



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

TAÍSSA DIAS DA SILVA

**NA ENCRUZILHADA DO SENTIDO:
A REPRESENTAÇÃO DE PAIS E MÃES DE SANTO NO CINEMA
BRASILEIRO DE FICÇÃO PÓS-1988**

Salvador
2022

TAÍSSA DIAS DA SILVA

**NA ENCRUZILHADA DO SENTIDO:
A REPRESENTAÇÃO DE PAIS E MÃES DE SANTO NO CINEMA
BRASILEIRO DE FICÇÃO PÓS-1988**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Prof. Dr^a Sandra Straccialano Coelho

Salvador
2022

Silva, Taíssa Dias da.

Na encruzilhada do sentido: a representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro de ficção pós-1988 / Taíssa Dias da Silva. - 2022.

170 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Straccialano Coelho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2022.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Aspectos religiosos. 3. Religião no cinema. 4. Cultos afro-brasileiros. 5. Mães-de-santo. I. Coelho, Sandra Straccialano. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.430981

CDU - 791.43(81)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 31/03/2022 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, da candidata TAISSA DIAS DA SILVA, de matrícula 2019108853, intitulada Na encruzilhada do sentido: a representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro de ficção pós-1988.. Às 14:30 do citado dia, Videoconferência, foi aberta a sessão pela presidente da banca examinadora Prof^ª. SANDRA STRACCIALANO COELHO, que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO e Prof^ª. Dra. MORGANA GAMA DE LIMA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pela presidente que passou a palavra à examinada para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Morgana Gama de Lima

Dra. MORGANA GAMA DE LIMA, UFRB

Examinadora Externa à Instituição

Marcelo R. A. Ribeiro

Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, UFBA

Examinador Interno

Sandra Straccialano Coelho

SANDRA STRACCIALANO COELHO, UFBA

Presidente

Taissa Dias da Silva

TAISSA DIAS DA SILVA

Mestrando(a)

Para Tat'etu Angorô, que me escolheu como mãe,
e Mãe Iemanjá, que me trouxe aqui.

A Aíla, que me mostrou que mães são sacerdotisas.

AGRADECIMENTOS

Ao PósCom/UFBA, que acolheu e apoiou esta pesquisa, e à Capes, que a financiou.

A Sandra Coelho, pela valiosa orientação, e pela paciência e dedicação em caminhar comigo por toda essa jornada.

A Morgana Gama, pela amizade, generosidade acadêmica e produtivas parcerias no decorrer desta pesquisa. A Marcelo Ribeiro, pelas trocas e inúmeros aprendizados durante o tirocínio docente. É um privilégio contar com vocês na banca de avaliação deste trabalho, pelo qual também agradeço.

A Pola Ribeiro pela gentileza de disponibilizar uma cópia de *Jardim das folhas sagradas* para análise neste trabalho; a Tati Rabello pelo esforço para que a recebesse prontamente, e a Marina Sena, por intermediar este contato.

Aos colegas do PósCom e do Nanook pela partilha de conhecimentos, alegrias e angústias. A Tcharly Briglia e Thiago Assumpção, que se tornaram amigos queridos, parceiros de vida e motivo de enorme saudade, por contribuírem para que esta experiência fosse mais leve e alegre.

A Gisele Pimenta e Lívia Duarte, pelas conversas sobre maternidade e vida acadêmica, que tantas vezes aliviaram o cansaço e a desesperança. A Tatiana Lobão, pelo apoio irrestrito nesta e em tantas jornadas da vida, pelas trocas, amizade e socorro infalível em diversos momentos. A Ndundufurama e Lembamueji, irmão e irmã de fé e de vida, pelas partilhas acadêmicas e de afeto.

A Dora de Oya, Ricardo de Omolu, Fernanda de Oxum, Tuca de Oxoguiã e Tata Mutalangê, mães/pais de santo com quem cruzei ao longo da vida, por inspirarem este trabalho.

A Tata Nguzentala, pelas mãos de quem nasci no candomblé, pelo amor, cuidado, ensinamento e dedicação, pelos quais serei eternamente grata. A Nvulakenan, meu filho e pai, por me mostrar o valor do Tempo e por sempre estar, a despeito de tudo e de todos.

A meus pais, Carlos e Odete, e a minha irmã, Jade, pelo amor e confiança, que me ensinaram a acreditar e realizar sonhos. Também por serem valiosa rede de apoio nos cuidados com Aíla, especialmente nos meses finais deste trabalho.

Ao meu companheiro, Higo, pelo amor, alegrias e descobertas diárias, que animam e inspiram a vida; pela família que somos; pelas conversas que muito influenciaram minhas percepções neste trabalho e por me ensinar tanto sobre parceria.

A Aíla, que me revolucionou e revoluciona todos os dias, que me ensina a aprender e me mostra que, para amar, é preciso amar-se.

E antes e depois de tudo, a Mam'etu Nzumba, que sustenta e governa minha cabeça, e a Tat'etu Lembarenganga, que me renova o ar. A Maria Padilha, que me guia pelas encruzadas da vida. *Nzambi Ua Kuatesa!*

No candomblé,
para tudo que parece impossível
convocamos Exu,
orixá que existe desde
antes da criação do universo,
que não sucumbiu à escravidão
e que segue vivo
apesar de toda demonização que ainda sofre.
Exu nos faz continuar a acreditar e a lutar.
Sua revolução não tem pressa e sua briga está em curso.
Acreditar nessa transformação
é ser um dos agentes de Exu
em suas artimanhas subversivas,
porque se a ordem estabelecida é injusta,
cabe a Exu transgredi-la.

Pai Rodney William (2019, p. 68)

SILVA, Taíssa Dias da. Na encruzilhada do sentido: a representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro de ficção pós-1988. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2022.

RESUMO

Este trabalho pretende compreender a representação de pais e mães de santo nos filmes brasileiros ficcionais de longa-metragem, que entraram em cartaz em salas de exibição comerciais entre os anos de 1988 e 2020. O caminho de estudo da representação aqui adotado dialoga com o horizonte dos Estudos Culturais, que entendem a comunicação como componente do circuito cultural, que atua ativamente como geradora de sentidos e mediadora das relações. Pautada nas reflexões de Stuart Hall (2016) sobre representação, em orientações metodológicas de Robert Stam (2003) sobre os estudos de representação no cinema e considerando a relevância do lugar social do(a) espectador(a) ao visualizar os filmes, a análise das obras levou em conta: o texto fílmico, elementos contextuais e, sempre que possível, os fatores que condicionam diferentes posições de sujeito (FOUCAULT, 1980) do(a) realizador(a) e do(a) espectador(a) diante do filme. Quatorze filmes com pais e mães de santo foram identificados e analisados: *Orfeu* (Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Meirelles e Lund, 2002), *Viva sapato!* (Lacerda, 2004), *Cafundó* (Bueno e Betti, 2006), *Só Deus Sabe / Sólo Dios Sabe* (Bolado, 2006), *O maior amor do mundo* (Diegues, 2006), *Nzinga Atabaques* (Bezerra, 2006), *Ó paí ó* (Gardenberg, 2007), *Besouro* (Tikhomiroff, 2009), *Quincas Berro D'Água* (Machado, 2010), *Jardim das folhas sagradas* (Ribeiro, 2011), *Um assalto de fé* (Amaral, 2011), *Irmã Dulce* (Amorim, 2014) e *Linda de morrer* (D'Amato, 2015). Adotando a epistemologia da encruzilhada (NOGUEIRA, 2020) e a multiplicidade de sentidos que constitui Exu como horizonte de trabalho, acolhendo a contradição e a dúvida como geradoras de significados, o estudo evidenciou que a maioria dos personagens encontrados são secundários e a presença de estereótipos é recorrente. Contudo, também mostrou que mesmo em produções hegemônicas há, em alguns casos, possibilidades de leitura que apontam para o papel tradicional das grandes matriarcas do candomblé, em consonância com Ferreira e Montoro (2014) e Silva e Coelho (2020). Além disso, a pesquisa encontrou a emergência de sentidos contra-hegemônicos em filmes que têm a história e a cultura negras no Brasil como tema central.

Palavras-chave: Representação. Cinema brasileiro. Pai de santo. Mãe de santo. Religiões afro-brasileiras. Candomblé. Umbanda.

ABSTRACT

This work intends to understand the representation of “fathers” and “mothers” of afro-brazilian religions in Brazilian fictional feature films, which were shown in commercial exhibition halls between 1988 and 2020. The path of study of representation adopted here dialogues with the horizon of Cultural Studies, which understand communication as a component of the cultural circuit, which actively acts as a generator of meaning and mediator of relationships. Based on Stuart Hall's (2016) reflections on representation, on Robert Stam's (2003) methodological guidelines on studies of representation in cinema and considering the relevance of the spectator's social place when viewing the films, the analysis in this work took into account: the filmic text, contextual elements and, whenever possible, the factors that condition different positions of subject (FOUCAULT, 1980) of the director and the spectator in front of the film. Fourteen films with “fathers” and “mothers” of afro-brazilian religions were identified and analyzed: *Orfeu* (Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Meirelles and Lund, 2002), *Viva Sapato!* (Lacerda, 2003), *Cafundó* (Bueno and Betti, 2007), *Só Deus Sabe / Sólo Diós Sabe* (Bolado, 2006), *O maior amor do mundo* (Diegues, 2006), *Nzinga Atabaques* (Bezerra, 2006), *Ó paí ó* (Gardenberg, 2007), *Besouro* (Tikhomiroff, 2009), *Quincas Berro D'Água* (Machado, 2010), *Jardim das folhas sagradas* (Ribeiro, 2011), *Um assalto de fé* (Amaral, 2011), *Irmã Dulce* (Amorim, 2014)) and *Linda de morrer* (D'Amato, 2015). Adopting the epistemology of the crossroads (NOGUEIRA, 2020) and the multiplicity of meanings that constitute Exu as a horizon of work, welcoming contradiction and doubt as generators of meanings, the study showed that most of the characters found are secondary and the presence of stereotypes is recurrent. However, it also showed that even in hegemonic productions there are, in some cases, possibilities of reading that point to the traditional role of the great matriarchs of Candomblé, in line with Ferreira and Montoro (2014) and Silva and Coelho (2020). In addition, the research found the emergence of counter-hegemonic meanings in films that have black history and culture in Brazil as a central theme.

Keywords: Representation. Brazilian cinema. Pai de santo. Mãe de santo. Afro-Brazilian religions. Candomblé. Umbanda.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 a 6	Sequência do jogo de búzios	76-77
Figuras 7 a 9	Sequência em que Inácio vê Conceição na TV	78
Figuras 10 a 15	Sequência de Conceição e Inácio preocupados com Orfeu	79-80
Figuras 16 a 23	Sequência de Dadinho e Exu Sete Caldeiras no cemitério	82-83
Figuras 24 e 25	Fotogramas de Zé Pequeno com a guia de Exu	84
Figuras 26 a 31	Sequência em que Antonio conhece Mãe Santinha	86-87
Figuras 32 a 35	Sequência mostra a religiosidade de Mãe Santinha	88-89
Figuras 36 a 40	Sequência em que Mãe Isolda entra em transe	93
Figuras 41 e 42	Fotogramas com a mãe de santo em posição de destaque	94-95
Figura 43	Fotograma em que a mãe de santo liga para Dolores	95
Figuras 44 a 53	Sequência em que Mãe Raimunda e Joana discutem	97-98
Figuras 54 a 59	Sequência em que Roque bate à porta de Mãe Raimunda	99
Figuras 60 a 69	Sequência em que Mãe Raimunda joga búzios	100-101
Figura 70	Cartaz de divulgação de <i>Linda de Morrer</i>	102
Figuras 71 a 74	Sequência mostra Mãe Ana no candomblé	105
Figuras 75 a 82	Sequência em que Mãe Ana ordena que o grupo saia	106
Figuras 83 a 86	Sequência em que Mãe Ana observa Vanda no terreiro	107
Figuras 87 e 88	Fotogramas de filha e pai de santo no terreiro	109
Figuras 89 a 94	Sequência de Nildinha com o pai de santo	110-111
Figuras 95 e 96	Fotogramas do pai de santo na praia	111
Figura 97	Cartaz de divulgação de <i>Cafundó</i>	113-114
Figuras 98 a 105	Sequência de Irmã Dulce no terreiro	115-116
Figura 106	Cartaz de divulgação de <i>Só Deus sabe</i>	118
Figura 107	“Mãe Zulmira e os orixás” (reprodução)	122
Figuras 108 a 115	Sequência inicial de <i>Nzinga Atabaques</i>	124-125
Figuras 116 a 123	Fotogramas de Ana e Mãe Chica no terreiro	127
Figuras 123 a 128	Sequência que simboliza a iniciação de Ana	128-129
Figuras 129 a 132	Sequência em que Bonfim guarda objetos de culto	133
Figuras 133 a 136	Sequência em que Bonfim encontra objetos fora do lugar ...	134
Figuras 137 a 140	Sequência em que Bonfim “toma o nome” da iaô	136
Figuras 141 a 144	Sequência em que Bonfim “recebe a cuia”	137-138
Figuras 145 a 148	Sequência de Bonfim na mata	138-139

Figura 149	Fotograma com fotos da mãe e do pai de santo de Bonfim ..	139
Figuras 150 a 153	Sequência em que Ossain dança na festa	140
Figuras 154 a 161	Sequência em que Martiniano está no terreiro de Bonfim	142
Figuras 162 a 167	Sequência final de <i>Jardim das folhas sagradas</i>	144-145

SUMÁRIO

1	Introdução.....	13
2	Cinema e representação: construindo um caminho de estudo.....	25
2.1	Cultura e representação.....	25
2.2	Cinema e representação.....	32
3	Quem são pais e mães de santo? Um percurso pelo cinema brasileiro pré-1988.....	41
3.1	<i>Caiçara</i>	41
3.2	<i>Bahia de todos os santos</i>	46
3.3	<i>Barravento</i>	51
3.4	<i>Copacabana mon amour</i>	56
3.5	<i>O amuleto de Ogum</i>	59
3.6	<i>Prova de fogo</i>	64
3.7	<i>A deusa negra</i>	68
4	Pais e mães de santo no cinema brasileiro pós-1988.....	71
4.1	O novo “popular”: pobreza e violência.....	71
4.1.1	<i>Orfeu</i>	73
4.1.2	<i>Cidade de Deus</i>	81
4.1.3	<i>O maior amor do mundo</i>	85
4.2	A consagração das comédias.....	89
4.2.1	<i>Viva Sapato!</i>	91
4.2.2	<i>Ó paí ó</i>	95
4.2.3	<i>Linda de morrer</i>	102
4.2.4	<i>Quincas Berro D’Água</i>	104
4.2.5	<i>Um assalto de fé</i>	108
4.3	Filmes religiosos.....	112
4.3.1	<i>Cafundó</i>	113
4.3.2	<i>Irmã Dulce</i>	114
4.4	<i>Só Deus sabe: olhar estrangeiro e exotização das religiosidades</i>	117
4.5	A temática negra.....	120
4.5.1	<i>Besouro</i>	121
4.5.2	<i>Nzinga Atabaques</i>	123
4.5.3	<i>Jardim das folhas sagradas</i>	131

5	Conclusão.....	147
	REFERÊNCIAS.....	157
	GLOSSÁRIO	167
	ANEXO A.....	170

1 Introdução

Estou certa de que a ampla maioria das pessoas com quem convivo nunca visitou um terreiro¹ nem esteve diante de um(a) sacerdote(isa) de uma religião afro-brasileira². Mesmo assim, se eu lhes perguntar se elas sabem o que é um(a) pai ou mãe de santo é possível que quase todas apresentem uma definição, talvez até com certo nível de detalhes. Parece óbvio que saibamos descrever coisas, pessoas e objetos que nunca vimos (pelo menos não, pessoalmente) mas esse fato merece nossa atenção. Alguns conceitos e imagens estão tão naturalizados em nosso cotidiano que podemos utilizá-los sem o menor esforço, mesmo que estejam distantes ou até ausentes de nossa experiência pessoal. É talvez por isso que pouco questionamos de onde eles vêm.

Tais conceitos e imagens circulam em nossas conversas familiares, ambientes de estudo e trabalho, templos religiosos, meios de comunicação e diversas outras instâncias do nosso convívio social. Se somos capazes de definir coisas, pessoas e objetos que nunca vimos pessoalmente é porque nos referenciamos em ideias e imagens difundidas no grupo social ao qual pertencemos.

Este terreno de compartilhamento de significados, onde os *sentidos* fluem entre os membros de um mesmo grupo ou sociedade, é uma das formas de se compreender a cultura. Para o teórico cultural jamaicano Stuart Hall, que referencia fortemente este trabalho,

Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. (HALL, 2016, p. 20)

O entendimento da cultura ligada à produção do sentido ganhou força a partir da “virada cultural” nas Ciências Humanas. Se antes esta era entendida como um conjunto de características de um povo ou comunidade, pela Antropologia, ou de valores compartilhados, pela Sociologia, passou a ser vista como um conjunto de

¹ Terreiro, tanto no contexto religioso quanto no vocabulário popular, é a denominação mais utilizada para os locais de prática das religiões afro-brasileiras. Constitui um lugar de transferência e de preservação do patrimônio cultural negro-africano para o Brasil (SODRÉ, 2019; CAPUTO, 2012).

² São alguns exemplos de religiões afro-brasileiras: candomblé, umbanda, batuque, xangô, jurema, catimbó e tambor de mina.

práticas. Isto implica dizer que o sentido que damos a coisas, objetos e pessoas não existe “em si”, mas é *construído* nas práticas sociais.

Hall (2016) afirma que damos sentido aos elementos do universo ao nosso redor, em parte, pela forma como os utilizamos ou os integramos em nossa vida cotidiana. Ele exemplifica que é o uso que damos ao aglomerado de tijolos e argamassa que nos leva a chamá-lo de “casa”, e é o nosso sentimento em relação a ela que a torna um “lar”. Por outro lado, também damos sentido às coisas ao nosso redor pela maneira com que as *representamos*. Isso significa que conformam o significado a elas atribuído

[...] as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nela embutimos. (p. 21)

Você pode nunca ter estado diante de um(a) pai ou mãe de santo, mas muito provavelmente já os(as) viu representados(as) em um filme ou telenovela, por exemplo. Essas representações orientam nossas práticas e experiências cotidianas em relação ao que é representado. Se em determinado período os filmes brasileiros utilizam repetidamente os mesmos tipos de imagens e sons, construções narrativas semelhantes e até os(as) mesmos(as) atores/atrizes ao representarem pais e mães de santo, as imagens e conceitos associados a esses personagens passarão a integrar a maneira como parte significativa da sociedade brasileira compreende como são pais e mães de santo.

É claro que não é possível atribuir exclusividade às representações audiovisuais no complexo processo de formulação de sentidos na cultura. Hall (2016) afirma que “Nosso 'circuito da cultura' indica que sentidos são, de fato, elaborados em diferentes áreas e perpassados por vários processos ou práticas (o circuito cultural)” (p. 21), mas destaca o papel dos “objetos culturais” e das diversas mídias de massa nesse processo.

Há certo consenso de que o cinema reflete a sociedade. Ainda que ficcionais, os filmes nos possibilitam observar crenças, sistemas de valores e práticas reveladoras do modo de vida no contexto em que se inserem. No mínimo, tornam possível encontrar registros de um tempo histórico. Mas, embora este olhar para o cinema como reflexo da sociedade seja uma das maneiras de encarar suas relações

com a cultura, este é um nível superficial de análise do meio como prática de representação. A perspectiva deste trabalho se aproxima dos Estudos Culturais, que entendem que o cinema não é mero reflexo da sociedade e sim agente ativo que a constrói e é por ela construído em movimento contínuo.

Ao representar, o filme cria, a partir de suas práticas significadoras específicas, uma “realidade” própria. Para isso, utiliza-se dos códigos, convenções, mitos e ideologias da cultura em que se insere. Ao fazê-lo, remodela ou reproduz tais códigos, atuando diretamente no tecido social. Ao mesmo tempo, é também produto dessa sociedade, já que a prática se desenvolve no interior do mesmo sistema de representação (TURNER, 1997). Pode, então, reverberar construções de imagens e conceitos que circulam na cultura, ou apresentar outros ângulos e novas imagens, contrariando ou subvertendo as convenções sobre o assunto. Com isso, novas referências podem surgir, reorientando práticas e experiências da vida cotidiana e transformando a “realidade”.

Neste trabalho, me interesso pelos sentidos mobilizados e construídos pelo cinema brasileiro ao representar pais e mães de santo. O percurso desta pesquisa traduz parte de minha própria trajetória. Estive pela primeira vez em um terreiro no final de 2012, aos 23 anos de idade. Conheci ritos de umbanda e, posteriormente, de candomblé das nações Ketu e Angola³. Nascida e criada em uma família católica, só sabia sobre tais ritos o que era próprio do senso comum.

Quando fui convidada por pessoas próximas a conhecer os terreiros dos quais faziam parte, senti um misto de curiosidade e receio, fundado no contato ao longo da vida com conceitos socialmente difundidos como “macumba”, “despacho” e “feitiço”, que associavam os cultos religiosos afro-brasileiros a ideias de “maldade” e “retrocesso”. Também havia a memória subjetiva das diversas novelas e filmes que assisti e que apresentavam “mães e pais de santo” frequentemente como charlatães.

Passei a visitar terreiros com frequência e, em 2015, fui confirmada Makota, cargo do candomblé Angola. A partir dessa vivência, as imagens de alguns filmes e obras audiovisuais que assisti antes e depois desse contato começaram a parecer

³ A organização dos terreiros de candomblé varia de acordo com a origem predominante dos(as) fundadores(as). Linguagem, toques e ritmos dos cantos, movimentos das danças, além de cores e ritos variam de acordo com o território africano de onde saíram os(as) negros(as) que o fundaram. A cada um dos diferentes “sistemas” dos candomblés, denomina-se *nação*. Entre as principais nações estão Ketu, Jêje e Angola.

distantes do que eu via nas cerimônias religiosas de umbanda e candomblé. Pais e mães de santo, lideranças dessas religiosidades, pareciam ainda mais imbricados nesse processo e representados, muitas vezes, de forma caricatural.

É evidente, como é próprio desse tipo de representação, que os personagens caricaturais já pareciam exagerados quando os via antes do contato com essas religiões. Mas, até então, esse fato me soava corriqueiro e cotidiano, sem despertar incômodo ou questionamento. A partir da vivência no terreiro e da consequente tomada de consciência do racismo religioso (NOGUEIRA, 2020; NASCIMENTO, 2017) passei a compreender que esse fenômeno também agenciava e era agenciado pelas representações audiovisuais.

Herdeiro da colonização e da escravização dos povos africanos, o racismo, muitas vezes descrito apenas como violência física ou verbal contra as pessoas negras, atua subjetivamente na constituição dos indivíduos, formatando lugares de privilégios e visibilidade, para os brancos, e de subalternidade e apagamento, para os negros.

Desde os primórdios da colonização, esse processo se estende a toda a matriz cultural dos grupos escravizados, já que o apagamento de referências próprias faz parte do controle social do oprimido, que “[...] reintegrado aos seus, à sua ancestralidade e ao seu Eu divino-natureza-ancestral, podem representar perigo iminente para a manutenção do *status quo* hegemônico” (NOGUEIRA, 2020, p. 122).

Prova disso é que, entre as justificativas para a escravização dos povos negros que foram trazidos para o Brasil de diversas localidades africanas, figuravam principalmente questões religiosas. A Igreja Católica considerava diabólicas as práticas religiosas africanas, fundadas na magia, e a catequização dos povos escravizados tornou-se obrigatória. Os cultos às divindades ancestrais africanas eram proibidos. Além da justificativa cristã, havia o esforço da aristocracia e do governo em evitar as rebeliões. Proibir as reuniões religiosas que poderiam facilitar a organização e o fortalecimento da solidariedade entre grupos de origens étnicas diversificadas era também uma forma de manter os escravos sob controle (SILVA, 2005). Mesmo com o fim da escravidão, o candomblé seguiu proibido, assim como a capoeira e outras manifestações afro-brasileiras, que foram perseguidas em diversos momentos da história.

