma palavra que não tem absolutamente possibilidade de contradição”.

Os dois últimos depoimentos atestam bem o papel de mantenedora do *status quo* que a religião exerce, e isso, na obra de Ricardo Dias, embora não seja propriamente explicitado, é sugerido pela montagem dos vários segmentos. Não procedem, portanto, nem as críticas que quiseram ver no documentário um esvaziamento ideológico,

acusando o diretor de não ter os olhos e de não prestar ouvidos para os contrastes daquela realidade retratada só à luz da fé (4), nem as que lhe imputaram uma leitura dos vários cultos a partir de uma visão ideológica já superada, classificando o filme como “uma seqüência de lindos painéis sem a mínima sensibilidade para transcender a velha e sem graça interpretação marxista do fenômeno religioso” (5). A refutação desse tipo de comentário pode ser feita a partir de palavras do próprio realizador, que declarou: “a religião não pode ser classificada simplesmente como o ópio do povo, já que a fé tem uma importância decisiva para a maioria da população. Por causa disso, é um excelente referencial para se conhecer e entender o povo brasileiro” (6).

E entendê-lo não só a partir dos cultos católicos, mas igualmente retratando as religiões de origem africana em suas várias manifestações no Brasil. Se, ao focalizar o Centro Espírita de Umbanda Índia Guacira, a Festa de Iemanjá e o Candomblé Ilê Axé Itaylé, o documentário ainda não havia tratado do sincretismo, este surge ao se abordar a devoção a Nosso Senhor do Bonfim. Mais do que nos próprios festejos, nos quais aparece antes a lavagem da escadaria da igreja e depois a procissão e a missa católicas, o sincretismo evidencia-se nas palavras de uma vendedora de acarajé, Ivone do Carmo:

“Primeiro Deus, depois os santos das igrejas, porque o povo mistura Santo com Orixá, não é assim. Nós temos Deus que é o nosso pai, que é o verdadeiro, é o dono do mundo, e depois temos, nós temos a[s] imagem[s] que Deus botou no mundo: seria Santa Bárbara [Iansã], São Jorge [Ogum], Cosme e Damião [os Ibeji] [...] Ah, o Senhor do Bonfim é o grande nosso pai, é Oxalá [...]” (7).

Atualmente, o convívio da Igreja romana com as denominadas religiões brasileiras (Macumba, Umbanda, Candomblé) (8) é mais pacífico, mas elas já foram execradas exatamente pela aproximação entre os orixás africanos e os santos católicos. Como

4 Rangel, op. cit., pp. 17-8.

5 Spensy Pimentel, “Turistas na Própria Casa”, in *Sinopse*, 1(3), São Paulo, dez./1999, p. 15.

6 “O Brasil que tem Fé”, in *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 12/jul./1999.

7 Yvonne Maggie Alves Velho, *Guerra de Orixá: um Estudo de Ritual e Conflito*, Rio de Janeiro, Zahar, 1975, pp. 160, 163, 166, 170.

8 Maria Helena Vilas Boas Concone, *Umbanda: uma Religião Brasileira*, São Paulo, FFCH-USP-CER, 1987.

os orixás são divindades, o politeísmo dessas religiões entrava em contraste com o monoteísmo do Cristianismo, que parecia ignorar que, junto com o conceito do Deus único do judaísmo, havia absorvido simbologias do mundo greco-romano, permitindo a sobrevivência de deuses e heróis, transformados às vezes em diabos a serem exorcizados. Por exemplo, antigas representações da deusa Hera, com uma criança no colo, perpetuam-se ainda hoje na iconografia da Mãe Santíssima. Embora monoteísta, o Cristianismo, com sua multiplicidade de objetos simbólicos (cruz, relíquias, escapulários, santinhos, ex-votos) e de imagens de veneração (Virgem Maria, anjos, mártires, santos, beatos), pode levar à idolatria, fazendo esquecer a unidade de Deus (9). E, nos momentos de aflição, é a

esses medianeiros que os fiéis se dirigem, para que intercedam junto ao Criador.