Hoje, tanto tempo depois, e mesmo com a vigência de dispositivos legais de garantia à liberdade de culto e de valorização da história e cultura afro-brasileiras,

esta perseguição ainda acontece. Dados sobre denúncias de intolerância religiosa do Disque 100 (BRASIL, 2019), compilados por Nogueira (2020), mostram que, em 2018,

[...] das 506 denúncias, 30% (152) das vítimas são adeptos de umbanda, candomblé ou religiões de matriz africana; 1,97% (10), católicas; e 11,6% (59), evangélicas e protestantes. Do total, 51% (261) não especifica qual a religião. Os dados revelam que a religião hegemônica, a católica, quase não é perseguida e, na sequência, os evangélicos e protestantes sofrem cerca de 10% das perseguições. No entanto, os adeptos de umbanda, candomblé e religiões afins são alvo de 30% das perseguições. Ao se considerar a invisibilidade, a marginalização, a estigmatização e a vergonha desses grupos em assumirem ser praticantes dessas tradições religiosas de origem africana, pode-se elevar o número de denúncias para praticamente 80% com o somatório das denúncias com e sem informação da religião. (p. 76)

Era este cenário contemporâneo que eu observava quando transformei minha curiosidade nesta pesquisa sobre a inserção do cinema na compreensão de pais e mães de santo no Brasil. Iniciada em 2019, tinha como objetivo, em perspectiva alinhada aos Estudos Culturais, investigar os sentidos que o cinema constrói para esses personagens, observando, entre outros aspectos, significados hegemônicos e contra hegemônicos. Por esse motivo, decidi trabalhar com filmes populares. O escopo deste trabalho reúne, então, longas-metragens ficcionais que estiveram em cartaz no circuito comercial de cinema brasileiro entre 1988 e 2020.

O recorte parte de 1988 em virtude da promulgação da Constituição Democrática que, entre outras ações, criou a Fundação Cultural Palmares, “voltada para promoção e preservação dos valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira” (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, [s.d.]. Além disso, estabeleceu-se, para áreas habitadas por populações afrodescendentes com direito à posse de terra, o conceito de quilombos que, nos anos 1990, estendeu-se para áreas urbanas, incluindo terreiros de candomblé (SILVA, 2011).

É fato que transformações culturais são processos lentos e que a nova Constituição não produziu mudanças imediatas. No entanto, o marco legal foi imprescindível à garantia de direitos à população negra, incluindo o respeito à religiosidade.

Além disso, mudanças substanciais ocorrem no cinema brasileiro a partir de então. Entre 1990 e 1992 houve um período de “apagão” na produção nacional, devido às mudanças nas políticas de financiamento do setor impostas pelo então

presidente, Fernando Collor. Com a criação, em 1993, da “Lei do Audiovisual”, tem início a “Retomada do Cinema Brasileiro”, com grande explosão de filmes lançados e de público nas salas de exibição.

Em meio a isso, políticas de igualdade racial avançam. Silva (2011) registra que

No governo de Fernando Henrique Cardoso houve o reconhecimento oficial da existência do racismo no Brasil e no governo seguinte, de Luis Inácio Lula da Silva, foi criado um conjunto de ações direcionado para a população negra como a SEPPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial), ações afirmativas e a Lei 10.639 que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afrobrasileira nas escolas. (SILVA, 2011, p. 298)

A definição do recorte também levou em conta, então, o desejo de analisar a repercussão dessas mudanças no campo social e na produção cinematográfica nacional sobre a representação de pais e mães de santo nos filmes brasileiros de ficção.

Para compor o *corpus* desta pesquisa, primeiramente fiz buscas no catálogo da filmografia brasileira, disponibilizado na página da Cinemateca Brasileira na internet, utilizando os termos: “mãe AND santo”; “pai AND santo”, “ialorixá”, “yalorixá”, “babalorixá”, “candomblé” e “umbanda”. Nos resultados retornados, investiguei nas sinopses e fichas técnicas a ocorrência de personagens pais e mães de santo, ausentes na ampla maioria das obras. Cabe destacar que a ferramenta de busca não oferece a possibilidade de pesquisa por termo exato, apenas retornando resultados de ocorrências com todos os termos, independentemente da disposição em que aparecem na página. Isso explica a grande quantidade de resultados que, ao fim, não correspondiam aos personagens buscados.

Cartazes de filmes do período também foram consultados. O objetivo era encontrar personagens caracterizados com vestes tradicionais ou elementos que remetessem à presença desses(as) sacerdotes(isas). O maior destaque, nessa etapa, foi o acervo da *Globo Filmes*, que disponibiliza, em sua página na internet, os cartazes de divulgação de todos os seus lançamentos, desde a fundação. A produtora audiovisual produziu ou coproduziu grande parte dos filmes brasileiros que estiveram comercialmente em cartaz no período analisado.

Essa busca resultou na primeira constatação dessa pesquisa: personagens pais e mães de santo são, por vezes, tão secundários nos filmes, que sequer

chegam a constar nas sinopses. É o caso, por exemplo, de Mãe Ana, de *Quincas Berro D'Água* (Sérgio Machado, 2010). A personagem não está presente nem na ficha da obra na Cinemateca Brasileira nem nos dados informados pela *Globo Filmes*. Em ambos os casos, são listados oito personagens e nenhum deles é a mãe de santo.

Diante disso, minha experiência como espectadora do cinema brasileiro e a revisão bibliográfica sobre o assunto tiveram grande relevância na formação do *corpus*. Eventuais diálogos sobre os objetivos da pesquisa também contribuíram nesta etapa.

Um exemplo nesse sentido foi a inclusão de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002) entre os filmes analisados. Por duas vezes, ao comentar sobre o projeto que desenvolvia, interlocutores lembraram que a obra contava com uma breve cena de um pai de santo. Na verdade, a referida cena traz um Exu incorporado⁴, responsável por “rebatizar” o personagem Dadinho, marcando sua transição para Zé Pequeno. Assim, ainda que o filme não constasse nos levantamentos iniciais deste trabalho, entendi que o personagem mobiliza significados sobre pais e mães de santo e, por isso, foi incluído nos filmes aqui abordados.

O mesmo aconteceu com *Irmã Dulce* (Vicente Amorim, 2014). Em uma apresentação inicial deste projeto no grupo de pesquisa Nanook, do PósCom/UFBA, a colega pesquisadora Raquel Martins lembrou que o filme conta com uma cena da freira no terreiro, em que há uma mãe de santo. Na sinopse do filme não há referência à personagem e, por isso, a obra não havia sido mapeada nas buscas.

Ao fim, foram identificados 14 filmes: *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002), *Viva sapato!* (Luiz Carlos Lacerda, 2004), *Cafundó* (Clóvis Bueno e Paulo Betti, 2006), *Só Deus Sabe / Sólo Diós Sabe* (Carlos Bolado, 2006), *O maior amor do mundo* (Carlos Diegues, 2006), *Nzinga Atabaques* (Octávio Bezerra, 2006), *Ó pai ó* (Monique Gardenberg, 2007), *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), *Quincas Berro D'Água* (Sérgio Machado, 2010), *Jardim das folhas sagradas* (Pola Ribeiro, 2011), *Um assalto de fé* (Cibele Amaral, 2011), *Irmã Dulce* (Vicente Amorim, 2014) e *Linda de morrer* (Cris D'Amato, 2015).

⁴ Na umbanda, a incorporação é o processo por meio do qual uma entidade (espírito desencarnado) manifesta-se por meio do corpo de um(a) médium. Este(a), por sua vez, é a pessoa que tem a capacidade de se comunicar com os espíritos, seja vendo-os, ouvindo-os ou incorporando-os.

Curiosamente, já que esperava visualizar mudanças nas representações posteriores à C.F. 1988, não foram identificadas obras com personagens pais e mães de santo no período entre 1988 e 1999. Além dos anos em que, sabidamente, não houve produção cinematográfica no país, um dos possíveis motivos para essa ausência pode ser a escassez e ineficiência das ferramentas de busca disponíveis. Some-se a isso a pandemia de Covid-19 que, desde o início de 2020, inviabilizou a busca em acervos físicos.

Mesmo assim, chama a atenção que em um período de 32 anos, apenas 14 obras de longa-metragem com personagens pais e mães de santo tenham sido mapeadas entre as que entraram em cartaz no cinema comercial brasileiro. O dado é ainda mais significativo quando observamos que, se tentarmos listar 14 filmes com a presença de padres ou pastores, sacerdotes de religiões cristãs, é possível que consigamos mencioná-los recorrendo apenas à memória, sem precisar de ferramentas de busca.

Além da pequena quantidade de filmes encontrados, esse primeiro olhar para o *corpus* nos revela mais um dado importante. Dos 14 longas mapeados, em apenas dois deles o personagem pai de santo é o protagonista. Entre as mães de santo, não foi encontrada nenhuma personagem principal. Um deles é *Cafundó*, dirigido por Clóvis Bueno e Paulo Betti, e lançado em 2007, que retrata a vida do famoso religioso João de Camargo. Nho João, como ficou conhecido, criou uma nova religião, que agregava elementos do catolicismo e dos cultos afro-brasileiros. Alguns o consideram pai de santo, outros santo popular. O outro é *Jardim das folhas sagradas*, dirigido por Pola Ribeiro e lançado em 2011. O filme narra a trajetória de Miguel Bonfim, filho de uma mãe de santo, para cumprir a missão espiritual de dar continuidade ao trabalho dela à frente de um terreiro de candomblé. Conflitos pessoais e sociais, fundamentos religiosos e situações de racismo religioso perpassam os acontecimentos do filme.

Esses primeiros achados da pesquisa motivaram as escolhas seguintes. Na busca de identificar semelhanças e dissonâncias entre as representações, presenças e ausências sistemáticas, recorrências e outros elementos, decidi analisar os personagens de forma cartográfica, reunindo-os em um único capítulo e relacionando-os sempre que possível. Com poucas exceções no *corpus* estudado, os personagens são secundários e não interferem diretamente nos caminhos da narrativa, podendo ser analisados isoladamente.

Mas como analisar quais significados culturais são acionados pelas representações fílmicas sem compreender o processo histórico e social que os constituiu? No esforço de explorar os sentidos sobre pais e mães de santo que permeiam a cultura brasileira e embasam as representações contemporâneas, me debrucei também sobre um outro conjunto de filmes, anteriores a 1988. A partir de revisão bibliográfica, busquei traçar uma linha do tempo que une informações e análises sobre produções e o contexto em que foram lançadas.

Nesse caso, a escolha dos filmes se deu em função, principalmente, da disponibilidade de bibliografia. A relevância das obras no contexto em que foram produzidas obviamente também foi levada em conta mas, em alguns casos, foi subordinada à escolha de retratar representações o mais diversas possíveis ou à importância dos personagens na narrativa. A opção pela revisão bibliográfica, por sua vez, foi feita para incluir também o acúmulo de discussões sobre os filmes, permitindo o acesso a informações sobre o contexto e a recepção, que apenas a visualização extemporânea não contemplaria satisfatoriamente. Integram esse conjunto: *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970), *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *A deusa negra* (Ola Balogun, 1979) e *Prova de Fogo* (Marco Altberg, 1980).

Essa revisão histórico-cultural a partir dos filmes possibilitou uma melhor compreensão tanto dos sentidos hegemônicos sobre pais e mães de santo quanto das abordagens do cinema nacional sobre eles(as) e, conseqüentemente, uma observação mais pertinente sobre os filmes contemporâneos. O caminho metodológico de análise dos personagens foi construído com base na compreensão de Hall (2016), para quem a representação é um processo da linguagem, que se desenvolve no interior da cultura que, por sua vez, é constituída por práticas cotidianas estruturadas a partir de discursos (FOUCAULT, 2012) e suas dinâmicas de forças. O “emissor” da mensagem, no processo de representação, a formata com base em suas práticas e vivências. Da mesma forma, o “leitor” que a decodifica o faz a partir de sua experiência pessoal. Entre os dois está todo o universo de códigos e convenções culturais. A mensagem será tão fielmente compreendida quanto forem compartilhados os referenciais. É neste processo que leituras negociadas e até mesmo oposicionais (HALL, 1973) são possíveis e novos significados podem surgir, desafiando a hegemonia.

Por isso, na análise do corpus desta pesquisa, levei em conta o texto fílmico que, a partir de seus códigos e convenções convoca determinadas interpretações; os elementos contextuais que acionam certos significados sobre os personagens em detrimento de outros; e, sempre que possível, os fatores que condicionam diferentes posições de sujeito (FOUCAULT, 1980) do realizador e do espectador diante do filme.

Minha vivência no candomblé também constituiu um importante filtro na análise dos filmes. Não busquei e, nem seria possível, neutralidade ou imparcialidade. Como os teóricos culturais, entendo que o saber acadêmico também é político e que o horizonte da pesquisa deve ser sempre o equilíbrio de forças sociais e o empoderamento dos grupos subalternizados, o que busco neste estudo. Além disso, somos conformados por nossas experiências e só existimos em função delas. Por isso, assumo a escrita deste trabalho em primeira pessoa do singular, ainda que contrariando convenções acadêmicas. Tal postura não deve ser entendida como a negação de conhecimentos coletivos e diversas contribuições que também constituem o pensamento que aqui expresso, mas como necessária marcação de que este não se pretende universal e é fruto dos caminhos que percorri até aqui.

Além das ausências e não protagonismos já citados, identifiquei nas análises construções hegemônicas, visíveis em diversos(as) personagens estereotipados – notadamente, nas comédias; na recorrência de pais ou mães de santo em contexto de pobreza e violência, retratados como sujeitos marginalizados; e nos discursos de demonização das religiões afro-brasileiras dirigidos a pais e mães de santo nos filmes. Mas, sobretudo, registrei o surgimento de pais de santo protagonistas em dois filmes. Além disso, mesmo nos(as) personagens estereotipados(as), foram visíveis, em alguns casos, possibilidades de leitura que apontam para o papel tradicional das grandes matriarcas do candomblé, em consonância com Ferreira e Montoro (2014) e Silva e Coelho (2020).

Os sentidos contra hegemônicos surgem quando analisamos pais e mães de santo a partir do próprio referencial das religiões afro-brasileiras. Também pesam sobre os sistemas de conhecimento a força dos processos históricos e sociais que conformam o que deve ser ensinado e o que deve ser apagado. Há uma colonização epistêmica (NOGUEIRA, 2020), em que a suposta neutralidade e imparcialidade que regem o saber consolidam o imaginário europeu como única forma de relacionamento com a natureza, o mundo social e até a própria subjetividade.

Busquei, neste trabalho, me aproximar do que o babalorixá e Doutor em Semiótica e Linguística Geral Sidnei Nogueira (2020) aponta como epistemologia de Exu. Senhor das encruzilhadas, Exu é demonizado na cultura hegemônica, que não o compreende. O também babalorixá Rodney William (2019) registra que

Contam os antigos que Exu Yangi (Iangui) é o primogênito do universo e vivia junto com Olodumare, o deus supremo, como um de seus desdobramentos. Orunmila, senhor de todos os oráculos, queria muito ter um filho na Terra e tanto pediu a Olodumare que Ihe foi concedido tornar-se pai de Exu. Olodumare prescreveu o ebó, as oferendas e disse a Orunmila que ao passar pelos portais do Orun impusesse as mãos sobre Yangi. Ao chegar em casa, Orunmila deitou-se com a esposa. Exu foi parido após doze meses de gestação e recebeu o nome de Elegbara, o senhor da transformação. Nasceu falando, andando e com uma fome tão grande que passou a engolir tudo o que encontrou pela frente. Comeu animais, frutos, plantas, árvores e a própria mãe. Exu teria comido o pai, mas Orunmila ergueu a espada e passou a persegui-lo. Exu fugiu e ao ser alcançado no primeiro nível do Orun foi cortado em 201 pedaços, mas o último se regenerou (sic) continuou a fugir. Foi novamente alcançado no segundo nível e mais uma vez, dividido em 201 pedaços e o último se regenerou. E seguiu-se a perseguição pelos nove espaços do Orun. *Em todas as vezes que foi dividido, Exu regenerou-se.* Já não havia mais para onde fugir, então foi selado um acordo: Exu devolveria tudo o que havia comido e em troca manteria a multiplicidade que Ihe permitiria estar em todos os lugares ao mesmo tempo, seria o primeiro orixá a ser reverenciado em quaisquer circunstâncias e portador de todas as oferendas (p. 23-24, grifos meus).

Exu é simultaneamente o caos e a organização, o todo e o fragmento, o erro e o acerto, a multiplicidade. Nogueira (2020) ressalta que as epistemologias ocidentais não compreendem a controvérsia de que Exu não é o bem, nem o mal. Pautadas nas verdades únicas e absolutas, as tradições hegemônicas não comportam a encruzilhada e seus múltiplos caminhos e significados.

Me valho, nesta jornada, dos repertórios culturais que acesso a partir de minha prática de uma religião afro-brasileira. Sofro os efeitos do racismo religioso. Contudo, sou uma mulher branca, que cresceu em uma família católica, e a branquitude é constituinte de minha subjetividade. Ocupo lugares de privilégio que a vivência no terreiro não é capaz de desfazer. Por isso, sou também produtora e reprodutora do racismo que busco desconstruir. Mas acredito, como Nogueira (2020), que “É preciso encontrar a própria encruzilhada e fazer a escolha do caminho que será trilhado, sempre sabendo que sempre existe a possibilidade de retornar e recomeçar” (p.133-134).

Ciente de minhas contradições, apresento neste trabalho um relato de onde estou. Este texto não exprime as diversas vezes em que retornei ao meio da

encruzilhada e refiz o caminho – prestando mais atenção na paisagem – ou mesmo mudei completamente o percurso. Nem as surpresas que encontrei. É também convenção acadêmica registrar os resultados e não os processos.

Durante o mestrado, me tornei mãe e vivi as inúmeras dificuldades de conciliar a maternidade e a finalização deste estudo. Inspirada e cuidada por Mam'etu Nzumba, a quem foi consagrada minha mutuê, e outras divindades femininas do candomblé, signifiquei a maternidade a partir de um referencial em que as mães são “[...] guerreiras, sedutoras, caçadoras, amantes, independentes, profissionais, sagradas e mães sem um marido”. (NOGUEIRA, 2020, p. 132). Não tenho dúvidas de que o nascimento de minha filha transformou o meu olhar também sobre as sacerdotisas e matriarcas retratadas neste trabalho.

No primeiro capítulo deste texto apresento o direcionamento teórico-metodológico que orientou minha compreensão de representação neste trabalho, ressaltando sua aplicação ao cinema. No capítulo dois busquei explorar os significados que circulam na cultura brasileira sobre pais e mães de santo por meio de revisão bibliográfica de estudos fílmicos de obras lançadas até 1988. No terceiro capítulo analiso conjuntamente a representação dos personagens pais e mães de santo nos 14 filmes mapeados entre 1988 e 2020.

Este estudo é um ponto de partida e várias possibilidades se abrem a partir dele. Nas conclusões, aponto a oportunidade dos estudos sobre a espectralidade cinematográfica, que investigam propriamente a produção de sentido pelo espectador, *locus* privilegiado de produção de novos significados culturais, como demonstrou esta pesquisa. Também lanço o olhar para os contextos atuais de exibição e da experiência cinematográfica, como *streamings*, plataformas de conteúdo e festivais – presenciais e online – onde circulam novas produções, novos formatos e novos sentidos.

Destaco que, para proporcionar uma melhor experiência de leitura e compreensão do conteúdo apresentado, este texto conta com um glossário de termos relacionados aos cultos religiosos afro-brasileiros, que pode ser consultado nas páginas finais. Também registro que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Desejo à(o) leitor(a) que este trabalho também a(o) conduza à encruzilhada. Laroiê!

2 Cinema e representação: construindo um caminho de estudo

2.1 Cultura e representação

Pude constatar diversas vezes, mesmo em grupos e ambientes de trabalho compostos por pessoas que pesquisam cinema, o entendimento de que um estudo sobre representação cinematográfica buscaria saber se há nos filmes expressões fiéis ou dissonantes da realidade. Cheguei a ser gentilmente advertida de que o termo não seria apropriado, já que não se espera do filme compromisso com a realidade e, portanto, não haveria o que questionar a respeito da representação.

Parecia óbvio para mim que essa não era a relação investigada. Afinal, há no cinema uma série de construções que evidentemente não correspondem ao “real” – monstros, zumbis, fadas ou, para focar o universo religioso, anjos, e até mesmo Deus e o Diabo. E estas construções não são também representações?

É verdade que algumas acepções da palavra *representação* remetem à relação de correspondência com o que comumente se considera o *real*. Mas definir tais estudos desta forma seria, no mínimo, limitante. No dicionário, o verbete *representação* já nos revela a abrangência e complexidade do termo. Há dezoito significados, que incluem referências à filosofia, ao teatro, aos campos jurídico e político, e outros. Entre os que se relacionam com a abordagem deste trabalho, estão:

1. Ato ou efeito de representar(-se). [...] 4. Imagem ou ideia que traduz nossa concepção de alguma coisa ou do mundo. 5. FILOS Ato pelo qual se faz vir à mente a ideia ou o conceito correspondente a um objeto que se encontra no inconsciente. [...] 7. CIN, TEAT, TV Ato de interpretar papéis; atuação, interpretação. [...] (REPRESENTAÇÃO, 2015)

Acrescentemos à abrangência e complexidade, a transdisciplinaridade do conceito. Os fenômenos estudados sob a ótica das representações interessam a diversas disciplinas e tais pesquisas tornaram-se centrais nas ciências humanas. Esta amplitude de perspectivas resulta em campos mais ou menos autônomos, com instrumentos conceituais e metodológicos próprios, embora interdisciplinares (JODELET, 2001). As representações são objeto de estudo da Sociologia, Psicologia Social, Antropologia, Filosofia, História e Comunicação Social.

O entendimento de representação que adoto neste trabalho se aproxima da perspectiva dos Estudos Culturais (EC), que embora não tenham se desenvolvido como estudos de comunicação, exercem grande influência sobre esta. Os teóricos que trabalham nesta perspectiva entendem a comunicação como componente do circuito cultural, que atua ativamente como *geradora de sentidos* e mediadora das relações.

Os Estudos Culturais surgem como um campo ao mesmo tempo teórico e político. Multidisciplinares, reúnem diferentes áreas de estudo na compreensão das relações entre a cultura contemporânea, entendida de forma articulada às relações de poder, e a sociedade. Assim, a cultura popular e os meios de comunicação de massa e, principalmente, o papel destes nas mudanças sociais, ganham destaque entre os trabalhos dessa área de estudos. Ao explicar a importância de Richard Hoggart, um dos fundadores do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), Ana Carolina Escosteguy (1998) afirma que a obra *The uses of literacy* “inaugura o olhar de que no âmbito popular não existe apenas submissão mas, também, resistência [...]” (p. 89). Era um entendimento importante para o campo da comunicação no período em que os EC surgiram, já que os estudos e a teoria sobre esta tendiam, historicamente, a manter o foco na mensagem e nos meios, relegando à audiência um papel passivo.

Discordando do entendimento dos meios de comunicação de massa (MCM) como simples instrumentos de manipulação e controle da classe dirigente, os estudos culturais compreendem os *produtos culturais como agentes da reprodução social*, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia. (*Ibidem*, p. 91, grifos meus)

Formulado por Antonio Gramsci (1978), o conceito de hegemonia é preponderante nas análises dos Estudos Culturais. A noção pós-marxista parte do entendimento de que os conflitos entre certos grupos sociais se estendem para além dos interesses estritamente econômicos, manifestando-se ideologicamente. Tais conflitos têm por objetivo alcançar formas de dominação de outros grupos nas esferas da prática e do pensamento. A hegemonia é esta forma de poder que envolve a disputa permanente de sentidos entre grupos sociais e subsiste para além do modelo de classes (GRAMSCI, 1978; STAM, 2003; HALL, 2016). Os meios de comunicação de massa, para os EC, estão imbricados nessas lutas por hegemonia.

Entre os deslocamentos e rupturas provocados na tradição sociológica pelos Estudos Culturais está a ampliação do significado de cultura, de textos e representações, para *práticas vividas*, que passaram a ser o foco central de toda produção de sentido (ESCOSTEGUY, 1998; HALL, 2016; SILVA, 2016). Na compreensão dos EC sobre os meios de comunicação de massa, “O ponto de partida é a atenção sobre as *estruturas sociais* (poder) e o *contexto histórico* enquanto fatores essenciais [...] assim como, o desprendimento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 90, grifos meus).

Nesta concepção de cultura, a representação surge como um processo do circuito cultural, mediando sentidos na interação entre meios de comunicação e a realidade social. Um dos mais profícuos teóricos dos Estudos Culturais, o sociólogo Stuart Hall contextualizou e descreveu detalhadamente o conceito de representação e seu funcionamento na cultura. A trajetória pessoal do pesquisador nos ajuda a entender suas formulações (ESCOSTEGUY, 2003).

Hall nasceu na Jamaica. Seu pai era negro, de classe baixa, e sua mãe fazia parte do grupo chamado de “brancos locais”, em que muitos jovens eram educados na Inglaterra. Na juventude, Hall viveu o conflito entre a cultura local jamaicana, à qual ambas as partes de sua família se opunham, e a cultura imperialista. Se identificou com posturas anti-imperialistas e a favor da independência jamaicana. Mudou-se para a Inglaterra para cursar a universidade. Estudou em Oxford e, posteriormente, viveu em Londres e Birmingham, onde integrou o CCCS. Nesta etapa da vida, teve a trajetória marcada pela experiência da migração. “É a partir daí, ou seja, de sua *história pessoal*, que Hall reivindica um entendimento de cultura, ‘primeiro, como algo profundamente subjetivo e pessoal e, ao mesmo tempo, como uma estrutura [vívida]’” (HALL, 1996, p. 488 *apud* ESCOSTEGUY, 2003, p. 63).

A representação, para Hall (2016), é uma prática que opera por meio da linguagem, conectando conceitos e suas correspondências no mundo dito “real”. Isto “[...] significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas” (p. 31). Tal processo só pode acontecer dentro da cultura, onde os significados são compartilhados.

Hall (*ibidem*) teoriza a linguagem como representação por meio de uma abordagem construtivista, a qual também adoto neste trabalho. Diferentemente da corrente reflexiva – em que a linguagem simplesmente refletiria os significados

inerentes às coisas e objetos – e também da intencional – em que esta expressaria somente a intenção do emissor – na abordagem construtivista, o significado se constrói *na* linguagem e *por meio* dela.

O que chamamos de representação, então, é o processo por meio do qual nossos conceitos mentais encontram equivalências nos signos dispostos e organizados pelas diversas linguagens, que traduzem esses conceitos. Para que o processo de ligação entre “real”, conceito mental e linguagem seja efetivado, é preciso que os sujeitos envolvidos disponham de um mapa conceitual relativamente parecido e também compartilhem os signos da linguagem empregada.

Essa operação de correspondência é executada de forma automática e contínua. Tanto o é, que é fácil compreender porque abordagens não construtivistas da linguagem postularam haver um sentido inerente às coisas ou definido pelo emissor. No entanto, “O sentido *não* está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos *na* palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação*” (HALL, 2016, p. 41-42, grifos originais).

O processo de representação, segundo Hall (*ibidem*), se desenvolve em duas etapas. A primeira delas é constituída por nossos mapas mentais conceituais. Às coisas do “mundo real”, associamos em nossa mente um conjunto de conceitos e imagens correspondentes. Esses mapas não são criações individuais e sim formas compartilhadas de organizar, classificar e relacionar os conceitos. Por esse motivo, de acordo com ele, trata-se de um *sistema de representação*, já que nossos conceitos mentais são moldados de acordo com esses sistemas classificatórios.

Membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos “códigos culturais”. Deste modo, pensar e sentir são em si mesmos “sistemas de representação”, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções “dão sentido a” ou representam — em nossa vida mental — objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo. (HALL, 2016, p. 23).

A segunda parte do processo de representação, para Hall, é a linguagem propriamente dita, que traduz nossos conceitos mentais por meio de *signos*. Qualquer sistema organizado de sons, palavras, imagens, objetos, etc., que funcionem como signos capazes de carregar e expressar sentido, constitui “uma linguagem”.

Este entendimento construtivista da linguagem deve muito às contribuições de Ferdinand de Saussure que, por sua vez, influenciou a abordagem semiótica da representação. Saussure teorizou o funcionamento do signo em duas instâncias: o *significante* seria a “forma”, palavra ou imagem que remete ao *significado*, conceito mental que a ele diz respeito. Sua natureza é arbitrária. A palavra “casa” remete, em nosso contexto cultural, ao conjunto de tijolos e argamassa que sustenta o lugar onde habitamos. Mas não há em sua natureza ou essência algo que pudesse impedir que fosse usada a palavra “estrela” para defini-la.

A relação entre significante e significado é estabelecida pelos *códigos* culturais e linguísticos que governam a representação. Eles estabelecem, por exemplo, a diferenciação como forma de construir significado. No semáforo, vermelho quer dizer “pare” e verde significa “siga”. O efeito seria o mesmo caso as cores fossem laranja e azul. O significado surge da *diferença* e da *relação* entre as cores. Da mesma forma “dia” significa porque não é “noite” e “perto” significa porque não é “longe”.

Os códigos são convenções sociais que aprendemos e internalizamos e que condicionam nossos modos de fala, escrita, gestual, etc. Ao conectar conceitos e signos, eles fixam e estabilizam sentidos na linguagem e na cultura. Logo, embora pareça natural e automático, o sentido é fruto de uma prática que o produz e faz os objetos significarem a partir de convenções sociais.

Isso é o que as crianças aprendem e faz com que sejam não apenas indivíduos simplesmente biológicos, mas sujeitos culturais. Elas aprendem o sistema de convenções e representação, os códigos de sua língua e cultura, o que as equipa com uma habilidade cultural e permite que elas atuem como sujeitos culturalmente competentes. Não porque esse conhecimento esteja impresso em seus genes, mas porque elas aprendem suas convenções e, então, gradualmente se tornam “pessoas cultas” — ou seja, membros de sua cultura. As crianças, inconscientemente, internalizam os códigos que as permitem expressar certos conceitos e ideias por meio de seus sistemas de representação — escrita, fala, gestos, visualização e assim por diante —, bem como interpretar ideias que são comunicadas a elas usando os mesmos sistemas. (HALL, 2016, p. 43).

Saussure já destacava a flexibilidade do sentido, já que a linguagem está sujeita a mudanças na medida em que transformações históricas alteram a cultura e, conseqüentemente, nossos mapas conceituais. Acompanhando o curso dessas transformações, as palavras mudam de sentido. Hall (2016) exemplifica uma importante mudança desta natureza.

Por muitos séculos, sociedades ocidentais associaram a palavra PRETO com tudo o que era escuro, mau, proibido, diabólico, perigoso e pecaminoso. Contudo, pense em como a percepção das pessoas negras nos Estados Unidos na década de 1960 mudou depois que a frase “Black is beautiful” [Preto é bonito] tornou-se um *slogan* famoso – na qual o *significante*, PRETO, foi levado a significar o sentido exatamente oposto (*significado*) às suas associações prévias". (p. 59, grifos originais).

Saussure mostrou que a linguagem é um fato social e a representação uma prática. Assim, o sentido é produzido em determinado momento histórico e cultural. Daí, segundo Hall, derivam duas importantes premissas. A primeira é a de que a representação é um processo aberto à história e à mudança, sujeito à produção constante de novos sentidos e novas interpretações. A segunda é que o receptor da mensagem, ou “leitor” da representação, é agente ativo na construção do significado. Assim, o sentido captado nunca corresponde exatamente à intenção do “escritor” da representação.

Há um constante *deslizamento de sentido* em toda interpretação, uma margem – um excesso em relação ao que pretendíamos dizer – na qual outros sentidos ofuscam a afirmação ou o texto, e outras associações despertam, conferindo um sentido diferente ao que nós dizemos. Assim, a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. (HALL, 2016, p. 61, grifos originais).

Se o sentido é flutuante, o *contexto* surge como fator preponderante em sua constituição. Hall (2016) afirma que o sentido sobre um assunto frequentemente depende de grandes construções culturais sobre ele, como narrativas, afirmações e imagens que ganham notoriedade e relevância. O autor indica a noção de *discurso* de Michel Foucault (2012) para explicar a conexão entre representação e contexto. Este, envolve a ideia de poder na construção do conhecimento. A partir de sua leitura de Foucault, Hall afirma que o discurso

[...] define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso “rege” certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele “exclui”, limita e restringe outros modos. (HALL, 2016, p. 80).

Para Foucault, os discursos são próprios do pensamento e conhecimento de um período histórico e serão recorrentes nos textos, condutas e instituições da sociedade. Para ele, o signo funciona dentro do discurso. Significado e significante estão condicionados às relações de poder de determinado contexto.

Isso significa que a representação, enquanto prática, também opera dentro do discurso e o sentido e a "verdade" das coisas se estabelecem apenas na especificidade do contexto, subordinados às relações de poder que o constituem. Além disso, Foucault entende que o conhecimento é produzido pelo discurso e não pelo sujeito. Este, não está impedido de produzir textos particulares, mas o faz de acordo com as regras e convenções de determinado contexto. Segundo Hall (2016),

Essa abordagem tem implicações radicais para a teoria da representação porque sugere que os próprios discursos constroem as posições de sujeitos de onde eles se tornam inteligíveis e produzem efeitos. Os indivíduos podem se distinguir por suas características de classes sociais, gêneros, "raças" e etnias (dentre outros fatores), mas não serão capazes de captar o sentido até que tenham se identificado com aquelas posições que o discurso constrói, *sujeitando-se* a suas regras, e então se tornando sujeitos de seu *poder/conhecimento*". (p. 101, grifos originais).

Da aproximação de Hall entre representação e discurso surgem duas premissas caras a este trabalho. A primeira delas é a de que o discurso estrutura tanto os códigos de linguagem quanto os repertórios culturais envolvidos no processo de representação. Ao construir representações, sejam elas impressas, sonoras ou audiovisuais – e, conseqüentemente, sentidos para as coisas, pessoas e situações – os meios de comunicação o fazem a partir dos discursos que permeiam o contexto, hegemônicos ou não.

Determinados modos de emprego da linguagem se estruturam como normas e convenções, em detrimento de outras formas possíveis, com base em dinâmicas sociais que orientam quem pode utilizar tal linguagem para se expressar, em que condições e sobre quais assuntos. De forma semelhante, imagens e narrativas, apresentadas pelos meios de comunicação no processo de representar, se pautam em repertórios culturais, constituídos de memórias, valores, simbologias, ritos e aspirações do contexto histórico em que operam (SILVA, 2016).

O segundo ponto, que advém da aproximação feita por Hall entre representação e discurso, é que o(a) leitor(a), ouvinte ou espectador(a), ao interpretar as representações dos meios de comunicação, o faz com base em sua

própria experiência e trajetória de vida. Dessa forma, pode identificar-se ou não com as *posições de sujeito* de onde partem os discursos que as formulam.

Percebe-se, assim, porque os Estudos Culturais compreendem a cultura articulada às relações de poder e os meios de comunicação como geradores de sentido e mediadores das relações sociais. A “realidade” apresentada por eles é capaz tanto de reverberar as construções simbólicas hegemônicas quanto de desviar-se delas, criando novas referências. Da mesma forma, os produtos dessas comunicações serão “lidos” por sujeitos também forjados pelos discursos, cujas vivências irão determinar a compreensão, podendo divergir dos sentidos “intencionais” e criar outros significados.

É esta possibilidade que anima vigorosamente este trabalho. Os filmes aqui analisados são ficcionais, mas se relacionam com as estruturas de poder e as configurações histórico-culturais que envolvem pais e mães de santo na cultura brasileira. Assim, são capazes tanto de reproduzir essas configurações, quanto estabelecer rupturas a partir de negociações e disputas de sentido. A seguir, busco compreender a prática da representação a partir, especificamente, da linguagem cinematográfica.

2.2 Cinema e representação

Dentre os meios de comunicação, o audiovisual é um dos mais férteis terrenos de construção de representações. Suas imagens, sons e movimentos transitam na esfera da sensibilidade dos espectadores de forma pouco observável em outros meios. No cinema, em frente à grande tela e imersos na projeção, sentimos até mesmo sensações físicas, como susto, surpresa, riso e choro. Ao assistir um filme, nos identificamos, nos projetamos, idealizamos.

Hall (2016), ao abordar o papel dos mapas conceituais mentais no processo de representação, lembra que eles também comportam conceitos para coisas abstratas ou que nunca vimos. Sentimentos como o amor e a amizade, ou eventos como a morte e a guerra são exemplos do primeiro caso. Seres mitológicos como sereias, anjos ou mesmo o paraíso ou o inferno fazem parte do segundo. Se nunca os vimos na realidade, já os assistimos por diversas vezes no cinema. É inegável que o cinema nos leva a visualizar outros mundos e realidades, possíveis ou não.

O interesse dos Estudos Culturais pela prática da representação é um dos fatores que motivaram uma mudança de abordagem das pesquisas sobre o cinema a partir dos anos 1960. Ao se interessarem pela maneira como os meios de comunicação e as práticas culturais populares mediam interações sociais e produzem significados, os teóricos culturais passaram a dedicar esforços ao estudo da televisão, do rádio, dos quadrinhos, da moda, e também do cinema e outras práticas.

Na verdade, os estudos de cinema já passavam por um momento em que se observava a aproximação de outras disciplinas. Entre elas, a linguística, a psicanálise, a antropologia e a semiótica. Até então compreendido como a “sétima arte”, o cinema passou, especialmente a partir desse período, a ser visto também como um meio de comunicação, um conjunto de linguagens e um sistema de significação.

Mas a aproximação dos Estudos Culturais com o cinema não aconteceu sem críticas. A principal delas era a de que estes negavam ao objeto de estudo “cinema” sua especificidade, colocando-o no grupo das artes popularescas e menos importantes. Robert Stam (2003) registra, a esse respeito, que

No que diz respeito a seu objeto de estudo, os estudos culturais interessam-se menos pela “especificidade da mídia” e pela “linguagem cinematográfica” do que por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem conseqüências sobre o mundo. (p. 250)

Mas se, teoricamente, o cinema passava a ser visto como mero elemento cultural como qualquer outro, na prática, essa aproximação, segundo afirma Graeme Turner (1997), resultou justamente no avanço da compreensão de suas particularidades. O autor argumenta que, ao recorrerem à semiótica para explicar a cultura como meio pelo qual a linguagem produz e reproduz significados sociais, os Estudos Culturais contribuíram para a compreensão do cinema como uma linguagem específica. Assim, tornou-se necessário também investigar os códigos próprios desta linguagem para produzir e reproduzir significados, como as formas de uso da câmera, do som, a iluminação, a edição e a *mise en scène*. Para Turner (*ibidem*),

[...] as imagens têm uma carga cultural; o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos,

qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento teria o potencial do significado social. Quando lidamos com imagens, torna-se especialmente evidente que não estamos apenas lidando com o objeto ou o conceito que representam, mas também com o *modo em que estão sendo representados*. (p. 53, grifos originais)

O modo a que se refere Turner corresponde à dimensão discursiva da linguagem cinematográfica, já mencionada na primeira parte deste capítulo. Assim como a linguagem verbal ou escrita, os códigos, na representação audiovisual, correspondem a convenções moldadas por usos e práticas culturais. Neles estão igualmente imbricadas relações de poder que determinam quem, como e onde se representa.

Isto não significa, no entanto, a impossibilidade de se dizer algo novo ou que novos sujeitos se expressem por meio do cinema. Em toda linguagem é possível dizer coisas novas, incorporar novos referenciais e articular conceitos de forma inovadora. No entanto, é importante notar que o fazemos, de modo geral, a partir de “gramáticas” já existentes.

O cineasta, como o romancista ou o contador de histórias, é um bricoleur — uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o material que tem à mão. O cineasta usa os *repertórios e convenções representacionais disponíveis na cultura* a fim de fazer algo diferente mas familiar, novo mas genérico, individual mas representativo. (TURNER, 1997, p. 129, grifos meus)

Disto decorre a importância do estudo de representação, que procura compreender, no caso do cinema, como o uso dos códigos audiovisuais leva o filme a construir significados. Tal compreensão deve considerar, como já vimos no percurso teórico realizado até aqui, que o cinema, como outros meios de representação, acessa repertórios culturais, os quais também retroalimenta. Estes, por sua vez, são articulados por textos e imagens permeados por discursos históricos e sociais.

Robert Stam (2003) nos dá exemplos do estudo da representação, e de seu potencial de disputa de significados no cinema, ao abordar o debate acerca do “multiculturalismo” nos anos 1980. O termo se tornou central nos trabalhos que abordavam a desconstrução do eurocentrismo estruturante das práticas e representações no cinema, mesmo fora dos limites territoriais da Europa. Segundo o autor, trata-se de um modo de pensamento que carrega elementos comuns aos

discursos colonialista, imperialista e racista, e que está presente em tendências e operações intelectuais interligadas e que reforçam umas às outras.

Stam (*ibidem*) afirma que importantes trabalhos envolvendo a representação étnica/racial/cultural no cinema hollywoodiano foram desenvolvidos e publicados por volta dessa época. Dentre eles, se tornaram comuns as análises de estereótipos. O autor também destaca que esse tipo de abordagem resultou em importantes avanços nos estudos cinematográficos. Entre eles, o de evidenciar preconceitos sistêmicos compreendidos, até então, como fenômenos aleatórios. Além disso, tais análises passaram a problematizar os efeitos psíquicos devastadores da repetição desse tipo de padrão sobre os grupos representados, seja na internalização deste ou nos efeitos negativos de sua disseminação. Tais abordagens, segundo Stam, também contribuíram para abordar os efeitos sociais dos estereótipos, agora não mais entendidos como equívocos de compreensão e sim como mecanismos ativos no controle social.

O exemplo de Stam traz elementos importantes a este trabalho. Uma das primeiras constatações feitas nesta pesquisa, ainda no processo de seleção do *corpus*, é a presença de estereótipos na representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro de ficção. Quando aparecem nas comédias, por exemplo, eles são frequentemente “videntes”, capazes de manipular o futuro, e caracterizados, muitas vezes, como charlatães. Olhar para essas construções fílmicas certamente nos leva a constatar a presença do racismo religioso, tema que será aprofundado posteriormente neste trabalho, assim como os efeitos sociais desta repetição de padrões preconceituosos.

Stam (2003) alerta, contudo, sobre as limitações metodológicas da análise de estereótipos. Primeiramente, no que diz respeito à busca por uma correspondência da representação ao “real” (já que o estereótipo seria a divergência do “real”), que pode nos levar a definir a questão como mera distorção da realidade, mascarando o funcionamento social desta representação. Considera, ainda, que o foco individualizado na personagem pode encobrir os efeitos da representação sobre formas culturais inteiras, como grupos étnicos ou políticos. Além disso, a preocupação focada apenas na imagem também pode conduzir a investigação a um certo essencialismo, reduzindo a *complexidade da representação* a um conjunto limitado de reificações. Tais imagens, lidas de forma absoluta e, portanto,

descontextualizadas, escondem historicidades que envolvem as possibilidades de mudança e de transformação, tanto da história quanto da linguagem.

Mesmo nos filmes cujo discurso construído pelos usos da linguagem audiovisual constitui estereótipos, é possível encontrar leituras que remetem a significados não hegemônicos. Outras vezes, esses personagens sofrem inversões de sentido no próprio filme, que serão captadas em maior ou menor grau pelos(as) espectadores(as) mais familiarizados àquele universo como um todo.

Ainda sobre as limitações das análises de estereótipos, Stam (2003) destaca (acerca do multiculturalismo) o risco de priorizar a trama e a personagem ao olhar para a representação, e não levar em conta as especificidades cinematográficas. Neste sentido, o autor tece recomendações metodológicas.

Uma análise rigorosa tem de estar atenta às “mediações”: a estrutura narrativa, as convenções genéricas, o estilo cinematográfico. O discurso eurocêntrico no cinema pode ser transmitido não pelas personagens ou pela trama, mas pela iluminação, pelo enquadramento, pela mise-en-scène e pela música. O cinema traduz correlações do poder social em registros de primeiro plano e fundo, de espaço on-screen e off-screen, de fala e silêncio. Para falar da “imagem” de um grupo social, temos de formular perguntas precisas sobre as próprias imagens: Quanto espaço os representantes de diferentes grupos sociais ocupam no plano? Eles são vistos em close-ups ou apenas em planos abertos? Com que frequência e por quanto tempo aparecem comparativamente às personagens euro-americanas? É permitido que elas se relacionem ativas e com desejos ou apenas elementos decorativos? Os raccords de olhar nos fazem identificar com um olhar mais do que com outro? Quais olhares são compreendidos e quais são ignorados? Como os posicionamentos das personagens expressam distância social ou diferenças de status? Como a linguagem corporal, a postura, a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servilidade, ressentimento ou orgulho? Há uma segregação estética por meio da qual um grupo é enaltecido e o outro aviltado? Que homologias informam a representação artística e étnica/política? (p. 304-305).

Ainda é preciso levar em conta, na análise da representação, que enquanto processo de linguagem, ela vai além do entendimento sobre códigos específicos de determinados contextos e se concretiza na produção de sentido pelo espectador. Este, por sua vez, o faz com base em condições sociais, trajetória de vida, desejos, ideologias e outros fatores que perpassam sua própria experiência e o levam a acessar determinados sentidos. Isso significa que um filme pode ter diversos significados, a depender de quem o assiste.

Críticas a esse tipo de análise reclamam uma vocação sobretudo estética dos filmes e afirmam que estes sempre guardariam “um núcleo de significado que o público deveria descobrir” (TURNER, 1997, p. 122). Com os Estudos Culturais e,

mais precisamente com as análises de representação, ganham espaço as abordagens que passam a considerar os múltiplos significados de uma obra audiovisual (dentre outras).

A partir do importante trabalho de Hall (1973) “*Encoding and decoding in the television discourse*”, que descreveu diferentes possibilidades de leitura⁵ de produtos televisivos, diversos autores, filiados ou não aos Estudos Culturais, começaram a dedicar cada vez mais atenção ao papel do contexto da obra e à experiência do espectador na compreensão do filme. Processos históricos e sociais passam a ser considerados importantes chaves de leitura.

Tal perspectiva, nomeada por Fernando Mascarello (2006) como “horizonte teórico-metodológico culturalista” não constitui, no entanto, uma corrente homogênea e se desdobra em diferentes frentes de trabalho, que têm em comum, além da atenção ao contexto, a compreensão do *espectador como agente ativo*. Neste horizonte, segundo Stam (2003),

Texto, dispositivo, discurso e história, em suma, encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, é também social e ideológico. (p. 256)

Um exemplo caro a este trabalho parte da contribuição de movimentos políticos e intelectuais do feminismo negro a partir da aproximação da *interseccionalidade* à teoria do cinema. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1989 pela teórica estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991) para denominar a preocupação em entrelaçar diferentes marcadores sociais na análise de opressões. Carla Akotirene (2019) registra que o conceito, embora recém nomeado, já permeava as discussões de movimentos feministas negros, que reivindicavam uma experiência intelectual negada tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, cujo foco prioritário eram os homens negros.