No Brasil, um dos casos mais eloqüentes nesse sentido é a veneração pelo Padre Cícero Romão Batista, da qual *Fe* trata ao focalizar a Festa de Nossa Senhora das Candeias. A (con)fusão entre a figura de Cristo e a do ex-vigário de Juazeiro do Norte fica evidente nas palavras de Maria das Virgens Bezerra, uma de suas afilhadas, que, ao se referir a este, emprega termos comumente usados para definir o Filho de Deus: “Salvador”, “cordeiro divino”. Apesar de suspenso das ordens religiosas, Padre Cícero erigiu uma igreja, transformando Juazeiro num centro de peregrinação das massas sertanejas. O misticismo popular atribui-lhe poderes divinos na concessão das graças e transformou o recinto onde ele viveu e a estátua erguida em sua homenagem em lugares sagrados. Nos restos mortais de Padre Cícero, em seu leito de morte, nas coisas que ele tocou busca-se a proteção taumatúrgica contra os males físicos e espirituais, contra as calamidades naturais e sociais que continuam afligindo o sertão (10). Na contemplação das imagens votivas na Sala dos Milagres, na visão de todos aqueles objetos que emulam corpos despedaçados, persegue-se a recomposição de um *corpus* social dilacerado. Embora Oswald de Andrade Filho os definisse “um monte de angústias” (11), os ex-votos são o testemunho da misericórdia divina. Diante deles, a fé se revigora, ganha-se novo alento para suportar o vale de lágrimas.

No documentário, aparecem ainda várias cenas em que devotos tocam a estátua, para em seguida passar as mãos em partes do corpo (num ritual de proteção contra doenças), escrevem nela ou dão voltas (de uma a três) ao redor do cajado que o “padim” segura, fazendo pedidos. Na simbólica, o báculo pode significar o cajado do pastor das almas e o bastão de Esculápio, deus da medicina na mitologia greco-romana (12). Na junção desses símbolos resumem-se os motivos que levam os aflitos, os doentes e os pecadores em romaria à casa de Padre Cícero: está-se à procura de consolo para as angústias, da remissão dos pecados, mas

9 Costa, op. cit., pp. 134-7.
 10 Leitura à luz de considerações de: Marino Niola, *Sui Palchi delle Stelle: Napoli, il Sacro, la Scena*, Roma, Meltemi, 1995, p. 55.
 11 Apud: Lygia Segala, *Fotógrafos de Romaria: a Memória do Milagre e a Lembrança da Festa*, Rio de Janeiro, Funarte-CNFCP, 1999, p. 17.
 12 Chevalier e Gheerbrant, op. cit., pp. 113, 123-5.



também da saúde do corpo, este um dado importante sobretudo em rincões onde não chegam as terapias mais avançadas e o povo apela para a medicina popular, para os santos e beatos ou para as benzedoras, como Maria dos Anjos, na periferia de Canindé, que cura em nome de Jesus Cristo. No filme de Ricardo Dias, fé e cultura popular continuam andando lado a lado, imbricando-se, como nos casos citados ou como na Missa dos Vaqueiros, durante os festejos de São Francisco das Chagas (sempre em Canindé), ou como na participação dos bacamarteiros na festa de Nossa Senhora das Candeias (de novo em Juazeiro do Norte).

Voltando ao sincretismo, este atinge seu ápice na apresentação do Vale do Amanhecer, uma comunidade religiosa localizada em Planaltina, a 50 quilômetros da Capital Federal, fundada em 1959 por Neiva Chaves Zelaya, “como ideal de ser uma nova civilização que surgirá no Terceiro Milênio”, como se lê num mapa turístico de Brasília. O espectador pode se sentir mergulhado num pesadelo *kitsch* – em que vários filmes históricos à Cecil B. De Mille parecem estar sendo projetados ao mesmo tempo, em virtude das vestes dos adeptos, das características dos lugares de culto, das cerimônias religiosas, dos conhecimentos aproximativos de história –, o documentário, porém, consegue manter a mesma equidistância respeitosa que teve para com as outras vertentes religiosas.

Embora os seguidores de Tia Neiva, com seus trajes multicoloridos e extravagantes, possam trazer à memória a estética que preside os grandes espetáculos de massa contemporâneos, a simplicidade de seus depoimentos vem dissipar essa dúvida. Mas, em *Fe*, essa caracterização das manifestações religiosas já havia começado a configurar-se. A lógica dos espetáculos de massa acaba por impor-se quando um ato de fé é transformado em mais uma ocasião para ser visto ou ter a própria participação registrada. Esse exibicionismo da própria religiosidade, obviamente, pode ter diferentes níveis, indo da fotolembraça das pessoas mais simples, que funciona como

um atestado de fé (e, no documentário, em sua parte final, há toda uma seqüência de cliques no Bonfim, em Aparecida, no Vale do Amanhecer, diante da Catedral de Brasília, em Canindé, etc.), a uma “atuação” ditada pela presença de um olho mecânico que leva a mudar de comportamento. É a participação do cantor e compositor Carlinhos Brown nos festejos do Bonfim; é a atitude de uma das fiéis no VII SOS da Vida, em São Paulo, a qual, em vários momentos encara a câmera.

Neste último culto focalizado no filme, aliás, é quando mais se afirma a conotação de espetáculo que as celebrações religiosas vêm adquirindo nos últimos tempos. Isso se manifesta ao longo de toda a cerimônia. No comportamento do público, formado por jovens, que, aglomerado num estádio, repete o *slogan* “Ah, eu sou de Cristo!”, calcado num grito popular ouvido em jogos de futebol: “Ah, eu tô maluco!”. Na postura dos oficiantes, desde a bispa Sônia Hernandez (que canta, fala, se comporta e se veste como uma legítima representante do *show business*), até os anunciadores que, entre as “atrações internacionais” apresentam um *pop star gospel*. Na *performance* do apóstolo Estevam Hernandez, que pede “uma supersalva de palmas para Jesus”, enquanto um painel luminoso anuncia “[...] Cristo mais perto de você”. No refrão “*Jesus, Jesus is number one*”, que o público repete, ao som de um *reggae* jamaicano, a pedido dos animadores. Tudo exatamente como em qualquer *show* de música popular.

Na verdade, mesmo a Igreja católica não ficou imune a esse tipo de celebração mais espetacular em que, ao menos aparentemente, o fiel se torna mais participativo. É o caso dos encontros dos carismáticos comandados pelo padre Marcelo Rossi, que no filme de Ricardo Dias ficam de fora. Segundo o diretor, essa omissão, além de motivada por uma coincidência de data entre as tomadas desse evento e as do batismo nas águas na Igreja da Resolução Cristã, foi deliberada:

“O estouro do padre Marcelo na mídia estava começando a acontecer naquele mo-

mento e eu optei por não filmá-lo, já que o tema ficou por demais em evidência. [...] Senão, o filme ficaria sendo aquele em que está o padre MARCELO; prefiro que *Fe* seja conhecido como o filme que não tem o padre Marcelo [...], mas muitas outras coisas interessantes e belas” (13).

Outras ausências foram notadas em *Fe*, muitas delas arroladas e justificadas pelo próprio cineasta: “a escassez de recursos é notória, e nas regiões Norte e Nordeste encontrei quase tudo que eu queria”. “Sinto que falta no filme o registro das festas do Maranhão e da Festa dos Navegantes, em Porto Alegre”. O centro maranhense de cultura afro-brasileira, “Codó, é claro, estava nos meus planos. Afinal de contas, a mina e o vodú são interessantíssimos. Acontece que a logística de um documentário como *Fé* era muito complicada e fui obrigado a deixar de lado muita coisa”. “Foi intencional deixar o judaísmo e o islamismo fora do filme, já que essas religiões, assim como o budismo, não são propriamente brasileiras. Na verdade, não me senti com competência para tratar de temas tão importantes, variados e sobre os quais tenho pouco conhecimento. A mesma coisa aconteceu em relação à religiosidade de nossos índios”. No que diz respeito à Igreja Universal do Reino de Deus, eles “apenas não responderam ao meu pedido. Eu não insisti, pois achei que não era o caso. Quanto às outras religiões, claro que sempre é preciso conversar antes de filmar e algumas coisas não me foi permitido filmar. Dessas, foi pena não ter podido filmar o Chico Xavier recebendo visitantes em sua casa aos sábados, em Uberaba, e a Missa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Salvador” (14).