⁵ Hall considera que, com base em sua própria trajetória de vida, o espectador nem sempre fará uma leitura *dominante*, ou seja, alinhada aos sentidos formulados por quem elaborou determinado texto. A experiência do espectador pode levá-lo a fazer uma leitura *negociada* – que alia elementos internos à obra e sentidos próprios – ou, até mesmo, *oposicional* – totalmente contrária à formulação de quem a criou.

Empregando a interseccionalidade na análise de filmes, diversas autoras apontaram que a diferenciação sexual baseada na psicanálise⁶ não era suficiente para retratar a realidade e a representação das mulheres negras⁷. Entre as críticas, destaca-se a generalização da categoria “mulher”, que ignora diversas opressões sofridas por mulheres não-brancas e/ou não heterossexuais. Se para as feministas brancas, a exemplo de Mulvey (1983), o corpo feminino é um lugar de objetificação, para as feministas negras – que vivenciam as consequências de processos como a escravidão e o racismo – este é o lugar da resistência simbólica (GAINES, 1999). Assim, torna-se primordial considerar os discursos históricos e sociais, que configuraram as posições de sujeito dessas mulheres para compreender o olhar do cinema sobre elas (e outros grupos que constituem identidade coletiva).

Apenas para exemplificar melhor este ponto, pode-se citar o trabalho de Tania Modleski (1999), que analisa a intersecção de gênero e raça na representação das mulheres negras a partir de filmes populares e encontra fetichizações e estereótipos que apontam para um lugar de fuga de medos e ansiedades da sociedade branca. Uma de suas conclusões é a de que enquanto as mulheres brancas servem “apenas” para dar sentido ao desejo masculino, as mulheres negras aparecem como contraponto à sexualidade feminina (branca). A sexualidade das mulheres negras é apresentada como exagerada, “exótica”, até mesmo animalizada, enquanto as brancas são contidas, enquadradas aos ideais de comportamento da sociedade patriarcal. A autora também encontrou a representação da mulher negra associada ao corpo maternal que, muitas vezes, envolve tanto a dimensão psíquica que substitui a mãe, quanto os processos de descobertas sexuais (das crianças brancas). Como observei em trabalho anterior (SILVA e COELHO, 2020),

[...] é preciso ressaltar que as críticas à teoria feminista do cinema, perpassadas pela intersecções de gênero e raça, alertam não apenas para as construções de imagens distorcidas das mulheres não brancas, mas também para a forma com que esses marcadores conformam os próprios modos de ver e o prazer visual no cinema. Nesse sentido, por exemplo, é que hooks (1992) afirma que a teoria feminista centrada na categoria abstrata e

⁶ A maioria delas contrapõe o trabalho de Laura Mulvey (1983), que lança mão de ferramentas da psicanálise para investigar como as convenções da narrativa cinematográfica clássica, pautadas na diferenciação sexual, naturalizam essa divisão e conformam também os modos de ver e o prazer visual. Utilizando conceitos de Freud e Lacan sobre os papéis binários que estruturam a sociedade patriarcal, a autora demonstra como as narrativas cinematográficas estabelecem o masculino como ativo e relegam o feminino à passividade e à objetificação.

⁷ Para detalhada revisão bibliográfica de estudos a esse respeito ver FERREIRA, 2018.

totalizante de mulher nega tanto a representação da mulher negra quanto sua espectralidade. (p. 123)

A espectralidade integra os estudos de recepção cinematográfica, que não constituem uma corrente homogênea. As repercussões desses trabalhos, contudo, provocam tensões e deslocamentos que perpassam diversas correntes teóricas do cinema (BAMBA, 2013), como observamos na teoria feminista. No Brasil, registra Ferreira (2017), a ausência de diálogo entre os estudos de cinema e o horizonte metodológico dos estudos culturais é um dos fatores responsáveis pela escassez de estudos de recepção cinematográfica. A autora aponta que há poucos trabalhos dedicados a compreender tanto a representação das mulheres negras quanto seus regimes de espectralidade.

Essas ausências são sentidas na dificuldade em realizar a análise da produção de sentido em sua totalidade. Seria oportuno entender como o(a) espectador(a) é perpassado(a) pelos indicadores de gênero, raça e classe, por exemplo, na compreensão do filme. Mencionando resultados de seu estudo de recepção do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004), Ferreira (2017) ressalta a necessidade de compreender os processos de negociação cultural.

Embora tal narrativa ofereça, por meio de sua protagonista negra, novos sentidos, como a capacidade de reagir e subverter as situações de não reconhecimento, assim como oportunidade de ter um final feliz, o que indica inovações, já que geralmente as personagens femininas negras têm pouca densidade e são excluídas das imagens e histórias de amor, pois ainda prevalece um modelo branco/claro de beleza e feminilidade; somente alguns destes sentidos são percebidos, interpretados e até mesmo ressignificados nos grupos de discussão, dos quais sobressaiu o reconhecimento das mulheres negras ainda circunscrito ao fenótipo, ao enfretamento do racismo e à escassez de afeto. Tais leituras indicam como o regime escravista e patriarcal que ainda estrutura o imaginário cultural brasileiro incide não apenas nos sistemas de representação, mas também nos nossos modos de ver, como pôde ser constatado na dificuldade em enxergar as mulheres negras (no filme e no cotidiano) além dos estereótipos. (p. 188)

Ferreira (*ibidem*) também apresenta sentidos dissonantes que emergem do estudo, “como a contradição entre repetir e questionar estereótipos e, principalmente, o exercício de, a partir de identificações afetivas com outros filmes e produções televisivas, apontar memórias de insubordinação [...]” (p. 188-189).

Mesmo sendo evidentes as contribuições da observação da espectralidade aos estudos de representação, estou ciente da complexidade dos métodos e ferramentas próprios a essa investigação, cujos limites deste trabalho

não comportam o emprego neste momento. Ainda assim, a questão é aqui levantada como horizonte, por acreditar que a espectralidade e, notadamente a experiência das mulheres negras, é lugar privilegiado de emergência de sentidos e desconstrução de estereótipos. Como veremos no capítulo seguinte, o *candomblé* nasce da liderança de grandes sacerdotisas negras e a adoção da interseccionalidade como filtro de análise nos instrumentaliza na compreensão tanto da construção de personagens mães e pais de santo, quanto dos sentidos mobilizados pela(o) espectador(a) a partir deles.

Por tudo isso, entendo que pensar a representação no cinema envolve a análise tanto do texto fílmico quanto do contexto, sem perder a perspectiva de, sempre que possível, tentar compreender a experiência que leva o(a) espectador(a) a identificar-se com determinadas posições de sujeito. Acredito, como Stam (2003), que texto, dispositivo, discurso e história estão todos em movimento.

Dessa forma, o caminho de estudo da representação neste trabalho compreende a análise de três instâncias: (1) os códigos de linguagem que convocam determinadas interpretações, (2) os elementos contextuais que privilegiam determinados significados em detrimento de outros e (3) os discursos históricos e sociais que condicionam diferentes posicionamentos do(a) realizador(a) e do(a) espectador(a) diante do filme. Todas elas estão plenamente integradas no circuito cultural onde se realiza a representação e não necessariamente serão dissociadas na análise, mas servem como mapa facilitador do caminho a ser percorrido.

3 Quem são pais e mães de santo? Um percurso pelo cinema brasileiro pré-1988

3.1 *Caiçara*

Então, ela se aproxima do menino Chico, neto da mãe-preta Sinhá Felicidade, que acusa o ex-genro Zé Amaro de ter matado sua filha. A mãe-preta passa a proteger Marina por meio de vários rituais de magia que incluem danças, rezas e um tipo de vudu. Porém, uma sequência de mortes violentas começa a acontecer na trilha dos rituais de Sinhá, vitimando Zé Amaro, Manoel e o menino Chico. Apesar dessa tragédia, os caminhos ficam abertos para Marina finalmente encontrar o amor verdadeiro nos braços do marinheiro Alberto (Mário Sérgio), que se apaixona por ela. (CÂNEPA, 2010, p. 9)

É ela que faz uma mandinga para que José Amaro encontre a morte no mar. Ela colhe pacientemente os cabelos de José Amaro em um pente deixado em seu casebre e aplica-os a um boneco que faz submergir num pequeno riacho nos fundos de seu quintal. Em seguida – e aqui o trabalho de montagem faz as ligações necessárias para essa compreensão – vê-se a morte por afogamento de José Amaro, provocada por seu sócio, Manuel. Ao final da sequência do afogamento no mar, aparece um plano do boneco da mandinga de Sinhá Felicidade coberto pelas águas. O encadeamento dessas imagens deixa clara a relação entre a mandinga de Sinhá e a morte de Amaro. (GONÇALVES, 2010, p. 137)

Os trechos transcritos descrevem ações de Sinhá Felicidade, personagem de Joaquina da Rocha no filme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950). Na obra, Marina (Eliane Lage) se casa com José Amaro (Abílio Pereira de Almeida) para sair do orfanato onde cresceu longe dos pais, que tinham hanseníase⁸. Ele é um construtor de barcos e, após o casamento, os dois vão morar em Ilha Verde, a vila de pescadores onde se passa a maior parte do filme. Lá, a moça não tem uma vida fácil. José Amaro vive de bebedeiras e Marina é assediada pelos homens do lugar, principalmente por Manuel (Carlos Vergueiro), sócio de José Amaro no estaleiro. Para forçá-la a se aproximar dele, Manuel a ameaça com a possibilidade de contar à comunidade sobre a doença de seus pais. “Seu único conforto é o menino Chico, cuja avó, dona Felicidade, adepta a bruxarias, torna-se sua conselheira” (CINEMATECA BRASILEIRA, [s.d.]). A velha senhora é mãe da falecida esposa de José Amaro e o acusa de ter matado a filha. Marina irá se apaixonar por Alberto (Mário Alberto), um marinheiro que chega à vila. Uma série de acontecimentos

⁸ Na sinopse do filme (CINEMATECA BRASILEIRA, [s.d.]) consta o termo pejorativo “leprosos”. Não o reproduzo neste trabalho, mas considero que a informação sobre seu uso é relevante para a compreensão do contexto da obra e, consequentemente, do texto fílmico.

levam às mortes de José Amaro, Manuel e do menino Chico, e culminam no final feliz de Marina e Alberto. Todas essas ações serão creditadas aos “poderes” de Sinhá Felicidade.

Maria Rita Eliezer Galvão (1981) afirma que Felicidade é a responsável por mediar a relação entre os caiçaras e os personagens centrais da ação. Mauricio Reinaldo Gonçalves (2010), reverberando Cláudio da Costa (1996), destaca sua capacidade de interferir nos destinos da ilha. Mas, discordando deste, que a enxerga em posição subalterna ao casal protagonista, a vê como a grande condutora da trama.

Independentemente da capacidade de ação e poder a ela conferidos na história, nos registros que encontrei sobre o filme, incluindo a sinopse, Sinhá Felicidade é caracterizada como “bruxa”, responsável por “mandingas” e “rituais de magia”. É graças à personagem que Laura Loguercio Cánepa (2010) inclui *Caiçara* entre os filmes brasileiros de horror.

Caiçara nunca foi visto como um filme ligado ao horror, e sua locação na luminosa também não o relaciona diretamente com a tradição gótica. Mas é preciso lembrar que, no começo dos anos 1950, o horror cinematográfico, além de estar novamente calcado nas histórias com monstros, não constava entre os gêneros “classe A” de Hollywood ou dos estúdios europeus – e, nesse sentido, não podia estar nos horizontes da Vera Cruz. Porém, do ponto de vista do temário clássico do horror, *Caiçara* pode ser ligado parcialmente ao gênero, pela habilidade com que lida com aspectos sobrenaturais e violentos, usando-os narrativamente com o objetivo de sugerir *poderes malévolos implacáveis*. Nesse sentido, não parecem descabidas as ligações entre *Caiçara* e uma herança difusa do imaginário gótico adaptada às crenças religiosas populares brasileiras (CÁNEPA, 2008, *apud* CÁNEPA, 2010, p. 203, grifos meus).

Bruxarias, mandingas, magia, poderes malévolos implacáveis... embora Galvão (1981), Gonçalves (2010) e Cánepa (2010) descrevam as práticas de Sinhá Felicidade como características de uma religiosidade popular brasileira, nenhum deles define que religiosidade é esta. Na verdade, não parecem se interessar por uma definição, dando-nos a impressão de que diante da naturalização de tais práticas, sequer consideram a necessidade de contextualizá-las. Contudo, um termo compartilhado pelos autores na descrição da personagem nos fornece a trilha a seguir para compreender esta religiosidade. Os três afirmam ser ela uma “mãe preta”.

A mãe preta é um arquétipo recorrente no audiovisual brasileiro. João Carlos Rodrigues o descreve na obra *O negro brasileiro e o cinema* (2011), em que analisa a presença negra nos filmes nacionais e as relações dessas obras com o contexto. Segundo ele, embora seja encontrada em menor escala nos filmes, a mãe preta é frequente nas telenovelas. Essa personagem advém da sociedade escravocrata, em que mulheres negras escravizadas eram obrigadas a amamentar crianças brancas. Estabelecia-se, assim, uma relação de afeto, mas esses filhos brancos, em algum ponto da vida, renunciavam às mães pretas. No cinema brasileiro, essas personagens adquiriram carga melodramática, sendo costumeiramente sofredoras e conformadas.

Rodrigues (2011) destaca que o arquétipo da mãe preta se relaciona com outro, o das(os) pretas(os) velhas(os). Estes, por sua vez, descendem dos *griots* e *akpalô* da África Ocidental, guardiões da história e das tradições em suas comunidades de origem. São eles os responsáveis por manter a tradição oral por meio das lendas, mitos e genealogias, contando histórias ou musicalizando-as. É um arquétipo forjado no substrato religioso, ainda que de origens diversas.

Os Pretos Velhos de ambos os sexos são entidades frequentes no culto da umbanda, mas também o candomblé assinala muitas das suas características (sabedoria, indulgência, dignidade) na velha deusa marinha Nanã (Nananborocô) e, igualmente, no Oxalá velho (Oxalufã). (RODRIGUES, 2011, p. 23-24).

Rodrigues (2011) faz uma breve análise de *Sinhá Felicidade* no capítulo dedicado à representação da religiosidade afro-brasileira. O autor cita *Caiçara* entre os filmes nacionais de ficção que tratam os cultos afro-brasileiros como “exóticos” e afirma que a obra “[...] chega a falsificar o próprio ritual, sem nenhuma preocupação antropológica. A Preta Velha espeta alfinetes em bonequinhos de pano para praticar o mal...” (p. 98). Ao reforçar o ponto de vista de Galvão (1981) sobre os acontecimentos na trama, destaca que embora existissem razões objetivas suficientes para justificar a sequência de acontecimentos, o espectador é levado a atribuir o fio condutor do destino à *Sinhá Felicidade*. Rodrigues é o único autor encontrado que não conecta a personagem a magias, bruxarias, atos demoníacos e outras ações dessa natureza.

Caiçara é a primeira produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949. A produtora nasce em São Paulo, concomitantemente à forte

industrialização pela qual passava a cidade. A burguesia industrial que surgia com este processo estava interessada em manifestações culturais que a representassem e, mais que isso, podia financiá-las (DESBOIS, 2016; GONÇALVES, 2010; CATANI, 2018).

Diversos aparatos culturais surgem entre os anos 1940 e 1950 na capital paulista. Entre eles, o Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (Masp), além de teatros e escolas das mais diversas artes. Tais aparatos constituem a infraestrutura de um sistema cultural que se pretendia estender a toda a sociedade, generalizando a visão de mundo da classe que o sustentava. Nesse cenário, em que o fomento da cultura legitima e refina a existência da burguesia paulista, o cinema é fundamental, “(...) pois é a arte do século XX, a mais ‘moderna’ das artes e, além disso, é ‘arte industrial’” (CATANI, 2018, p. 435).

Parte dessa burguesia era formada por imigrantes europeus que se transferiram para o Brasil, inicialmente para as fazendas de café, e que foram, aos poucos, deslocando-se para a capital paulista. Alguns deles fizeram fortunas. Foi um italiano, Franco Zampari, ligado à poderosa família de barões do café Matarazzo, o fundador da Vera Cruz. Zampari pretendia pôr em prática o sonho da burguesia paulista de “(...) alçar-se a um nível internacional, distante do amadorismo artesanal tradicional ou da suposta vulgaridade criticada na chanchada carioca” (DESBOIS, 2016, p. 64).

Zampari construiu imponentes estúdios aos moldes hollywoodianos e convocou uma extensa equipe de técnicos europeus considerados excepcionais, unindo assim duas poderosas matrizes cinematográficas. Um time de estrelas nacionais também foi selecionado. Com o lema, “Produção brasileira de padrão internacional”,

A Vera Cruz pretendia trazer ao país a qualidade e a experiência técnica europeias, mas preservar e depois valorizar e revelar as características profundas de uma cultura brasileira. Ela se propôs a elaborar uma série de filmes “genuinamente” locais com uma exigência de qualidade segundo regras de organização financeira planejadora. (DESBOIS, 2016, p. 65)

São essas “características profundas de uma cultura brasileira”, sob a ótica da burguesia industrial paulista, que marcam o discurso de *Caiçara*. O nome, de origem indígena, não foi escolhido ao acaso. O filme, segundo Galvão (1981), provoca uma discussão da “brasilidade”, ainda que produzido sob uma estrutura modelada pelo

cinema estrangeiro. Para Gonçalves (2010), *Caiçara* reproduz metaforicamente a nação brasileira, que tem a religiosidade como fio aglutinador. Esta religiosidade, por sua vez, é materializada em Sinhá Felicidade.

A associação de magias, bruxarias, atos demoníacos e outras características dessa natureza às religiões afro-brasileiras, ou a elementos que a elas remetem, é histórica e hegemônica na cultura brasileira. O uso recorrente e naturalizado desses termos na literatura que analisa a personagem Sinhá Felicidade é prova disso. Embora as análises tenham sido produzidas décadas depois do filme, não há, nos trabalhos encontrados, questionamentos acerca dessas associações. Isso nos mostra que esses significados se mantêm vivos ao longo do tempo, permanecendo presentes ainda hoje. Note-se que na bibliografia pesquisada há trabalhos de 2010, período recente.

A origem dessas associações remonta à colonização portuguesa. O catolicismo foi a primeira religião oficial do Brasil e, por muito tempo, a religião obrigatória. Atendendo a interesses da Igreja Católica e da Coroa Portuguesa, indígenas e africanos escravizados foram forçadamente cristianizados. “Tementes a Deus”, eles também se tornavam mais submissos, o que evitava insurgências contra os interesses coloniais. Assim, as várias formas de controle e repressão às crenças desviantes, como o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição (estabelecido na Europa, mas com incursões pelo Brasil), mantinham outras religiosidades adormecidas graças ao medo dos fiéis das diversas formas de punição. (SILVA, 2005).

A prática dos cultos de origem africana também foi duramente reprimida pelo Estado mesmo após a abolição da escravidão, em 1888, o que perdurou até por volta da década de 1940 (OLIVEIRA, 2014). Embora não existisse proibição direta à existência dos terreiros, seus praticantes, especialmente mães e pais de santo, eram acusados de curandeirismo e feitiçaria, o que validava incursões policiais aos locais de culto, apreensão de objetos sagrados e até a violência contra sacerdotes(isas).

Embora não faça alusão aos negros, o que iria de encontro à cidadania recém adquirida com a abolição e à igualdade assegurada pela Constituição, a repressão legal surgia como uma tentativa de garantir aos que dominavam as leis, o controle sobre os negros livres, cujos centros de culto localizados sobretudo nas cidades, constituir-se-iam em núcleos virtuais de perigo e “desordem”. (DANTAS, 1988, p. 165-166, *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 315).

Outras manifestações culturais negras, como a capoeira e o samba, também já foram perseguidas, o que evidencia o projeto político colonial de apagamento das referências africanas com o objetivo de isolar e fragilizar os escravizados. Segundo afirma Nogueira (2020), houve, nesse processo, um verdadeiro epistemicídio de tradições e saberes negros. A consequência, para as religiões afro-brasileiras, é que a demonização dos cultos permanece atual, embora reconfigurada na contemporaneidade, como abordarei posteriormente.

3.2 Bahia de todos os santos

Caiçara é produzido em um momento em que as relações da sociedade com as religiões afro-brasileiras e indígenas estão mudando. E o cinema brasileiro teve papel preponderante na consolidação desse novo contexto. A ideia de “produção brasileira”, que a Vera Cruz dissemina e persegue, diz respeito ao discurso do nacional-popular, marcado pela ideia da conciliação social. Tributário das ideias de Gilberto Freyre (2003) sobre o que mais tarde se chamaria de *democracia racial*, constitui a “visão de um povo sem tensões raciais nem étnicas” (LAPERA, 2013, p. 135).

O nacional-popular é também produto do Modernismo, movimento cultural que exaltava a pluralidade das origens da cultura brasileira, em um projeto ideológico que pretendia se contrapor aos preconceitos raciais estruturantes da sociedade. Tal projeto encaixava-se nos objetivos do Estado Novo de Getúlio Vargas, que fomentava o nacionalismo para neutralizar as oligarquias estaduais. Assim, explica Paulo Antonio Paranaguá (2014):

Modernismo e getulismo promovem um novo retrato do Brasil como paraíso racial, resultado duma miscigenação intensa e bem-sucedida entre brancos, negros e índios. Começa então a exaltação da mulata como símbolo do país, sem confronto aberto com a anterior aspiração ao branqueamento da “raça” brasileira. A ideologia da mestiçagem procura aparar as arestas e as tensões. (p. 76)

Vinicius Asterito Lapera (2013) afirma que o discurso do nacional-popular pautou o cinema nacional ao longo dos anos 1950, desde o conteúdo dos filmes até a crítica e a recepção. No entanto, ressalta, “[...] em raras oportunidades, a

apresentação de uma opressão racialmente definida foi levada ao público do cinema brasileiro” (p. 136).

Nesse contexto, as religiões afro-brasileiras, agora tidas como “religiões populares”, passam a ser projetadas com mais frequência nas telas dos cinemas brasileiros. “Mandingas”, “magias” e “bruxarias” são inseridas no repertório dos filmes nacionais no arcabouço das manifestações fundantes dessa unificada “cultura brasileira”, sem que o racismo dessas construções, oriundas da colonização, seja problematizado, como é o caso de *Caiçara*.

Um contraponto à artificialidade dessa cultura miscigenada estará presente, segundo Lopera (2013), em *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960). O pesquisador analisou documentos referentes ao financiamento, à produção e à recepção do filme e concluiu que a cadeia de produção da obra, ora mobiliza o discurso nacional-popular, ora ressalta as tensões raciais e étnicas.

No filme, contrariando a ideia de igualdade entre raças, a cor da pele influencia diretamente as situações vividas pelo protagonista, o negro Tônio (Jurandir Pimentel). Em seu trabalho, Lopera (2013) evidencia que, na obra, a marcação racial está presente desde o roteiro apresentado ao Banco do Estado de São Paulo (Banespa) em busca de financiamento para a produção.