A falta de um segmento católico quando o documentário começa a enveredar pelos cultos religiosos como mais uma vertente da espetaculosidade que predomina na sociedade brasileira de hoje, no entanto, pode ter embaçado a imparcialidade de *Fe*. É claro que as grandes festas católicas retratadas pelo filme já são todas regidas pela lógica do espetáculo – afinal, os luga-

res sagrados sempre foram palcos da manifestação divina –, mas ainda é possível reconhecer nelas expressões de uma cultura popular (embora contaminada), e não de uma cultura de massa. Ao contrário, nos encontros dos carismáticos – como no culto evangélico acima descrito –, o oficiante se torna um astro, assumindo para si o papel de mediador entre o crente e a divindade, papel antes desempenhado pelos santos, por Jesus Cristo, pela Virgem Maria.

Para se ter uma idéia de até onde se pode falar de cultura popular, bastaria comparar o comportamento dos devotos nas festas católicas e nos cultos afro-brasileiros, retratados no documentário, com a atitude dos seguidores da bispa Hernandez ou do padre Marcelo Rossi. Nessas “Woodstocks de Deus” (15), perde-se o sentido de comunhão mística: o que sobra é a procura de emoção, como em qualquer outro espetáculo de massa. E a comunhão mística é a que permite conciliar a mesmice da vida cotidiana com o acontecimento excepcional representado pela celebração religiosa. Nas procissões, nas romarias, suspendem-se temporariamente as diferenças sociais e culturais; todos são, sem distinção, filhos de Deus: “Esse chamamento *para reunião* e para a prece traz, pois, ambigualmente, o anúncio do *tempo alegre*, da confraternização, de relações niveladoras e mais igualitárias” (16).

Diante dessa promessa de alegria, a alma peregrina se reconforta, recupera o alento. Como diz o psiquiatra Adalberto Barreto no início de *Fe*:

“Toda esta violência, esta agressividade, esta hostilidade à vida, afinal de conta, que toca a carne, que toca quando a gente vê na fisionomia das pessoas, esta violência, esta hostilidade termina por atingir a alma da pessoa e alma vem do latim anima, aquilo que anima, é o animus. Então, estas pessoas quando são atingidas na sua alma, na sua espiritualidade, naquilo que constitui o ânimo da vida, eles vão, então começam a recorrer aos centros de cultos religiosos mais diversos, buscando reanimar a alma desanimada”.

13 Montagem de depoimentos do diretor, extraídos dos artigos: Luiz Zanin Oricchio, “Fé Trata Fenômeno Religioso com Imparcialidade”, in *O Estado de S. Paulo*, (Supl. Caderno 2), 12/abr./1999, p. D10; “Imagens da Fé Brasileira”, in *Planeta*, 27(10), São Paulo, out./1999, pp. 61-2.

14 Montagem de depoimentos do diretor, extraídos dos artigos: Luiz Zanin Oricchio, “Fé Trata Fenômeno Religioso com Imparcialidade”, op. cit.; “Imagens da Fé Brasileira”, op. cit.

15 Expressão tirada de: Antonella Fiori, “Molte Religioni per un Giubileo”, in Roberto Fedi & Laura Leprei, *L’Italia Oggi: Musica, Cinema, Moda, Costume e Varia Umanità di un Paese non più Antico*, Perugia, Guerra, 1999, p. 122.

16 Segala, op. cit., p. 22 (grifos da autora).

Seja no êxtase místico, seja no estado de possessão, o sujeito renuncia momentaneamente à sua identidade, sai de si para empreender viagem até o *animus* (17), princípio de vida e sede das paixões e dos desejos: “Em toda a prática de transe há sempre uma dissolução preliminar das estruturas rígidas do eu; o invólucro se rompe e deixa fluir a dor, o medo, a angústia, junto com a reativação da vitalidade organísmica primigênia” (18).

Isso no documentário de Ricardo Dias fica menos evidente nos rituais de incorporação dos orixás do que no transe coletivo e paroxístico a que se entregam os adeptos da Igreja da Resolução Cristã. Diante dessas novas seitas surge a suspeita de que a elas possa ser aplicada a noção de “rito sem mito” proposta por Mario Perniola (19): comportamentos, gestos, rituais tornam-se autônomos em relação a crenças, explicações, mitos. Perdido o elo com a herança cultural, toda ação parece imotivada. Mas esse “rito do rito” encontra seu correspondente em outras práticas da sociedade contemporânea, na qual a auto-representação acabou transformando-se num elemento essencial de sua realidade. Nesse sentido, a religião se tornaria uma simulação de si mesma, o que não quer dizer, como lembra Mario Costa (20), que mesmo a sociedade de massa não sinta a “necessidade de transe”: a humanidade continua atraída pela possibilidade de volta ao magma comum, para recompor uma unidade despedaçada. Aceitar essas hipóteses significa tentar encontrar uma legitimidade também para essas celebrações de massa que, aparentemente, tão pouco se parecem com os rituais religiosos tradicionais.

E esse desejo de volta ao magma comum nada mais é do que o desejo de volta ao ventre da grande deusa-mãe, onde vida e morte se correlacionam (21). No fundo, é isso que está em jogo em todo o documentário de Ricardo Dias: não a fé somente enquanto manifestação dessa ou daquela crença, mas a fé enquanto fenômeno que permite ao homem enfrentar a travessia da vida e aceitar sem angústia a passagem para a morte. O filme inicia-se com palavras

emprestadas de Adélia Prado (“Queria que nossa fé fosse como está escrito. Aquele que crê viverá para sempre”) e termina com uma dedicatória em memória de Antônio Carlos D’Ávila e Joaquim Claudino da Silva. A primeira imagem que oferece ao espectador é a de um barco cruzando o Rio Amazonas. Esse rito de passagem da vida para a morte, tendo freqüentemente a água ou a barca como símbolo, estará presente o tempo todo: nas aspersões da benzedeira no Bairro do Monte em Canindé; nas várias purificações pela água (Festa de Iemanjá, na Praia Grande; Festa do Bonfim, em Salvador); nos estados de transes (em Fortaleza, em Cachoeira, em São Paulo, em Uberaba), onde dissociar-se da própria personalidade significa sair de si para se comunicar com forças sobrenaturais; nas manifestações fúnebres em Juazeiro: o enterro (com o ataúde que corresponde à barca (22)); o corpo embalsamado de Padre Cícero e o prazer de se enterrar junto dele, em muitos dos depoimentos; na longa e emocionante sessão de psicografismo, no batismo na Igreja da Resolução Cristã, pois o movimento de imersão/emersão na água simboliza o sepultamento e a ressurreição (23); no canto que abre e fecha circularmente o documentário, em que se suplica um Deus de misericórdia, aquele com o qual todo crente espera encontrar-se no Além.

• • •

Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1997. Num altar imponente, montado no Monumento aos Pracinhas, 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

17 Chevalier & Gheerbrant, op. cit., p. 31.

18 Costa, op. cit., p. 139.

19 Mario Perniola, *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*, São Paulo, Studio Nobel, 2000.

20 Costa, op. cit., p. 137.

21 Idem, ibidem, p. 138; Chevalier & Gheerbrant, op. cit., p. 580.

22 Chevalier & Gheerbrant, op. cit., p. 122.

23 Idem, ibidem, p. 127.

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” (24), 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 por que, 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 [...]” (25).