No roteiro técnico, notam-se várias descrições das personagens e de paisagens que enfatizam, dentre outros aspectos, a cor da pele dos retratados. Eis a descrição do porto na cena de abertura: “Em grande parte, *gente pobre* com pequenas trouxas. [...] Nas barcas de pesca, os estivadores descarregam a mercadoria. São *negros altos, o corpo semi-nú*. Grandes chapéus de palha. Os olhos fixos no vapor que chega...” (roteiro [r.], p.1) [grifo nosso]. Em outra passagem: “A embarcação ancora. Os passageiros descem e os mais apressados quase correm. As crianças descalças e mal vestidas. *Negros carregando fardos.*” (r., p. 2) [grifo nosso]. (LAPER, 2013, p. 138, grifos do autor)

Em outra sequência, num diálogo com o personagem Crispim, Tonio analisa sua relação com Miss Collins: “*É uma branca, lhe agrado porque sou preto. Muita coisa dos negros são do gosto das mulheres brancas.* Depois nos desprezam, mas para ir pra cama com a gente elas gostam. (pausa, rindo) E dizem que querem nos ajudar! Nos salvar... Também aquela minha diz sempre isso (olha fixamente Crispim). Tu não. Tu és branco. Tudo é diferente. Se tu vais pro sul encontras logo trabalho. Comigo é diferente, não compreendes? *Dizem que os homens são todos iguais, que a côr não influe na questão do trabalho. Mas, nós sabemos muito bem como na verdade as coisas se passam.*” (r., p. 57) [grifo nosso]. (*ibidem*, p. 139, grifos do autor)

Os trechos assinalados mostram, segundo o pesquisador, uma racialização da representação, bastante incomum no cinema brasileiro desse período. A tensão

racial registrada no roteiro será levada à ação do filme. Tônio e os amigos vivem em Salvador, na época da ditadura de Getúlio Vargas. Com a vida marcada pela pobreza, praticam pequenos furtos. O protagonista tem uma amante estrangeira, que o sustenta, e quer afastá-lo dos amigos. Tônio foi abandonado pelo pai, branco, e a mãe, negra e doente, não pôde criá-lo. Ele vive com a avó, Mãe Sabina (Mãe Masú), que tem um terreiro de candomblé, que será alvo de uma invasão policial. Para ajudar os companheiros, que se envolvem em um atrito com a polícia durante uma greve, ele rouba dinheiro da amante, que o denuncia. O protagonista vive conflitos sociais, políticos e religiosos e todos eles permeiam sua experiência como homem negro.

Segundo Lopera (2013), o candomblé é um dos elementos étnicos agregados às marcações raciais, pontuadas desde o roteiro, para reforçar a tensão racial que se pretende retratar. De fato, a religião afro-brasileira abre no filme um contexto em que os conflitos religiosos do protagonista estão entrelaçados aos conflitos familiares que, por sua vez, perpassam sua origem miscigenada.

Tônio vive com a avó, mas não é adepto do candomblé. É o que se percebe já no começo do filme, quando a polícia invade o terreiro. Os militares quebram objetos e incendiam espaços, alegando a Mãe Sabina “[...] que o despacho é proibido. Se não obedece por bem, vai à força” (BAHIA, 1960). Tônio chega ao vilarejo no fim da ação policial e, ao perceber o acontecido, corre até a avó para saber o que se passara. A senhora explica em poucas palavras e o neto pergunta pela mãe, ao que ela responde: “não precisa ligar pra gente” (BAHIA, 1960). A frase será repetida em seguida, pela mãe. Segundo Lopera (2013):

O efeito pretendido por Trigueirinho no roteiro é alcançado pela imagem: além do distanciamento emocional entre Tonio e seu núcleo familiar, há a exploração de um contraponto fenotípico neste encontro: a pele morena de Tonio é, na imagem, marcada pela oposição à pele negra de Mãe Sabina e de sua mãe. Esta contraposição não teria apenas um efeito estético, como também seria primordial para a narrativa: o distanciamento de sua família racialmente pontuado é o início da condição trágica de Tonio, aspecto central para o filme. (p. 144)

A tensão racial sobre as origens do personagem, evidenciada no contexto do candomblé e da relação com Mãe Sabina, será reforçada mais adiante. Lopera (2013) destaca, em seu estudo do filme:

Na sequência seguinte, Tonio aparece sentado em uma mesa de bar conversando com Manuel (Geraldo Del Rey) e Crispim, quando se lamenta da sua condição: “pro diabo todo mundo! (...) Minha mãe, meu pai... Quem sabe por onde andará aquele infeliz? Mas um dia ainda vou me vingar! Pensando bem, nem vale a pena”, ao que Manuel responde assustado: “Você quer complicar a gente? Você é neto de Mãe Sabina!”. A câmera para em plano médio em Tonio e Manuel confere um ar intimista à conversa, apresentando-a quase como uma confissão. Tonio reage irritado: “Todo mundo tem medo dela, eu não! Não tenho nada que ver com eles. Eu só vou lá porque... Olha, nem sei o porquê que vou lá”. E continua: “Mas eu vou me vingar! E começar pelo meu pai”, ao que Crispim olha pasmo e pergunta “pai”. Ainda mais irritado, Tonio grita: “*Tenho pai sim e ele é branco!*” [grifo nosso]. (p. 144, grifos do autor)

Mãe Sabina é uma senhora negra retinta. Ela aparece nas cenas com as vestes tradicionais do candomblé: saia comprida e volumosa, bata, turbante e grandes colares de contas. Na cena em que é abordada pela polícia, não se amedronta. Responde, de cabeça erguida, às arguições do militar, ainda que não possa impedi-lo da ação no terreiro. No roteiro técnico, acessado por Lapera, consta que “Seu olhar é muito duro na direção dos soldados” (r., p. 14 *apud* LAPERA 2012, p. 99). A personagem, como destacam Ferreira e Montoro (2014), “demonstra uma postura altiva diante das ameaças do delegado” (p. 150).

A sequência evidencia que, se o candomblé é, em *Bahia de Todos os Santos*, um elemento étnico que reforça as origens negras do protagonista, Mãe Sabina é o símbolo da resistência. Desterritorializados, os africanos escravizados no Brasil, e seus descendentes, reconstituem nos terreiros a memória cultural da África. Muniz Sodré (2019) argumenta que o terreiro afirmou-se como um território político-mítico-religioso, onde o patrimônio simbólico do negro brasileiro é transmitido e preservado.

Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. É o *egbé*, a comunidade litúrgica, o *terreiro*, que aparece na primeira metade do século XIX – período de investimentos simbólicos marcantes por parte do Estado: Missão Artística Francesa (1816), inauguração da Academia Imperial no Rio de Janeiro (1826) – como base físico-cultural dessa patrimonialização. (p. 52, grifos do autor)

Os primeiros terreiros de candomblé foram fundados na Bahia sob o protagonismo de mulheres negras (VERGER, 2002; CAVAS e NETO, 2015; SODRÉ, 2019). Grandes matriarcas, essas sacerdotisas desempenharam papel central não

apenas na reconstituição da memória africana, mas também na articulação política da resistência dos terreiros à perseguição do Estado. A postura de Mãe Sabina diante do delegado nos remete a esse protagonismo e papel de resistência.

Em outro momento do filme, quando Tônio é preso, ela o resgata da prisão valendo-se, segundo Lopera (2012), da autoridade de mãe de santo. Nesse caso, contudo, tal autoridade, para o autor, não era reconhecida em virtude do cargo religioso, mas forjada pelo temor que os soldados nutriam por ela. Consta no roteiro diálogo que permite tal suposição: “A coisa foi feia, destruíram todo o candomblé. Felizmente não prenderam a velha [referindo-se à Mãe Sabina]. No fundo eles têm medo dela” (r., p. 20 *apud* LAPERA 2012, p. 100). Tal medo advém do já mencionado discurso de demonização e associação da religiosidade afro-brasileira à maldade.

Outro elemento importante da construção da personagem é que Mãe Sabina é interpretada por Mãe Masu, que era sacerdotisa de uma religião afro-brasileira. Júnior (2019) relata que, à época das filmagens de *Bahia de Todos os Santos*, “[...] o filme causava comoção na imprensa porque iria retratar o Candomblé como nenhuma fita jamais fizera. [...] Celebrou-se com sensacionalismo e quase histeria o fato de que o filme contava com ‘euó’ e ‘Mãe de Santo’ ‘de verdade’” (p. 49-50).

Bahia de Todos os Santos ainda conta com outro personagem sacerdote do candomblé: Pai Patrocínio (Waldemar Gomes). Sobre a breve participação dele no filme, Lopera (2013) registra:

Em outro momento, mais precisamente no da fuga de alguns estivadores, o candomblé de Pai Patrocínio é mostrado. Os planos gerais e os movimentos da câmera focalizam diferentes aspectos do ritual, conferindo a eles um valor documental: mulheres aparecem dançando em uma roda e cantando música em yorubá; Pai Patrocínio joga búzios; músicos tocando atabaques para o ritual. Em paralelo, o pai de santo conversa com os fugitivos e com Pitanga (amigo do protagonista), alertando-os sobre a hora em que o trem passaria e que deveriam pular nele. Tal como no roteiro, o filme contraria a postura intelectual da época e, em vez de tratar as práticas religiosas como alienação, reafirma a validade das condutas realizadas a partir delas. E, ainda, ao aliar a perseguição aos estivadores e aos candomblés, a narrativa aponta para o entrecruzamento de repressões étnicas, raciais e de classe. (p. 146)

Contudo, a mensagem sobre tensão racial presente em *Bahia de Todos os Santos* parece não ter sido bem aceita. Lopera (2013) destaca que o filme não agradou à intelectualidade baiana nem paulista e não conseguiu cobrir suas

despesas. Para Glauber Rocha, um dos colaboradores do filme, a sociedade baiana se decepcionou ao se deparar com ela mesma na tela (RAMOS, 2018a). Júnior (2009) afirma que a crítica não tratou a questão racial como central e a condição social do personagem foi o tema principal das reportagens e análises do filme. “Quando havia descrição sobre o Candomblé, a tendência dominante era sempre a mesma: tratava-se da ‘religião negra’, credices de ‘africanos’” (p. 51).

3.3 *Barravento*

Se, no fim da década de 1950, *Bahia de Todos os Santos* foi o ponto fora da curva no discurso sobre as “religiões populares”, o tensionamento que a obra propõe ao discurso do nacional-popular se fará presente no cinema nacional a partir de meados da década de 1970. É o que constatou o historiador Francisco das Chagas Fernandes Santiago Junior (2009), em sua tese de doutorado *Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. O pesquisador identificou a emergência de uma nova etnicidade no cinema brasileiro entre os anos 1974 e 1987. Ele afirma que

O campo cinematográfico começava a ser percebido como constituído por brancos e ocorria lentamente uma clivagem na identidade cultural brasileira nos filmes. O processo de formação étnica que se seguiu adveio de um conjunto de agenciamentos que fez emergir o *afro-brasileiro* e à *cultura negra*. (p. 16, grifos originais)

Segundo Júnior (2009), a religião aparecia no cruzamento de dois imaginários, que ora se aproximavam, ora se distanciavam: o imaginário religioso (encontro do cinema com o campo religioso) e o imaginário político (encontro do cinema com a representação da cultura popular). Ele destaca, sobre a relação entre cinema e imaginário, nessa época, que os filmes atualizaram o mundo ao redor para além do que se via nas telas. As imagens se deslocavam a outros rumos, que se desenhavam em função delas, notadamente aqueles construídos pelos textos produzidos pela crítica cultural. Daí podemos entender porque o tensionamento que levou *Bahia de Todos os Santos* ao fracasso em 1959 ganha terreno nas produções nacionais anos depois.

O filme de Trigueirinho Neto é apontado por Stam (2008) como um prelúdio do Cinema Novo, e tornou-se referência para a representação dos negros no

cinema. O autor é outra voz a destacar a escolha de uma mãe de santo real para interpretar Mãe Sabina, cuja postura orgulhosa diante da repressão ao terreiro reforça o candomblé como elemento de resistência contra a polícia e a exploração dos trabalhadores. As religiões afro-brasileiras, a luta de classes e o preconceito racial serão temas recorrentes na produção do Cinema Novo nas décadas seguintes.

O movimento surge na década de 1960, marcada por pulsante agitação política. Estavam em curso, assinala Júnior (2009),

[...] as Ligas Camponesas, Reformas de Base, movimento comunista, expectativas de revolução, denúncias de abuso do stalinismo. A efervescência social e revolucionária foi um fator decisivo na construção das posturas sobre o nacional e o popular no qual uma concepção de cultura popular entrou no centro do debate. (p. 39)

Artistas, estudiosos, críticos e militantes políticos engajavam-se nas discussões sobre os rumos da sociedade brasileira. Influenciados pelo discurso marxista, os intelectuais da época, pertencentes à classe média, acreditavam que as massas deveriam ser conscientizadas sobre questões de classe. A produção cultural brasileira passou a integrar e alimentar esses debates e realizadores viam a si mesmos como interlocutores capazes de falar pelo e para o “povo”, libertando-o de ilusões.

[...] para o Cinema Novo o povo era o agente revolucionário que precisava ser tirado das condições de alienação das próprias formas culturais. Era preciso denunciar, por meio da sensibilidade antropológica, as mitologias populares que impediam o povo de se libertarem da dominação. As manifestações populares eram formas de alienação e a religião, em especial, era compreendida como o “ópio do povo”. (JÚNIOR, 2009, p. 43)

É esse o contexto em que é produzido *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), considerado por diversos autores como uma “crítica dialética” ao candomblé. Nas palavras de Rodrigues (2011), o filme seria “[...] contrário ao candomblé, embora por ele fascinado [...]” (p. 99). *Barravento* é uma das obras mais marcantes do cinema brasileiro e inúmeros estudos se dedicaram a compreendê-lo, tanto do ponto de vista formal quanto das relações sociais e culturais que agencia. Para este capítulo,

busquei trabalhos que fornecessem dados e análises para a compreensão da personagem Mãe Dadá⁹.

O letreiro inicial de *Barravento* apresenta o universo retratado e aponta o discurso sob o qual o tema é abordado e por isso está presente nos trabalhos de diversos autores(as) sobre o filme (JÚNIOR, 2009; SILVA, 2010; LAPERA, 2012; MORAIS; 2019). Também o reproduzo aqui por acreditar que, a despeito do acúmulo de análises sobre o trecho, o recorte é necessário para contextualizar o discurso tratado.

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de “xareu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos dos deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. “Yemanjá” é a rainha das águas, a “velha mãe de Irecê”, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. “Barravento” é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem. “Barravento” foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de “Buraquinho”, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem á prefeitura municipal de Salvador, ao Govêrno do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aqueles que tornaram possíveis as filmagens. Principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado. (BARRAVENTO, 1962)

A normalidade da vida na aldeia de pescadores é alterada com a chegada de Firmino (Antonio Pitanga), que deixara a comunidade para viver na capital, fugindo da pobreza. Ele irá contrapor, em diversas situações, Aruã (Aldo Teixeira), o escolhido de Iemanjá. Firmino expõe a exploração dos pescadores, liderados pelo Mestre (Lidio Silva), intermediário entre os trabalhadores e o dono da rede, a quem se destina a maior parte da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la, e também se indispõe com Mestre. Um pescador convence Aruã a pescar sem a rede, já que um encantamento de Iemanjá o faz inatingível. A empreitada é bem sucedida, destacando-se a liderança de Aruã.

Paralelamente, Firmino e Aruã vivem uma velada disputa amorosa. Apesar de ter um relacionamento com Cota (Luiza Maranhão), Firmino não consegue esquecer Naína (Lucy de Carvalho) que, por sua vez, gosta de Aruã. Naína é a única personagem branca e sofre por não poder se casar com Aruã. Para manter o

⁹ Em nenhum dos documentos acessados nesta pesquisa, o que inclui fichas catalográficas, estudos acadêmicos e páginas da internet, foi possível identificar o nome da atriz que interpreta a personagem.

encantamento de Iemanjá, ele deve viver em castidade. Firmino convence sua amante, Cota, a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim a proteção de Iemanjá e motivando o “barravento”. Quando os pescadores saem para o mar, uma tempestade causa a morte de dois deles. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã e a comunidade o renega. Com o encantamento quebrado, Aruã promete casamento a Naína, mas antes decide partir para a cidade para trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade.

A afirmação de que há uma alienação causada pelo candomblé é evidente, mas alguns autores indicam um duplo efeito do filme sobre a construção de sentidos. Em meio aos debates da época, que apontavam a incapacidade dos cineastas — cuja maioria quase absoluta era de brancos da classe média — de compreender e retratar a realidade do negro no Brasil, reproduzindo reduções racistas, Ismail Xavier (1983) aponta outro horizonte de leitura. Ele afirma que, se o discurso de *Barravento* defende que a religião é alienante, no nível das imagens e da montagem, há um “contra-discurso”, onde múltiplas interpretações são possíveis.

Embora o próprio Glauber Rocha tenha reforçado que o discurso do filme era contrário ao candomblé (SILVA, 2010; LAPERA, 2012), Ramos (2018a) também enxerga dissonância na *mise en scène*.

Mise-en-scène que, aparentemente, acaba hipnotizada noutra direção, deixando para trás concepções prévias sobre alienação social, mergulhando fundo no transe do ritmo, da dança e dos rituais que se descortinavam aos olhos, aos ouvidos, e à câmera do jovem Glauber. Respira-se atração pela realidade social e cultural do outro-popular em sua imagem mais crua, já se torcendo em esgares inéditos no cinema brasileiro com essa intensidade e duração. Esse fascínio traz sua marca na distância da realidade cotidiana vivida pelo jovem produtor cultural de classe média. (p.44-45).

O “fascínio” de Glauber era motivado pela visão curiosa da classe média intelectual da época sobre o exotismo das manifestações afro-brasileiras. Assim, ainda que *Barravento* promova o discurso da alienação pela religião, o tempo e o cuidado dedicados às cenas que retratam o candomblé no filme são marcantes. Boa parte delas se desenvolve com a participação de Mãe Dadá. No terreiro ou fora dele, sempre trajando as roupas, colares de contas e acessórios que integram os cultos do candomblé, é ela quem conduz os ritos na aldeia de pescadores.

Na comunidade em que os acontecimentos são atribuídos às designações de lemanjá, Mãe Dadá é reconhecida como a mensageira entre humanos e orixás. É a ela que todos recorrem para saber como agradar a deusa e, assim, solucionar conflitos pessoais ou comunitários e prosperar. Silva (2010) afirma que o lugar ocupado pela sacerdotisa na comunidade e na narrativa de *Barravento* confirmam o significado dado à religião no filme.

Vale ressaltar ainda a atuação de Mãe Dadá, que representa a especificidade do cargo e das atribuições de uma mãe-de-santo, autoridade máxima do candomblé, reverenciada por todos, adeptos ou não, como é mostrado no filme quando Clara e Naína ao chegarem ao terreiro, primeiramente pedem a benção da sacerdotisa, e em cena subsequente ela cuida de Naína, a tira do transe e joga búzios, oráculo de origem africana, por meio do qual a ialorixá desvenda os mistérios e indica os sacrifícios necessários para a resolução dos problemas, e também descobre qual o orixá de cada pessoa, nesse caso, o de Naína é lemanjá, e indica à jovem a necessidade de “fazer o santo”, fazer a iniciação no candomblé. (p. 92)

Silva (2010) aponta para o contexto sócio-histórico da influência do cristianismo nas religiões de matriz africana na representação de Mãe Dadá. A sacerdotisa usa um crucifixo enquanto joga búzios e também na cena em que faz Naína voltar a si após ser tomada pela divindade. A autora relembra que africanos escravizados no Brasil foram obrigados a reinterpretar suas divindades sob a influência de insígnias do catolicismo, religião à época obrigatória e ainda hoje hegemônica.

A análise da autora ainda demonstra que também é de Mãe Dadá o poder de modificar o destino das personagens, pedindo a lemanjá que faça concessões. Em um determinado diálogo, Dona Zezé (não identificada) conta a Naína a história dos pais da jovem e ressalta que eles morreram por contrariarem a vontade de lemanjá. A senhora a repreende por afirmar seus sentimentos por Aruã, protegido de lemanjá, pressentindo uma nova tragédia. Por fim, ordena que Naína vá ver mãe Dadá na mesma noite. Na análise de Silva (2010),

Também a forma como Dona Zezé se refere a Mãe Dadá embora indique um sinal de punição à postura de Naína, pode ser analisada como a necessidade de por meio da sacerdotisa, pedir permissão à lemanjá para que ela possa se casar com Aruã. (p. 84)

Mãe Dadá reforça a representação de um caráter mais tradicional do candomblé, em que o terreiro e a vida em comunidade são elementos essenciais.

Mas há em *Barravento* outra representação de um sacerdote, Pai Tião (não identificado), que, de acordo com Silva (2010), pode indicar as mudanças que atravessaram esse universo religioso a partir da década de 1930.

No filme, como uma das estratégias para desestruturar a influência do Mestre na comunidade, Firmino pede ajuda a Mãe Dadá. A sacerdotisa nega, afirmando que ali “não se faz nada contra gente de lemanjá” e o expulsando do terreiro. Ele então procura Pai Tião. Ao tratamento de imagem que evidencia a imponência de Mãe Dadá, frequentemente retratada em primeiro ou primeiríssimo plano, o filme contrapõe a ausência de imagem de Pai Tião, observa Silva (2010). Na cabana escura em que Firmino o encontra, apenas vê-se um símbolo na porta (estrela de Davi) e ouve-se uma voz. Ele concorda em realizar o despacho pedido por Firmino, mas o trabalho é mal sucedido. A autora aponta que a diferença entre as representações pode apontar para a perda de valores tradicionais no universo afro-religioso brasileiro, afetado pela urbanização e pela industrialização. Com as transformações, “a religião passa a agregar também o desejo do cliente” (p. 90).

3.4 Copacabana mon amour

Um pouco disso está presente em *Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, lançado em 1970. No filme, um importante pai de santo da época, Joãozinho da Goméia, interpreta ele mesmo. Conhecido como o “Rei do Candomblé”, o sacerdote não era figura unânime entre os adeptos das religiões de matriz africana, mas sua atuação trouxe inegável visibilidade ao candomblé. Ele era amigo de políticos e artistas. A historiadora Andrea Mendes (2014) registra que

Folcloristas e diplomatas, gente comum e embaixadores, pessoas do meio artístico, como as cantoras Marlene e Ângela Maria, Cauby Peixoto, Grande Otelo, Carmen Costa, todos afluíam para o terreiro da Baixada, especialmente quando acontecia a festa de lansã, considerada o ponto alto das festividades da Goméia. O contato com o meio artístico, provavelmente, se deu quando Joãozinho passou a realizar espetáculos teatrais baseados nas danças dos orixás, e fundou a “Companhia Baiana de Folclore Oxumaré”. Além dos espetáculos realizados no Rio de Janeiro, era comum que a Companhia fizesse turnês em outras cidades; nessas ocasiões, Joãozinho promovia, além do espetáculo propriamente dito, exposições de indumentárias do candomblé. Joãozinho foi, muitas vezes, acusado de querer transformar o candomblé em teatro. Ele dizia que, se ele havia transformado o candomblé em teatro, então todos gostavam muito de teatro, porque as pessoas não paravam de procurá-lo. (p. 63)

Mendes (2014) também destaca que Joãozinho recebeu em seu terreiro o presidente Getúlio Vargas e esteve no Palácio a convite de Juscelino Kubitschek. Entre as décadas de 1930 e 1940, o sacerdote se vinculou a estudiosos do candomblé, como Edison Carneiro, Roger Bastide e Pierre Verger. Este último fotografou o terreiro de Joãozinho, no bairro da Goméia, em Salvador (BA). Posteriormente, o sacerdote se transferiu para o Rio de Janeiro, transitando com frequência entre as duas cidades. Ele recebia críticas por revelar segredos da religião.

Sua participação em *Copacabana mon amour* não foi menos polêmica e causou um "novo escândalo nos conservadores meios do candomblé" (MENDES, 2014, p. 64-65). A autora não dá detalhes sobre a repercussão, mas uma análise da breve cena em que Joãozinho da Goméia atua no filme é capaz de elucidá-la.