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 a outro (26). Isso manifesta-se em vários dos depoimentos colhidos em *Santo Forte*, nos quais, apesar de a 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 Braulino (Braulino da Silva), que antes 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 lumpesinada possa continuar a existir. Graças a forças dinâmicas internas procura-se resistir e preservar uma identidade étnica (27). Isso está latente, também, na atitude de Alex (Alexsander Cardoso Navarro), que se, de manhã, havia batizado o filho numa igreja, 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 apagada (28).

A religião dos ancestrais, mais do que um culto, constitui um “nicho cultural” onde as tradições negras conseguem fazer frente às tradições européias (29). 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

24 Apud: Concone, op. cit., p. 54. Como lembra a autora, “minoría sociológica” não significa “minoría estatística”.

25 Martiniano José da Silva, *Racismo à Brasileira – Raízes Históricas: um Novo Nível de Reflexão sobre a História Social do Brasil*, São Paulo, Anita, 1995, pp. 195-6. Cf. também pp. 191-2; Rita Laura Segato de Carvalho, “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.

26 Liana Sálvia Trindade, *Exu: Símbolo e Função*, São Paulo, FFLCH-USP-CER, 1979, p. 27.

27 Clovis Moura, *Dialética Radical do Brasil Negro*, São Paulo, Anita, 1994, p. 155.

28 Marc Augé, *El Sentido de los Otros: Actualidad de la Antropología*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 25.

29 Trindade, op. cit., p. 70.

de expressão, 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 crioulisto, [...] 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 não 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” (30). 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” (31).

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 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 submetem 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 cultivava e como ele se insere no universo de suas cren-

30 Cláudia Mesquita, “Fé na Lucidez”, in *Sinopse*, 1(3), São Paulo, dez./1999, p. 24.

31 *Idem*, *ibidem*, pp. 22-3.

ças” (32). Ao mesmo tempo, porém, sua fé “na palavra, na conversa, como maneira de conhecer o ‘outro’”, levou-o 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 para a câmera. Por isso o fotógrafo tem de se virar sozinho” (33).

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 para mim 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” (34). 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.

• • •

Fe e Santo Forte: dois documentários sobre o mesmo tema. Apesar de se basearem em métodos diferentes para investigar o fenômeno religioso, podem ser considerados complementares, não só porque a obra de Eduardo Coutinho focaliza o Rio de Janeiro, uma das grandes ausências do filme de Ricardo Dias, mas sobretudo pela capacidade que ambos os realizadores tiveram de abordar a temática sem idéias preconcebidas. Ao cineasta paulista, as grandes aglomerações de diferentes crenças ofereceram a ocasião de refletir sobre o destino de cada homem, indo do geral para o particular. Num movimento antitético, o diretor carioca, partindo de manifestações individuais de fé, traçou o perfil de toda uma comunidade. Nos dois filmes, a religião, embora sempre em primeiro plano, acabou sendo o pretexto para considerações de ordem cultural, sempre focalizadas sem nenhuma preocupação teórica aparente. Disso resultou um conceito de fé muito mais dinâmico, profundamente ligado à própria concepção de cultura das massas populares. Fé, portanto, não como crença cega, mas enquanto possibilidade do homem preservar suas tradições, de constituir-se enquanto membro de uma comunidade. Essas reflexões de teor mais sociológico e/ou antropológico, porém, foram confiadas aos espectadores, pois os diretores procuraram preservar o fenômeno religioso de qualquer explicação racional. Diz um antigo ditado africano: no lugar em que chegam os antropólogos, os deuses vão embora (35). Ao contrário, em *Fe e Santo Forte*, respeitadas em sua transcendência, as divindades não foram desalojadas de seu espaço sagrado.

32 A expressão “transe de possessão” e sua definição foram extraídas de: Concone, op. cit., p. 99. Cf. também p. 93.

33 Mesquita, op. cit., p. 28; Eliane Chermann Kogut, *Perversão em Cena: o Cinema no Ensino da Psicanálise*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, PUC, 2000, p. 70.

34 Mesquita, op. cit., p. 22.

35 Costa, op. cit., p. 137.