Copacabana mon amour é uma obra da fase já madura do cinema Marginal. É um dos seis longas produzidos pela *Belair*, produtora fundada por Rogério Sganzerla, que o dirige, Júlio Bressane e Helena Ignez. Radicalidade, exasperação, deboche e curtição são características marcantes dessa produção. Ramos (2018b) registra que

O universo ficcional esboçado nos filmes da Belair segue o padrão Marginal da convulsão expressiva, com berros e longas cenas expressando horror que perpassa de ponta a ponta seus filmes. A imagem do abjeto (baba, vômitos, sangue, excrementos, lixo etc.), constitui um traço característico do Cinema Marginal e também aqui encontra significação reiterada na narrativa. Tem-se a impressão de que existe algo incomensuravelmente ignóbil que necessita, para poder ser expresso, dilacerar a textura da linguagem, já que ela, em si mesma, pelo simples fato de existir, é necessariamente motivo de falseamento dos sentimentos exacerbados. Podemos então falar de uma atividade da "representação" que lida com um universo ficcional, mas é estourada, dilacerada. A linguagem só consegue roçar a superfície quando a pulsão impera nessa intensidade. A expressão do extremo dramático funciona em torno de um "si-mesmo" absoluto, que parece acreditar ser possível romper o circuito da representação pela exacerbação do "de-dentro" e significar, nesse estouro, em estado bruto, a coisa concreta do mundo. (p. 193)

Em *Copacabana mon amour*, Sônia Silk (Helena Ignez) sonha ser cantora da Rádio Nacional. No bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, faz programas com turistas para sobreviver. Seu irmão, Vidimar, é homossexual e se apaixona pelo patrão, Dr. Grilo. A mãe de Sônia e Vidimar, uma "favelada", acha que os filhos estão possuídos pelo demônio. Sônia vê espíritos em seres e objetos e resolve procurar o pai de santo Joãozinho da Goméia. Ela também acredita que um feitiço atua sobre

seu irmão e, para quebrá-lo, só vê como saída assassinar o Dr. Grilo. Indo à casa onde o irmão trabalha, deixa-se seduzir por Grilo. O feitiço que atua sobre Vidimar finalmente se rompe e este fica em pânico com tudo o que aconteceu¹⁰.

Alexandre Wahrhaftig (2021) destaca que o filme é

[...] profundamente marcado pela figura da possessão e por religiões de matriz afro-brasileira. Elementos da umbanda e do candomblé são constantes, tanto na trilha musical quanto na iconografia do filme – além de elementos ritualísticos, pode-se, por exemplo, ler as cores dos figurinos como referências a umbanda, vide a análise de Anna Karinne Ballalai sobre as relações da iconografia de Sônia Silk com a entidade da Pomba-Gira (WAHRHAFTIG, 2021, p. 9)

A cena em que Sônia está com Joãozinho da Goméia é breve. Ela acontece logo no começo do filme. Não há diálogo. A ação se desenvolve sob o som extradiegético de cantigas do candomblé. Sônia beija as mãos e os pés do pai de santo¹¹, que está vestido com as roupas ritualísticas e acompanhado por duas filhas de santo, também com trajes tradicionais. As vestimentas contrastam com as de Sônia, cujo vestido vermelho deixa claro que ela é alguém que não faz parte do terreiro, podendo ser uma “cliente”. O sacerdote circunda uma galinha sobre a cabeça de Sônia por diversas vezes. O rito não é explicado e dura poucos segundos. A mulher se movimenta e gesticula como quem entra em transe. Na cena seguinte, já sem o pai de santo, a mãe de Sônia repete aos gritos que os filhos estão possuídos pelo demônio. Sônia se movimenta convulsivamente e também grita, repetindo que vai morrer naquele dia.

O ritual com a galinha não é contextualizado e parte dos(as) espectadores(as), que em sua imensa maioria não são familiarizados(as) ao candomblé, ignora o sentido do que vê na tela. A sacralização de animais, vista pela lógica hegemônica cristã, é moralmente condenável e frequentemente utilizada no discurso de demonização das religiões afro-brasileiras. Seu papel nessas religiões, contudo, é de gerar *força vital*, que proporciona vida, saúde e felicidade aos que compartilham desse alimento sagrado (NOGUEIRA, 2020). O recorte descontextualizado reforça estigmas e preconceitos sociais.

Além disso, a montagem da sequência do rito com o pai de santo seguida de possessão atribuída ao demônio gera uma associação entre os acontecimentos,

¹⁰Informações da sinopse, que constam em site criado como parte do escopo da restauração financiada pelo Programa Petrobras Cultural.

¹¹O gesto se assemelha a “bater cabeça”.

alimentando sentidos negativos sobre o ritual. Some-se ao conjunto a exasperação do filme, com gritos, gestos descontrolados e a radicalidade próprias do movimento Marginal. Tudo isso na presença de um verdadeiro e conhecido sacerdote. O escândalo causado na comunidade religiosa afro-brasileira é compreensível. Elementos desse universo religioso, incluindo o sacerdote, estão presentes no filme, porém esvaziados do sentido original e reinterpretados à luz da moral cristã. Essa dinâmica de atribuição de sentidos no filme se aproxima do que William (2019) define como *apropriação cultural*, cujos efeitos são sociais.

Aqueles que deliberadamente ignoram a maneira como algumas culturas foram violentadas e tudo que sofreram ao longo da história seguem reproduzindo os mesmos expedientes quando se apropriam de suas produções. Deslegitimar as lutas ou descontextualizar os fatos, negando a propriedade e alterando os sentidos, torna o ato da apropriação um dispositivo-chave na implementação de políticas de morte. O extermínio de um povo pressupõe a morte de sua cultura. (p. 62-63)

Além disso, há em *Copacabana mon amour* um elemento que permeia muitas construções fílmicas das religiões afro-brasileiras de forma negativa: o feitiço. Yvonne Maggie Velho (1975) afirmou que a crença no feitiço constituía um operador lógico na sociedade brasileira no período entre 1890 e 1940, marcando diferenças e hierarquizando religiões como candomblé, umbanda, macumba e quimbanda. Segundo Júnior (2009), ainda que não existam estudos contundentes posteriores, filmes da década de 1970 por ele analisados tornam seguro afirmar que esse imaginário ainda operava de forma semelhante.

3.5 O amuleto de Ogum

Com base em diferenciação proposta por Laura de Mello e Souza (1975), Júnior (2009) distingue, na representação fílmica do período, *feitiçaria* e *atos mágicos*. Na diferenciação de Souza, o feitiço estaria ligado, no Brasil colonial, a um pacto demoníaco, enquanto as práticas mágicas aconteceriam na ausência de pacto. Para Júnior (2009), a feitiçaria compreende a ação que tem o objetivo de causar infortúnio, independentemente de pacto ou não, enquanto a segunda não tem esse objetivo.

Em 1974, *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, traz a umbanda para o centro da obra. Segundo Júnior (2009), foi o primeiro filme ficcional

a ter esta religião, que vivenciava grande expansão a partir da década de 1960, como tema. A obra ora contrapõe, ora ressignifica o imaginário do feitiço, para positivar a umbanda.

No filme, Gabriel (Ney Santanna) tem o corpo fechado. Ainda criança, a mãe o submeteu a um ritual que lhe garantiria a proteção contra a morte. Em troca, ofereceu a própria vida. Com isso, enquanto ela fosse viva, nenhum mal poderia ferir Gabriel de morte. Anos mais tarde, em busca de melhores condições de vida, ele migra do nordeste para o sul e, com recomendações de um conhecido influente, começa a trabalhar com o mafioso Severiano (Jofre Soares). Em determinado serviço, se desentende com um dos matadores e recebe vários tiros, que não lhe causam mal algum.

A fama do corpo fechado se espalha e Gabriel começa a receber regalias e serviços especiais. Severiano encomenda a morte de um sujeito importante e, ao realizá-la, Gabriel torna-se um foragido. Ele recebe o auxílio de Eneida (Anecy Rocha), a esposa de Severiano, com quem passara a ter um relacionamento às escondidas. Os dois formam um bando paralelo e, querendo vingar-se, o mafioso procura o pai de santo Gogó (Washington Fernandes) para desfazer o encantamento que fecha o corpo do rival. Em um confronto entre os dois grupos, ele chegará a pensar que Gabriel havia morrido, o que não acontece de fato, revelando que o “trabalho” feito por Gogó não fora bem sucedido. Gabriel, por sua vez, é cuidado pelo pai de santo Erlei (sacerdote de umbanda que interpreta ele mesmo) e iniciado na umbanda. No final, ele mata Severiano e permanece vivo.

Gogó e Erlei estão no centro da diferenciação entre feitiço e atos mágicos. O primeiro é ligado ao feitiço, ao charlatanismo e à degradação moral. Lopera (2013) lembra que o próprio nome Gogó destaca sua relação com o alcoolismo, explorado em diversas cenas em que aparece. O personagem é libertado da cadeia a mando de Severiano. É em uma conversa no bar que o mafioso encomenda o “trabalho” para vencer o corpo fechado de Gabriel. Gogó chega a mencionar que seus orixás podem não permitir, mas aceita a missão logo que Severiano pede que ele diga o preço do serviço. Em um terreiro “pequeno e desorganizado” (JÚNIOR, 2009, p. 135), Gogó faz “despachos” para atingir o inimigo de Severiano, mas Gabriel segue vencendo a morte. Na cena em que os capatazes do mafioso vão cobrar pelo serviço não realizado, encontram Gogó dançando com duas mulheres. O pai de

santo também aparece no filme simulando a incorporação de um “santo”¹² e mantendo relações sexuais durante a prática religiosa o que, no entendimento das religiões afro-brasileiras (e, provavelmente, quaisquer outras), seria uma grave quebra de preceitos. Para Lopera (2013), a obra explora o personagem pelo caráter cômico, retirando a autoridade habitualmente creditada aos sacerdotes. Júnior (2009) afirma que elementos da construção fílmica, como a narração, evidenciam se tratar de um charlatão. Como veremos adiante, outros filmes nacionais utilizam recursos semelhantes.

Do lado oposto está Erlei, pai de santo benevolente, de gestos sutis, respeitado por todos, inclusive por Severiano. O sacerdote acolhe Gabriel na praia quando os capangas do mafioso o jogam de uma ponte, dentro de um saco, acreditando que ele estaria morto. Depois disso, já no terreiro, explica ao protagonista o funcionamento da umbanda. Segundo Lopera (2013), “dirige-se a Gabriel para chegar ao espectador” e, por isso, suas falas são didáticas. Erlei também fará a iniciação de Gabriel na umbanda. O poder do pai de santo, segundo Júnior (2009), “transcende espaços sociais, passando entre os portadores e os despossuídos de poder, colocando-os num mesmo patamar, mas apenas os segundos se permitem seguir os caminhos apontados pelo sacerdote” (p. 136).

Outro ponto importante, tanto para a compreensão de pai Erlei quanto da própria umbanda no filme, é o espaço do terreiro. Repleto de plantas e água corrente, marcando a relação da religião com a natureza, é também o lugar do cuidado de pai Erlei com seus filhos, incluindo Gabriel.

Ali os personagens não aparecem brigando ou se digladiando, mas perfeitamente harmônicos, sendo sempre auxiliados por Pai Erlei. O espaço religioso é onde as pessoas podem se reunir e se confraternizar. É ali que pela primeira vez Gabriel encontra alguém que se propunha a auxiliá-lo gratuitamente, que todos são tratados com dignidade e os personagens encontram uma fortaleza contra as opressões do dia a dia. Gabriel só deixa a marginalidade depois de visitar o terreiro, e quando Eneida o trai, é ao Pai Erlei que retorna. O espaço religioso é onde Gabriel encontra auxílio, o espaço comunitário no qual as pessoas de todos os tipos se encontram e se ajudam. Todos que recorrem ao terreiro são pessoas do povo. (JÚNIOR, 2009, p. 134-135)

O contraste entre Gogó e Erlei também evidencia a hierarquização das religiões operada pelo imaginário do feitiço. Pai Erlei não faz feitiços. Em dado

¹²Santo, neste contexto, remete ao uso popular da palavra como sinônimo de entidade espiritual. Não corresponde, portanto, ao conceito cristão de santo.

momento do filme, Severiano o procura em busca de um “trabalho” que enfraquecesse Gabriel. O sacerdote, no entanto, diz que nada pode fazer contra os inimigos, mas se prontifica a auxiliá-lo de outra forma, conduzindo sua evolução espiritual. Júnior (2009) e Lopera (2013) concordam que o filme delimita a diferença entre a umbanda, liderada por Pai Erlei, e a macumba, da qual se ocuparia Gogó.

O termo macumba se popularizou como forma pejorativa para nomear práticas de religiões afro-brasileiras, como a oferta de alimentos e outros elementos sagrados em locais públicos, ou mesmo as festas e cerimônias com toque de tambores nos terreiros e outros locais de culto. Contudo, uma corrente de pesquisadores aponta a ocorrência, principalmente no Rio de Janeiro, de uma religião afro-brasileira assim nomeada. Sobre suas origens e configurações, Sodré (2019) registra que

[...] a macumba carioca, que reelabora cultos bantos (congoleses, angolanos) tem estrutura gêge-nagô, como foi assinalado há muito tempo por Nina Rodrigues. O culto secreto e rural da *cabula*, ligado a rituais gêge-nagôs, mas também aberto a práticas kardecistas (por admitir a encarnação de espíritos em indivíduos), resultou na macumba carioca. Aí, o sacerdote denominava-se “embanda” ou “umbanda” (denominação reinterpretada a partir dos anos 1930, para designar todo um culto) e “cambone”, o seu assistente. (p. 76)

Percebe-se que a umbanda tem raízes comuns à macumba, mas frequentemente aciona significados sociais mais positivos. *O Amuleto de Ogum* parece se inserir nessa dinâmica, evidenciada no contraste entre Pai Gogó e Pai Erlei. Vagner Gonçalves da Silva (2005), na obra *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*, explica que a umbanda nasce da aproximação de intelectuais e da classe média à religiosidade afro-brasileira. A valorização das religiões populares como elemento da identidade brasileira, mencionada no começo deste capítulo, levou intelectuais e artistas a aderirem a estas religiões. Ao mesmo tempo, o kardecismo, originário das tradições judaico-cristãs, fazia grande sucesso na classe média. A existência de elementos comuns aos dois sistemas religiosos possibilitou sua aproximação.

O kardecismo caracteriza-se, ainda, pela aplicação dos métodos e explicações científicas (em pleno auge de valorização na época de sua formação) no entendimento dos fenômenos sobrenaturais. Assim, para explicar os fenômenos espirituais (como a possessão, a vida após a morte, etc.) através da dedução, das leis de ação e reação, causa e efeito, o kardecismo produziu, ao mesmo tempo, um discurso racional e religioso. Se

nas religiões mágicas os fenômenos sobrenaturais são aceitos tendo como base a fé nos mistérios divinos, no kardecismo esses mistérios foram explicados em bases “científicas”, o que permitiu atingir um público mais instruído e suscetível às críticas ao chamado “baixo espiritismo”. O transe, sendo praticado no kardecismo por uma população de nível educacional maior, como funcionários públicos e profissionais liberais, passou a ser melhor aceito por essa camada social que sempre o via como característica das religiões “primitivas” ou “atrasadas”. (SILVA, 2005, p. 109)

Pouco a pouco, entidades dos cultos africanos passaram a estar presentes nas sessões espíritas kardecistas e, na década de 1920, surgem os primeiros terreiros de umbanda. A religião reúne, assim, concepções kardecistas e entidades de cultos africanos e indígenas, como pretos-velhos, caboclos, exus e pombagiras (SILVA, 2005).

Júnior (2009) destaca que *O Amuleto de Ogum* deriva e, ao mesmo tempo, se insere no movimento de legitimação da umbanda e “[...] sedimentou o espaço de integração da umbanda na sociedade brasileira por meio de sua introdução no imaginário cinematográfico” (p. 155). Segundo Lapera (2013) e Júnior (2009), há nas cenas da umbanda um certo caráter documental. Inclusive, alguns sacerdotes discordaram da presença de cenas mais secretas dos cultos, como a camarinha, onde são feitos os ritos de iniciação, e a incorporação. Júnior (2009) aponta, no entanto, que a presença da incorporação nos ritos da umbanda é um dos elementos que provoca um racha no imaginário. Ao positivar a umbanda, o filme positiva também atos mágicos que a compõem e configuram signos que transitavam no limiar da feitiçaria, como a incorporação.

O recurso e a partilha do encantamento e da incorporação são figuras de corte e fratura: alguns personagens do filme utilizam encantamentos e feitiços ou recebem os espíritos, alguns grupos sociais fazem a prática religiosa e institucional desses recursos. Ao marcar um hábito que não é de todos, a película corta o povo – a nação antes homogênea é ferida e começa a ser compreendida como constituída por diversas camadas populares. Há mais de um “povo” e um deles pratica feitiço, encantamento, incorporação, transes, etc. (JÚNIOR, 2009, p. 161)

Júnior (2009) acredita ainda que são as práticas mágicas que instrumentalizam o povo, agora fraturado, a resistir (ou causar) (a)os infortúnios do dia a dia. Ele afirma que *O Amuleto de Ogum* é uma resposta a *Barravento*, onde a religião era vista como alienação. No filme de Nelson Pereira dos Santos, a umbanda está a serviço dos desvalidos contra as desigualdades e os atos mágicos dão força e instrumentos aos sujeitos. E o fazem indiscriminadamente,

independentemente de classe social, numa perspectiva ainda tributária da “democracia racial”, embora o conceito sofresse ataques desde os anos 1950.

A construção da umbanda no filme parece intencionalmente se alinhar ao discurso que a posiciona como genuinamente nacional e agregadora das matrizes constituintes da sociedade brasileira. Além do próprio Erlei, Nelson Pereira dos Santos mostrou o roteiro a diversos pais de santo, a quem pediu opiniões (INSTITUTO MOREIRA SALES, [2019?]).

Disso deriva outro ponto comum. Silva (2005) e Montes (2012) pontuam que, no processo de constituição da umbanda, a herança africana foi fortemente modificada e “purificada”, “retirando os elementos considerados [pelo kardecismo] muito bárbaros e por isso estigmatizados: o sacrifício de animais, as danças frenéticas, as bebidas alcoólicas, o fumo e a pólvora [...]” (SILVA, 2005, p. 112). Júnior (2009) vê no filme um processo semelhante. O autor afirma que há um “apagamento étnico”, já que as origens da religião não são tematizadas. Pai Erlei é negro, mesmo assim o tema não entra em questão, já que não agregaria novidade à jornada do protagonista.

Ao reconstruir a Umbanda como uma religião inter-racial, *O Amuleto de Ogum* se inseriu também na tendência de sua desafricanização. Os filmes que abordam a Umbanda raramente fazem menções às origens africanas que a constituem, mas, curiosamente, não fazem qualquer menção às origens europeias a partir das quais a religião se montou. Não há um apagamento étnico apenas da África ancestral que deu origem à Cabula, à Macumba, ao Candomblé, à Quimbanda e à Umbanda, mas também desaparecem as menções ao espiritismo e ao catolicismo, que deram origem a muitos dos aspectos dessas religiões. A etnicidade que *O Amuleto de Ogum* constrói é voltada para a eliminação da origem africana e europeia na afirmação de uma religião brasileira. (JÚNIOR, 2009, p. 155-156)

3.6 Prova de fogo

Outro filme sobre a umbanda também terá o “apagamento étnico” apontado por JÚNIOR (2009). Trata-se de *Prova de Fogo* (Marco Altberg, 1980). O autor destaca que, diferentemente de *O Amuleto de Ogum*, em que a religião é um elemento estruturante da narrativa, mas não seu tema central, *Prova de Fogo* é um filme sobre a umbanda. Todo o desenrolar dos acontecimentos está atrelado ao envolvimento dos personagens, notadamente o protagonista, com o terreiro.

Marco Altberg teve como principal fonte para a elaboração do roteiro o sociólogo e pai de santo Níveo Ramos. O projeto original do filme foi desenvolvido

em parceria com a antropóloga Yvonne Velho, mas discordâncias entre os dois, que chegaram a gerar processos judiciais, o levaram a concluir a obra sozinho. Embora Júnior (2009) discorde das afirmações do diretor sobre ter feito um filme “realista”, o autor destaca que a obra se apoia em trabalhos etnográficos e que, diferente de Nelson Pereira dos Santos, que teria retratado uma umbanda idealizada, “Altberg recusou qualquer *moldura*¹³ e encarou a estranheza ou alteridade dos eventos na forma de ficção como uma realidade” (p. 164).

Prova de fogo retrata a jornada de Mauro (Pedro Paulo Rangel), da primeira ida ao terreiro até tornar-se um conhecido pai de santo. Além do protagonista, há outros sacerdotes entre os personagens: Lourdes (Elba Ramalho), a primeira mãe de santo do terreiro que Mauro começa a frequentar, João (Ivan de Almeida), que a sucede, e ainda uma sacerdotisa que, embora não apareça em cena, tem presença importante, já que Mauro viaja para Alagoas para “fazer a cabeça” com ela. Há uma complexa rede de relações e acontecimentos entre eles que certamente não será esgotada na brevidade deste capítulo. Contudo, destaco alguns pontos que agregam novos elementos ao estudo dos sentidos sobre pais e mães de santo mobilizados pelo cinema brasileiro.

Mauro é levado ao terreiro de Lourdes por Vanda (Lígia Diniz), uma amiga, após contar a ela um episódio em que teve uma visão. Em sua primeira cena no local, ele conversa com um preto-velho incorporado pela mãe de santo, que afirma que ele é médium e, para prosperar, deve desenvolver suas habilidades. Na mesma cena, a entidade diz a Sandra (Maitê Proença), que acabara de entrar na sala, que não adiantava ter feito roupa branca, se não a usasse. A jovem comenta com Vanda, em seguida, que, aconselhada por uma mãe de santo, havia mesmo feito uma roupa branca, mas não a utilizava. A sequência demonstra, tanto ao protagonista quanto ao espectador, que o preto-velho é capaz de acessar informações sobre a vida e o futuro das pessoas que recorrem ao seu auxílio. Para isso, se vale do corpo da mãe de santo que, por extensão, compartilha dessa capacidade.

Na próxima cena em que aparecerão juntos, Lourdes e Mauro estarão em um rito no terreiro, o que nos leva a pressupor que o protagonista é agora frequentador do local. Ao som de atabaques e cantos, a mãe de santo o abraça e o conduz a girar

¹³“Recurso cinematográfico muito comum que consiste em através do estilo, marcar na imagem, para o espectador que se está vendo outro grau de realidade diegética que não a da vigília, podendo ser um sonho ou sobrenatural” (JÚNIOR, 2009, p. 164).

no salão. Este incorpora um boiadeiro. Quem já esteve em uma “gira” de umbanda está familiarizado com essa abordagem. O pai ou mãe de santo, ou a entidade nele incorporada, é o condutor do rito e, eventualmente, “convida” outras entidades a “descerem”, cantando próximo ao médium, girando-o, batendo levemente com a cabeça na cabeça daquele(a) a quem deseja provocar a incorporação, etc. Os gestos demonstram autoridade e sabedoria, já que, nos terreiros de umbanda, o(a) sacerdote(isa) é também responsável por indicar o momento apropriado para a manifestação das entidades.

Em outro momento, haverá uma cena em que Mauro e Sandra encontram Lourdes no terreiro, sentada no chão no meio da tenda, cabisbaixa, cercada de velas caídas. O espectador não familiarizado com a umbanda certamente tem dificuldade de entender imediatamente a cena. Mas a sacerdotisa diz, em seguida, que Célia, sua primeira mãe pequena, lançou a força de seus santos contra ela. Nervosa, ela afirma que vai mostrar que é mais forte e sai correndo, aparentemente fora de si, para fora do terreiro. Na rua, quase é atropelada por um caminhão, mas um homem se lança junto a ela na frente do veículo e a protege. O homem surge de repente e, do outro lado da rua, já desapareceu, nos sugerindo se tratar de uma entidade protetora.

Essa é uma das sequências em que a trama destaca a “humanidade” dos sacerdotes por meio dos conflitos. Mais tarde, João, pai de santo que assumirá o terreiro, também terá atritos com Mauro. Em dado momento, haverá uma briga entre as entidades incorporadas pelos dois, revelando que os guias tomam para si o conflito entre os vivos. A sexualidade também é um elemento que constrói a representação de João. Ao assumir o terreiro no lugar de Lourdes, ele escolhe Sandra como primeira mãe pequena após lançar olhares aparentemente desejosos para a moça. Mais tarde, ele irá agarrá-la à força em uma cena que quase evidencia um estupro. Sandra resiste no primeiro momento, mas, por fim, se entrega, motivada pela fantasia sexual que mantinha com uma entidade (que pode ser incorporada pelo pai de santo) e que relembra naquele momento.

Outro aspecto que ressalta a construção não maniqueísta não só dos sacerdotes mas de todos os personagens envolvidos com a umbanda no filme, são os problemas para os quais se busca solução no terreiro. As questões envolvem sexo, dinheiro e outros temas considerados tabus na sociedade, e todas elas são legitimadas e atendidas. A ciganiinha incorporada por Mauro chega a dar conselhos

escatológicos a um personagem homossexual que deseja tornar o companheiro menos violento. Não há, na maior parte das vezes, julgamento moral sobre os pedidos. Apenas em uma ocasião, a entidade incorporada por Mauro, que nesse momento ainda não é pai de santo, menciona que uma esposa que trai o marido deveria ser castigada.

Esse é um dos aspectos de *Prova de fogo* que levam parte da crítica a rejeitar o filme, embora esteja no centro do que Altberg define como uma representação realista. Leon Cakoff (*apud* JÚNIOR, 2009), ao analisar o filme, aponta toda sorte de “problemas morais”.

Aos personagens de voz ativa, à legião de flagelados morais que o filme faz perfilar, reserva-se a lamúria vulgar dos cornudos, a baba sem vergonha dos estupradores, a malícia cafona de ninfomaníacos, o melodrama cabisbaixo do de amores não correspondidos (...) de homossexuais mal assumidos. São estes os problemas que passam pelo ambulatório das almas de nosso herói, sem falar nos conselhos escatológicos. (CAKOFF, 1984, *apud* JÚNIOR, 2009, p. 175)

Júnior (2009) destaca, no entanto, que

O crítico rejeita a alteridade que o filme mostra, na mesma medida em que procura dizer o que há de ruim no filme. Curiosamente, suas observações negativas caem mais *sobre o que viu da Umbanda representada no filme* do que sobre a constituição cinematográfica do mesmo. (p. 175, grifos meus)

É preciso mencionar que, assim como acontece em outras religiões, inclusive as cristãs, embora os terreiros de umbanda se estruturam a partir de um conjunto comum de práticas, há variações entre casas. Podem predominar, em alguns casos, os elementos kardecistas, em outros, as matrizes africana e indígena. Há casas, por exemplo, em que exus e pombagiras, considerados entidades “mundanas”, não integram os cultos. As mesmas entidades serão centrais em outras casas.

Ao observarmos as diferentes construções sobre pais de santo da umbanda em *O Amuleto de Ogum* e *Prova de fogo*, e as críticas que suscitam, fica evidente que os filmes alimentam as disputas no interior da cultura em relação aos sentidos que atribuímos a pais e mães de santo e à própria umbanda.

Um ponto que ilustra esse fenômeno é a observação dos sentidos produzidos pelos(as) espectadores(as) praticantes da umbanda ao assistirem *Prova de fogo*. Atualmente, o filme está disponível na plataforma de vídeos *YouTube* (FAUSTINO,

2016). Os comentários deixados pelos espectadores vão de “Simplesmente magnífico” a “Esse filme mancha a imagem da umbanda”. Obviamente, não podemos simplesmente tomar esses comentários como ferramenta de análise de recepção, mas eles sugerem pistas nesse sentido. Há também uma menção a um dos pais de santo representados, João, considerado pelo espectador “muito safado”.

O que percebemos com isso é que há disputas que surgem da própria tensão entre as matrizes que constituem a religião, materializada nas diferenças entre casas dentro da própria estrutura religiosa da umbanda. De todo modo, chegam ao cinema, muitas vezes, de forma descontextualizada, reforçando sentidos pejorativos sobre os(as) sacerdotes(isas) do filme. De maneira semelhante ao que acontece na própria umbanda, quanto mais próximos estão os personagens da matriz cristã, mais positivos são os significados acionados, evidenciando o racismo religioso que estrutura a sociedade.

3.7 A deusa negra

Também abordando mais detalhadamente aspectos religiosos — nesse caso, sobre o candomblé — e pouco antes de *Prova de Fogo*, *A deusa negra* (Ola Balogun, 1979) trouxe a importância e reverência das grandes matriarcas dessa religião para a tela. No filme, o nigeriano Babatundê (Zózimo Bulbul) promete ao pai, no leito de morte, viajar ao Brasil para encontrar o resto de sua família, que não conseguiu voltar à África após o fim da escravidão. Como pista, tem uma imagem de lemanjá, levada por seu bisavô na volta à terra de origem. Por isso, ao chegar no Brasil, Babatundê vai ao candomblé de uma famosa mãe de santo pedir orientação para o cumprimento de sua missão. A sacerdotisa é interpretada por Chica Xavier. Não são muitas as cenas em que ela aparece, mas sua presença demonstra autoridade e sabedoria.

A primeira visita de Babatundê ao terreiro acontece durante uma cerimônia pública. Enquanto as filhas de santo cantam e dançam, a mãe de santo está sentada em posição de destaque, ao lado dos atabaques. É ela quem conduz o rito, puxando as cantigas. Após a cerimônia, é servida uma refeição aos convidados e ela está novamente em posição de destaque na mesa. A mãe de santo explica ao estrangeiro os recados dados por lemanjá sobre o caminho que ele deve seguir em busca de concretizar sua missão.

Iemanjá fala por meio de Elisa (Sônia Santos), filha da sacerdotisa, que durante a cerimônia religiosa é tomada pelo orixá. Durante o transe, Iemanjá indica a Vila Esmeraldo, na Bahia, como local possível do encontro. Babatundê convida Elisa a acompanhá-lo na viagem. Neste momento, a sabedoria da mãe de santo é ressaltada. Ao autorizar que a filha faça a viagem, ela afirma que deve haver um motivo para que Iemanjá queira que a filha participe da jornada, o que será confirmado no final.

Será uma outra sacerdotisa (Léa Garcia), na Vila Esmeraldo, quem irá ajudar Babatundê a compreender o que aconteceu com seus ancestrais no Brasil. Ao entregar um espelho a Elisa, esta é tomada por Iemanjá, que abraça Babatundê. Ele cai no chão, em transe. Começa um longo *flashback*, que mostrará a jornada vivida pelos familiares do africano. Ele conclui que não há como os encontrar e afirma que vai com Elisa para o Rio de Janeiro, presenteando a mãe de santo com a imagem de Iemanjá de sua família. Ela responde, concluindo o filme: “Isso mesmo, meu filho, talvez a Elisa seja a família que o destino queria que você encontrasse no Brasil” (A DEUSA, 1979). No alvorecer do dia seguinte, Babatundê e Elisa começam a viagem de volta ao Rio de Janeiro e à África.

O destaque do papel das sacerdotisas advém, entre outros fatores, de uma construção pautada em referenciais africanizados. *A deusa negra* é uma obra marcante do cinema negro. Dirigida pelo nigeriano Ola Balogun, com assistência de direção de Zózimo Bulbul, que a protagoniza, é a primeira co-produção entre Brasil e Nigéria. Para além do sequestro de negros escravizados para o Brasil, há entre os dois países a presença de cultos materializados, no caso do Brasil, nas práticas das religiões afro-brasileiras, que compreendem uma visão de mundo contra-hegemônica. Marco Aurélio da C. Correa (2019, n.p.) a insere em um contexto que compreende a diáspora africana não apenas como um deslocamento demográfico, mas como “constante fluxo de imagens, sons e sentidos que ressignificam o coletivo estético que define a pluralidade presente na existência negra contemporânea”. O autor fala em atlanticidades, em que o

O objetivo é a emancipação de qualquer relação de dominação, remanescente ou não do trauma colonial. Sem confundir com uma tentativa de um retorno romantizado para uma África inexistente, mas compreender de que formas as raízes africanas se elaboram como rizomas pela diáspora, desabrochando assim, inventividades que contestem os paradigmas consolidados pelo mundo ocidental. Reconhecendo a necessidade de reinventar uma civilidade

contemporânea que não dê continuidade aos paradigmas da ocidentalidade, como por exemplo a racionalização da vida, a individualidade e a competitividade. (CORREA, 2019, n.p.)

A obra, destaca o autor (*ibidem*), não é uma “produção redentora de uma semiótica revolucionária” (n.p.), mas configura “um primeiro exemplo no contexto cinematográfico brasileiro de uma produção realizada nessas relações da diáspora africana que se tem registro” (n.p.).

Essa visão de mundo, no entanto, sofreu um duro processo de apagamento sob o colonialismo, seja pela violência da repressão física ou pela ação subjetiva do racismo. Algumas cenas evidenciam também esse processo em *A deusa negra*. A primeira se dá quando, ao chegar ao Brasil, Babatundê entra em uma loja que vende artigos religiosos, acreditando que ali conseguiria as informações que deseja. Ao perguntar onde poderia encontrar um terreiro de candomblé, ele ouve a resposta: “Não entendemos nada de candomblé, somos umbandistas” (A DEUSA, 1979). O vendedor hesita ao responder, o que sugere um receio em confirmar a familiaridade com a religião, dada a repressão sofrida pelos candomblés no período. Mais tarde, ao entrar no terreiro da segunda mãe de santo, Babatundê e Elisa encontram o local aos pedaços, com objetos e paredes quebrados. Novamente não há confirmação, mas é possível desconfiar de que houve ali um ataque. A sacerdotisa, por sua vez, caminha errante, cabisbaixa, está desarrumada, o que reforça a suspeita.

Quando *A Deusa negra* foi lançado, embora o período ainda fosse fortemente marcado pela repressão — física ou simbólica — a manifestações de cunho racial, o Brasil começava a desenhar os rumos da abertura política e movimentos de afirmação identitária se fortaleciam. Dez anos depois, a Constituição Federal de 1988 (C.F. 1988) inaugura um novo momento na relação entre Estado e sociedade no Brasil, a partir da garantia de direitos civis (SILVA, 2011). Parte das reivindicações do movimento negro foram atendidas e o texto cria a *Fundação Cultural Palmares*, já mencionada neste trabalho, para atuar na promoção e disseminação do patrimônio cultural negro. Além disso, a C.F. 1988 elaborou o conceito de quilombo, mais tarde estendido aos terreiros, dando garantia de posse de terra às populações afrodescendentes.

As mudanças culturais que se desenvolvem a partir de então são também agenciadas pelos filmes. No capítulo seguinte, analiso personagens pais e mães de santo dos longas ficcionais brasileiros lançados entre 1988 e 2020.

4 Pais e mães de santo no cinema brasileiro pós-1988

Além da nova Constituição, que configura um marco legal importante para as religiões afro-brasileiras e o patrimônio cultural negro como um todo, fortes mudanças acontecem na produção cinematográfica nacional a partir da década de 1990. Transformações no campo religioso brasileiro, que já estavam em curso, também se intensificam nesse período. Por todos esses motivos, mudanças na abordagem dos filmes em relação à religiosidade também vão ocorrendo gradualmente, incluindo a representação de pais e mães de santo, como veremos a seguir.

4.1 O novo “popular”: pobreza e violência

A produção cinematográfica durante a ditadura militar foi marcada pela censura. No entanto, esta era exercida principalmente como patrulha temática e ideológica, não se convertendo em redução do volume de produções. Ao contrário, os cineastas do período souberam utilizar o discurso do nacional-popular para “atender” os interesses nacionalistas do regime militar. Tematizavam nos filmes a sociedade brasileira e traziam, muitas vezes, críticas ocultas ao governo.

Atendendo a reivindicações do setor, foi criado, em 1966, o Instituto Nacional de Cinema (INC) e, posteriormente, em 1969, a Embrafilme, que, sob ação direta do Estado, permitiram a intensificação da atividade cinematográfica no Brasil. O surgimento dessas organizações fazia parte de uma ampla institucionalização cultural promovida pelo regime militar com dois objetivos: direcionar o processo cultural e neutralizar a produção artística de adversários políticos (AMANCIO, 2018).

Com o fim da ditadura, o cinema nacional sofreu uma dura perda em termos de mercado. Em 1990, o governo de Fernando Collor pôs fim à Embrafilme e extinguiu a cota de tela, que obrigava que um número mínimo de filmes nacionais fosse exibido nos cinemas do país. A produção nacional, ancorada no modelo estatal de financiamento, despencou e o cinema brasileiro viveu, na opinião de diversos autores e produtores, dois dos piores anos de sua história. Em 1992, registra Lúcia Nagib (2002), com base em dados da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil.

Somente em 1993 foi criada a “Lei do Audiovisual”, que previa o retorno dos investimentos estatais na produção cinematográfica nacional. Tem-se início, assim, o que convencionou-se chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro” ou “Cinema da Retomada”. O período é visto como uma grande explosão de filmes mas, segundo Nagib (2002), não há consenso sobre a questão.

A expressão “retomada”, que ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos (25 de curta, nove de média e 56 de longa metragem), que foram finalizados numa rápida sequência. Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*. A Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno. (p. 13)

Se os recursos não eram novos ou se o fluxo de produção apenas teve uma pausa, fato é que a produção do período viu o público voltar a encher salas de cinema, e isso era uma novidade.

Além dos filmes de Xuxa e dos Trapalhões, sempre prestigiados por públicos volumosos, outros filmes brasileiros começaram a ultrapassar a casa de um milhão de espectadores, como *Carlota Joaquina*, *O quatrilho*, *Central do Brasil*. (NAGIB, 2022, p. 14).

A quantidade de realizadores também aumentou e, entre 1994 e 2000, de acordo com Nagib (*ibidem*), 55 novos cineastas despontaram no país.

Não se observa no Cinema da Retomada homogeneidade da produção ou ligação entre gêneros. Muitos projetos do período eram obras pausadas no contexto da Embrafilme e finalizadas com os novos mecanismos de financiamento. No entanto, uma busca já empreendida em outros momentos do cinema brasileiro se faz novamente presente, segundo Nagib (2002): a do “Brasil real”. A pátria é “redescoberta” e temas como o sertão, a imigração e a pobreza permeiam as produções.

Fernão Ramos (2018c) afirma, no entanto, que duas correntes estéticas estiveram presentes no que ele define como a primeira Retomada: a comédia leve e a crônica de costumes. Segundo o autor, embora não exista consenso sobre o

recorte cronológico da Retomada, um conjunto de filmes com algumas características comuns marca um primeiro momento entre 1994 e 1999 e outro, com elementos diferenciais, se estende até 2002-2003.

O autor destaca que a representação do popular ressurgiu, ao menos no último período da Retomada. Se nos anos 1960-70, a cultura popular fazia parte de um projeto de nação unificado, ela agora surgia como contraponto ao apresentar uma nação inviável, fortemente ligada à falência institucional e que relegava a população a todos os tipos de mazelas. O contexto de pobreza e violência, com ênfase na favela e no tráfico, permeou diversas produções no período, especialmente a partir dos anos 2000. Já fortemente ligada à representação do popular no cinema nacional, a religião também aparece nos filmes.

Contudo, o campo religioso brasileiro passa por mudanças nesse período. Fortemente marcada pelo processo sócio-histórico de predominância do catolicismo, a sociedade brasileira via crescer o pluralismo religioso e as igrejas evangélicas, principalmente as neopentecostais, que se expandiam vertiginosamente. Morgana Gama de Lima (2014) observa que o pertencimento religioso ressurgiu no cinema desse período sob um novo viés: o ponto de vista do sujeito. Diferentemente das produções dos anos de 1970 e 1980, que politizaram a questão religiosa,

O que está em questão não é necessariamente como esse pertencimento ou devoção religiosa interfere nos rumos políticos do país, mas como elas podem ser compreendidas tomando como ponto de partida a declaração de fé do sujeito, no sentido de compreender os trânsitos que sucediam no campo religioso. Embora nos filmes produzidos na década de 1990 seja possível vislumbrar um processo de continuidade da tendência esboçada nos anos 1970, nota-se nas produções mais recentes um estreitamento na abordagem do pertencimento religioso. Antes de ser um elemento referente a uma identificação coletiva, de um grupo ou comunidade, a religião é apresentada a partir de uma valorização da experiência do sujeito. (p. 40)

Dois filmes marcantes nesse novo contexto trazem personagens mãe e pai de santo, respectivamente: *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002). Diegues repete a temática em 2006, com *O maior amor do mundo*, que também conta com uma mãe de santo.

4.1.1 Orfeu

O filme, lançado em 1999 e dirigido por Cacá Diegues, é baseado na peça *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes, que já tinha sido adaptada para os cinemas em *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*, 1959), uma coprodução entre França, Itália e Brasil dirigida por Marcel Camus. A primeira adaptação alcançou grande sucesso de público e diversos prêmios internacionais, incluindo a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. A obra, contudo, fora eleita pela geração cinemanovista, à qual pertence o diretor de sua mais recente adaptação, como exemplo a não ser seguido no cinema. A crítica, entre outros motivos, se fundava na representação folclórica do popular e na exotização das pessoas negras.

Assim como na obra de Camus, o filme de Diegues se passa em um morro carioca e narra a paixão do sambista Orfeu por Eurídice, uma jovem recém-chegada à comunidade. A história, que acontece durante o Carnaval, é permeada por conflitos com os traficantes do morro. No final, Eurídice é assassinada por Lucinho, chefe do tráfico local, enquanto Orfeu é morto por uma de suas ex-namoradas. O protagonista é interpretado por Toni Garrido, cantor bastante popular à época, um dos fatores que motivou o sucesso de público do filme, visto por quase um milhão de espectadores (ANCINE, 2020).

Em *Orfeu, Conceição* (Zezé Mota) e Inácio (Milton Gonçalves) são casados e pais do protagonista. Para lidar com os problemas da vida, especialmente as situações que envolvem o filho, cada um recorre às próprias crenças religiosas. A mãe, embora não seja diretamente identificada no filme como mãe de santo, demonstra características e ações que podem assim defini-la. O pai é evangélico. Lima (2014) destaca que a religiosidade dele no filme dialoga com a expansão das igrejas evangélicas, principalmente nas periferias, o que difere da primeira adaptação de *Orfeu da Conceição*, na qual a religiosidade dos personagens estava ligada apenas à matriz africana.

A liderança de Conceição na comunidade e na escola de samba, em que coordena a produção das fantasias, sua fé no orixá Ogum, expressa em algumas cenas do filme, e, principalmente, sua relação com o jogo de búzios, o qual consulta nos momentos em que deseja respostas em relação ao filho, são alguns dos elementos que nos levam a ver na personagem características de uma mãe de santo. Os búzios, cabe explicar, são um tipo de oráculo africano ao qual nem todos(as) os(as) praticantes das religiões afro-brasileiras podem ter acesso. Elemento sagrado, necessita que a(o) filha(o) de santo tenha a permissão dos orixás

e a habilidade de leitura do jogo para consultá-lo. Por isso, apenas determinados integrantes, de acordo com a hierarquia da casa, podem utilizá-lo. De modo geral, é a(o) mãe ou pai de santo quem joga os búzios.

A relação de Conceição com o marido evangélico remete a disputas que permeiam o campo religioso brasileiro. A demonização das práticas religiosas afro-brasileiras, historicamente operada pela igreja católica, foi atualizada, principalmente a partir da década de 1950, pelas igrejas pentecostais e, ainda mais recentemente, pelas neopentecostais. Maria Lucia Montes (2012), em sua investigação das relações entre o público e o privado na religiosidade brasileira, narra os fundamentos desse processo, que nomeia como “guerra espiritual”.

[...] o primeiro princípio doutrinário em que se fundamenta a prática religiosa das igrejas neopentecostais, independentemente de ser diferenciada sua liturgia, é a “teologia da prosperidade”, segundo a qual todos os fiéis, ao se converterem, “nascidos de novo” em Cristo, são reconhecidos como “filhos de Deus”. Ora, o Criador, Senhor do universo, tem direito sobre todas as coisas ao dispor deles, porque os tomou sob sua proteção para serem abençoados e terem êxito em seus empreendimentos. Como Rei e Senhor, Deus já lhes deu tudo no próprio ato de reconhecê-los como filhos e, assim, aos homens só resta tomar posse do que, desde já, lhes pertence. Há, no entanto, na doutrina neopentecostal, um segundo princípio, complementar a este que é o da “guerra espiritual”. Pois se Deus *já* deu ao homem *tudo* aquilo que necessita ou deseja, e mesmo mais, o que nem ele ainda sabe precisar ou querer, por que então nem todos alcançaram *ainda* a prosperidade, por que vivem em conflito e enfrentam adversidades, a miséria, a pobreza, a injustiça, a doença, a perda, o sofrimento, a dor? É porque tudo isso é obra do Maligno, que quer perder os homens e assim procura afastá-los de Deus, fazendo-os duvidar Dele, confundindo-os com falsas crenças ou falsas promessas, engajando-os na senda do pecado, do vício e do desespero, para levá-los à perdição final, que é a sua vitória. Assim, entre a prosperidade a que o fiel já tem direito desde a sua conversão e sua vida presente interpõem-se as forças do Mal, na astúcia de suas mil faces, e é para combatê-las que o fiel trava incessantemente, em todas as frentes, a incansável “guerra espiritual” que, ao trazer-lhe a vitória, lhe permitirá gozar enfim da prosperidade que Deus já lhe concedeu. A participação da liturgia dos cultos de sua Igreja é o modo como o fiel trava esses infundáveis combates. (p. 70. grifos originais).

Herdando a prática católica do exorcismo e operando sob o racismo que permeia a sociedade, essas religiões inovam na apropriação, sob o viés negativo, dos cultos afro-brasileiros.

[...] o que se exorciza é sobretudo o conjunto das entidades do panteão afro-ameríndio incorporado às religiosidades populares, das devoções e práticas mágico-rituais do catolicismo ainda conservadas pelos pobres às religiões de negros perseguidos só recentemente apropriadas pelos estratos médios das populações urbanas. Assim, o que a nova liturgia evangélica realiza é um ecumenismo popular negativo, ou às avessas, incorporando

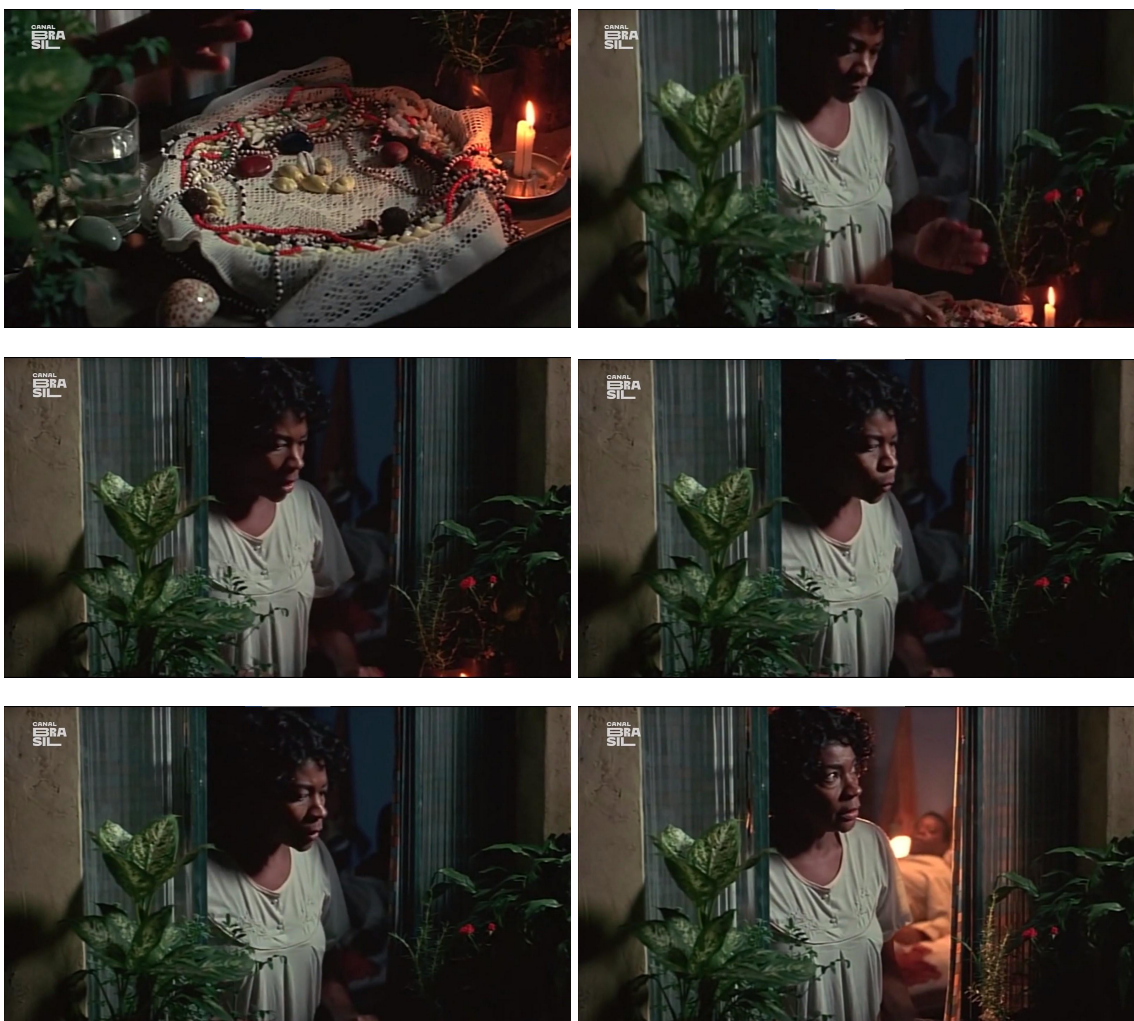
todas as figuras do sagrado das religiosidades populares sob a mesma designação comum das múltiplas identidades do Tinhoso. (MONTES, 2012, p. 73)

Dessa forma, instala-se uma disputa simbólica que opõe evangélicos e praticantes das religiões afro-brasileiras, visível em *Orfeu* e outros filmes contemporâneos. Em *Orfeu*, contudo, não há entre Conceição e Inácio um conflito expresso de forma direta. Todavia, este ponto é lido de maneiras distintas por Lima (2014) e Ferreira (2021).

Lima (2014), ao estudar personagens evangélicos no cinema brasileiro, entende que a personagem Inácio “[...] convive pacificamente com sua mulher mesmo esta sendo participante de uma escola de samba e apresentando uma crença diferente” (p. 89). Ferreira (2021), por sua vez, ao investigar o discurso da mestiçagem no cinema brasileiro, afirma que Conceição “[...] mantém (mesmo às escondidas do marido evangélico) o jogo de búzios e a fé na religiosidade de matriz africana” (p. 14). A diferença entre as análises nos mostra que a lacuna da ausência de conflito religioso direto entre os dois personagens é preenchida pela experiência do espectador e suscita diferentes compreensões.

Há elementos que potencializam essas distintas percepções no filme. Em uma determinada cena, o jogo de búzios é mostrado em *close* e, em seguida, com a abertura do quadro, vemos que é Conceição quem o manuseia. É noite e ela está na janela. Ouve-se ao fundo a voz de Inácio: “Você já acordou ou ainda não dormiu?”. De sobressalto, ela assopra a vela que mantinha acesa ao lado dos búzios, como se quisesse esconder o que fazia. E responde: “O olho de Orfeu tá brilhando como o sol. Nunca tinha visto esse brilho no olhar dele antes” (ORFEU, 1999). Agora vemos Inácio em segundo plano, na cama. Deitado, ele ergue apenas a cabeça e olha para ela. O quadro sugere que, da perspectiva em que Inácio olha, não é possível que ele esteja vendo o jogo de búzios. Ele continua o diálogo, marcando a discordância com o interesse da esposa sobre a vida do filho, sem mencionar o jogo: “Não te mete na vida dos outros, mulher. Que horas são?” (*ibidem*). (Figuras 1 a 6). A sequência pode fomentar a dúvida se ele sabe ou não sobre a prática da esposa.

Figuras 1 a 6 – Sequência do jogo de búzios



Fonte: ORFEU, 1999.

Além disso, Conceição e Inácio são colocados em paralelo em alguns pontos do filme, seja por meio da montagem ou da própria atuação, o que ressalta, implicitamente, a oposição entre os credos e estilos de vida. Durante o desfile da escola de samba, Inácio é mostrado no culto e pouco depois vemos Conceição cantando e dançando no desfile. Depois, o religioso está voltando para casa com Eurídice (Patrícia França), que o convida para ver a esposa na televisão. Ele hesita e desvia o olhar. Vemos a tela da TV em close, com a imagem de Conceição e, em seguida, Inácio olha discretamente na direção da televisão e sorri de forma tímida. Ainda que o comportamento contradiga seus preceitos religiosos, ele aparentemente gosta de ver a felicidade da esposa ou sente saudades do Carnaval (Figuras 7 a 9). Ele havia contado a Eurídice, momentos antes, que “a palavra de Jesus expulsou o demônio do meu coração e a igreja me salvou da vida boêmia e da bebida, que estavam acabando comigo” (ORFEU, 1999).

Figuras 7 a 9 – Sequência em que Inácio vê Conceição na TV



Fonte: ORFEU, 1999

Nas cenas finais, ao saberem que o filho corre perigo, Conceição e Inácio saem em busca de Orfeu pelo morro. Inácio diz a ela: “Reza, Conceição, peça a Deus pra ele te ajudar” (ORFEU, 1999). Os dois caminham na madrugada, em meio à chuva, aflitos. Ela responde, como quem grita sozinha: “Ai, meu São Jorge” (*ibidem*). E para de caminhar, por um momento. Virando-se para Inácio, ela afirma com veemência: “Ogum, Ogum lê, meu pai. Não deixa que nada de mau aconteça com meu filho e eu prometo seu ebó com cará, mel e dendê” (*ibidem*). O olhar e o tom da voz afirmativos sugerem que a fala, embora clame pelo orixá, também é dirigida ao marido. Se antes os sinais sobre a expressão religiosa dela diante dele eram dúbios, agora são veementes. Inácio a olha com semblante assustado.

A sequência seguinte mostra Orfeu na mata em busca do corpo de Eurídice, assassinada durante o desfile da escola de samba. Depois, já de manhã, Conceição e Inácio estão em casa. Sentado, cabisbaixo, porém centrado, o pai de Orfeu diz: “Hoje de manhã os moleques viram ele no alto do morro, mas quando desceram Orfeu não estava mais na mata. Eles disseram que ele estava muito agitado, falando sozinho, com a alma nas trevas, doido” (ORFEU, 1999). Conceição está na cama, sentada, recostada na cabeceira. Olha fixo para o nada. O quadro se abre e vemos em seu colo o jogo de búzios. Ela tem no pescoço um pesado colar de contas. E balbucia: “Onde é que você tá, Eurídice? O que é que você fez com meu filho, sua puta?” (*ibidem*).

Ela é interrompida por uma das mulheres que a acompanha e ampara, surpresa com a reação: “Dona Conceição!” (ORFEU, 1999). A mãe de Orfeu continua, aparentemente fora de si: “Vaca! Nasce de novo. Rameira! Nasce de novo que é pra eu comer seus olhos e arrancar seus dentes com minha mão. Nasce de novo, vagabunda, que é pra eu cravar minhas unhas nessa tua cara” (*ibidem*). A moça intervém: “Calma dona Conceição, pede a Deus pra lhe ajudar, não é, seu Inácio?” (*ibidem*). O marido aparece em *close*, passando as mãos pelo rosto, perplexo. O semblante assustado se acentua pelo ponto de vista. Quando ele olha para ela, o espectador o vê frontalmente. E então, também em plano bem fechado, aparece Conceição. A proximidade com que vemos seus olhos bem abertos reforça a raiva que expressam. “Deus? Deus ficou foi com ciúmes de Orfeu (sic). Deus tem inveja dele. Deus mesquinho, Deus de merda, Deus filho...” (*ibidem*) e cai em um choro compulsivo (Figuras 10 a 15).

Figuras 10 a 15 – Sequência de Conceição e Inácio preocupados com Orfeu





Fonte: ORFEU, 1999.

Os sentidos de oposição cultivados ao longo do filme, em que Inácio representa a resignação, a passividade e a fé, e Conceição, a raiva, a intemperividade e a boemia, têm sua máxima expressão nesta cena. Tomada pela dor da angústia com o sumiço do filho, ela se revolta contra o Deus do marido. A atitude é contraposta à postura de Inácio, que permanece sóbrio, resignado, atribuindo às trevas o comportamento errante do filho, que procurava pelo corpo da amada assassinada. Contudo, Conceição tem no colo o jogo de búzios, que reforça seu pertencimento à religiosidade afro-brasileira, sobre a qual pesam culturalmente a demonização e a associação à maldade. Assim, o comportamento da personagem tende a ser implicitamente atribuído à religião.

Cabe ressaltar que não há nas religiões afro-brasileiras, ou ao menos na maior parte delas, a concepção de pecado. Na lógica de Exu (NOGUEIRA, 2020), a humanidade é compreendida em sua complexidade e sentimentos como a raiva e a indignação são tão válidos quanto quaisquer outros, incluindo a fé e a resignação. O sentido que emerge a partir de uma análise da cena centrada na cosmovisão afro-brasileira é o da perturbação da mãe diante do sumiço do filho, que seria capaz de matar ou até mesmo “comer os olhos” e “arrancar os dentes” de quem a ele fizesse mal. E para protegê-lo, recorre ao oráculo e aos orixás, como também o fazem as mães de santo com seus filhos de santo.

É provável, contudo, que, à luz da moral hegemônica, fundada em valores cristãos, predomine, para parte considerável dos espectadores, a oposição entre o bem, associado à postura de Inácio, e o mal, representado pela raiva de Conceição e associado à religiosidade afro-brasileira.

4.1.2 *Cidade de Deus*

Já no final da Retomada, a temática da periferia e da violência dá origem a uma de suas obras mais consagradas, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002), considerado por parte da crítica um dos filmes nacionais mais importantes de todos os tempos. É, até o momento, o único filme brasileiro indicado a quatro categorias no Oscar – melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor edição e melhor fotografia. Além disso, foi visto nos cinemas por mais de 3,3 milhões de espectadores (ANCINE, 2020).

Dirigido por Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund, *Cidade de Deus* é uma adaptação do livro de mesmo nome, escrito por Paulo Lins (1997). O filme relata o crescimento do crime organizado na comunidade de Cidade de Deus, que se tornou um dos locais mais violentos do Rio de Janeiro, no começo dos anos 1980. Para isso, conta a história de diversos personagens.

Cidade de Deus não estava no escopo inicial desta pesquisa, mas foi incluído após interlocutores mencionarem que havia nele um pai de santo. O referido personagem aparece em apenas uma cena do filme, mas adquire tal relevância, que permanece vivo na memória dos espectadores, a ponto de ser lembrado no contexto deste trabalho.

Um dos principais personagens do filme é Dadinho (Douglas Silva), que se torna o grande traficante Zé Pequeno (Leandro Firmino). Sua trajetória no crime começa ainda menino, acompanhando o Trio Ternura, que comete roubos pela cidade. Em um assalto a um motel, Dadinho é considerado novo demais para o serviço e o trio o coloca como vigia durante a ação. Mostrando prazer em matar, o menino assassina todos os ocupantes do local, chamando a atenção da polícia. Ele cresce nesse contexto de crime e violência e se torna um poderoso traficante, eliminando impiedosamente os concorrentes.

Nesse percurso, há um momento no filme em que Dadinho consulta uma entidade no cemitério. Exu Sete Caldeiras¹⁴ (Adão Dãxalebaradã), como se identifica, está incorporado em uma pessoa. É este personagem que, para alguns espectadores, trata-se de um pai de santo, o que evidencia que o fenômeno da incorporação é um grande agenciador de sentidos sobre pais e mães de santo.

A sequência começa com *closes* e luzes de recorte, que criam uma sensação de magia e mistério. Depois, vemos, em um quadro aberto e também recortado pela luz, Dadinho em frente a um homem sentado. Bené (Phellipe Haagensen) está atrás, encostado na parede. Em um plano mais próximo ao espectador no quadro, há diversos alguidares de oferendas e velas acesas. Também há velas na parede atrás do homem sentado. Esta, formada por urnas funerárias, é o que evidencia, para quem assiste ao filme, o cenário de um cemitério. *Closes* e planos abertos se alternam, enquanto ouvimos uma grave voz masculina (Figuras 16 a 23).

Figuras 16 a 23 – Sequência de Dadinho e Exu Sete Caldeiras no cemitério



¹⁴ Exu Sete Caldeiras é uma entidade da umbanda.



Fonte: CIDADE, 2002.

“Laroiê, Exu! Menino, eu trouxe você aqui porque você fica nas ‘encruza’ da Cidade de Deus, onde Deus não tá pensando no menino [dá uma gargalhada] Você não [precisa] falar nada que eu já sei o que você quer. Você quer poder. Você tá certo, menino. Deixa o Sete Caldeira dar poder a você. E pra mudar a sua sorte, eu vou te dar meu protetor, menino. [tira do pescoço um colar de contas e entrega a ele]. Mas você não pode ‘furunfá’¹⁵ com a guia porque se o menino ‘furunfá’ com a guia, menino, você vai morrer. O menino não se chama mais Dadinho, menino se chama Zé Pequeno. Zé Pequeno. Zé Pequeno pra crescer, menino. Você vai comigo que eu vou com você, Zé Pequeno. [outra gargalhada]”¹⁶ (CIDADE, 2002).

A sequência marca uma importante transição no filme e um ponto de virada simbólico. Na cena imediatamente anterior, Dadinho havia dito a Bené que o caminho para conquistar dinheiro e poder era tornar-se traficante e não praticar assaltos, como faziam até então. O plano dele para isso era matar os traficantes locais e assumir as bocas de fumo. A sequência no cemitério marca o “rebatismo” do personagem e antecede uma das cenas mais frequentemente lembradas pelos

¹⁵Expressão do vocabulário de entidades de umbanda que remete à prática de relação sexual.

¹⁶O trecho transcrito foi livremente adaptado para melhor compreensão da fala, buscando-se a manutenção do sentido original. Na cena, a entidade incorporada fala de maneira característica aos Exus da umbanda. Embora compreensível aos ouvidos, o trecho não seria inteligível se transcrito literalmente. Foram preservadas as palavras cuja adaptação acarretaria em grande perda de sentido. Ressalta-se, no entanto, que a maneira com que as entidades se expressam é constituinte de sua natureza e, para melhor compreensão desta análise, sugere-se a visualização do filme.

espectadores de *Cidade de Deus*. É o momento em que, ao invadir uma boca de fumo e ser chamado de Dadinho, o personagem afirma: “Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra” (CIDADE, 2002). Também nessa sequência, momentos antes, a narração de Buscapé relata que Zé Pequeno tomou quase todas as bocas de fumo da Cidade de Deus em um único dia. No meio dela, a ligação entre o sucesso de Zé Pequeno e o rito no cemitério é reforçada nos quadros que evidenciam que o personagem carrega a guia entregue por Exu (Figuras 9 e 10). Desse momento em diante, Zé Pequeno se consolida como o maior traficante da Cidade de Deus.

Figuras 24 e 25 – Fotogramas de Zé Pequeno com a guia de Exu



Fonte: CIDADE, 2002.

O sentido da sequência com o Exu se completa, então, na análise de seu papel na história, que vai além do momento em que ele está em cena. Ao ser compreendido por alguns espectadores como pai de santo, o personagem evoca significados sobre a capacidade dos(as) sacerdotes(isas) de manipular o destino e conferir poder e sucesso a quem os convoca, como ocorre com Zé Pequeno. Também se associa à capacidade de conferir proteção, o que acontece, no filme, com a entrega da guia. A advertência sobre as restrições ao utilizá-la também evidencia a habilidade de prever situações futuras. Mais adiante na narrativa, Zé Pequeno será assassinado e, antes disso, terá praticado uma relação sexual sem tirar a guia, contrariando a recomendação do Exu.

Contudo, a cena marca a ascensão de Zé Pequeno como grande traficante, o que traz concomitantemente um agravamento das situações de violência. Assim, a presença do rito no filme também remete ao repertório cultural que associa a religiosidade afro-brasileira à crueldade, à demonização e, ainda, à criminalidade.

No entanto, vale ressaltar que não há como precisar que sentidos predominam para os espectadores e nem mesmo a relevância que o rito do cemitério adquire na compreensão do filme. Dadinho já traçava uma trajetória crescente na criminalidade e, para alguns, sua ascensão como Zé Pequeno pode parecer a consolidação do percurso mais provável, sem grande interferência de Exu, ou do pai de santo para os(as) que assim o compreendem.

4.1.3 O maior amor do mundo

A exemplo de *Orfeu*, o crime e a violência não são os eixos centrais de *O maior amor do mundo* (Carlos Diegues, 2006), mas a história se desenvolve nesse contexto, sendo por ele profundamente influenciada.

O filme se passa em uma comunidade pobre da Baixada Fluminense. Antonio (José Wilker), um famoso astrofísico brasileiro que vive no exterior, vem ao Brasil para receber um prêmio e, durante a viagem, descobre que não era filho biológico de sua mãe. Doente e à beira da morte, ele resolve investigar seu passado e saber sobre sua verdadeira mãe.

A personagem que interessa a esta pesquisa é Mãe Santinha (Léa Garcia). Ela não protagoniza a trama, mas tem papel de destaque no desenrolar dos fatos, o que é pouco comum a personagens mães e pais de santo nos filmes do período. Avó de um adolescente, Robson (Sérgio Malheiros), ela se divide entre os cuidados com o jovem, o preparo das quentinhas que vende para se sustentar e o atendimento de “clientes”, para os quais realiza aconselhamentos e “trabalhos” para a prosperidade no amor e nos negócios.

No filme, é Mãe Santinha quem detém a memória do passado que o protagonista deseja conhecer. Antes chamada na comunidade de Zezé, era amiga da mãe de Antonio e a viu morrer no parto, prometendo cuidar do bebê. Ao analisá-la em trabalho anterior, concluí que a representação da personagem, embora envolva o estereótipo da vidência, reúne também elementos que remetem ao referencial tradicional das matriarcas dos candomblés (SILVA e COELHO, 2020).

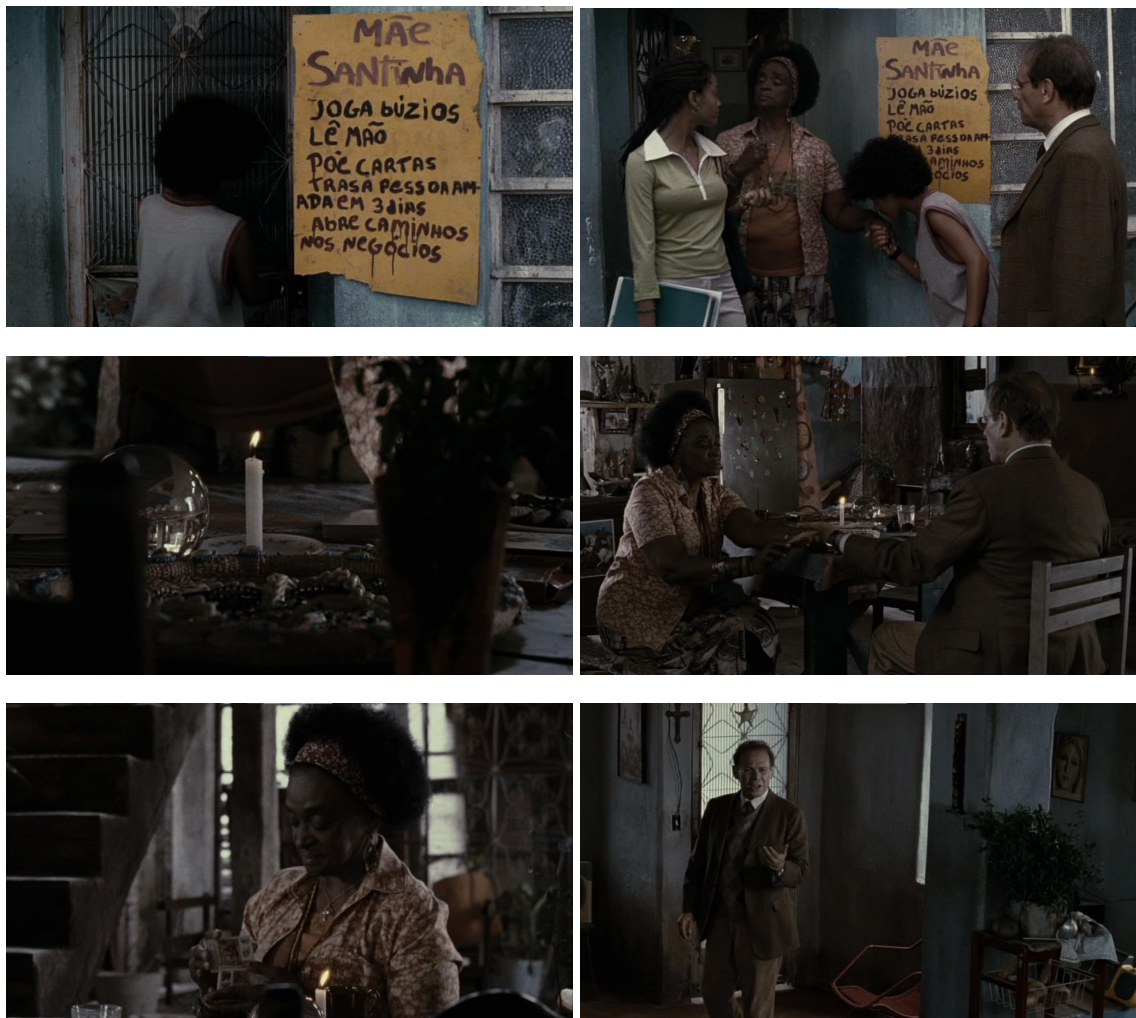
A exemplo do que ocorre com Mãe Raimunda, em *Ó pai ó*, que veremos adiante, a promessa de solução de problemas amorosos e profissionais a aproxima de significados culturais que remetem ao ofício da vidência. A personagem de *O maior amor do mundo*, contudo, não traz a comicidade da primeira, marcada, por

exemplo, pelas exageradas cenas de incorporação, ausentes no filme de Diegues. Ao contrário, vivendo em meio à pobreza e dificuldades, Mãe Santinha é séria e firme, e tem forte apelo dramático.

Sem as estereotipadas cenas de incorporação, cujo exagero reforça a associação das personagens mães de santo ao charlatanismo, outros elementos possibilitam esse tipo de compreensão sobre Mãe Santinha. Na cena em que Antonio e ela se encontram pela primeira vez, ele chega à comunidade em busca de informações sobre Zezé, a amiga de sua mãe, e é levado por Mosca (nome pelo qual Robson é conhecido entre os traficantes) à casa da mãe de santo, que poderia ter as informações. Logo na entrada, vê a placa em que a senhora oferece as consultas. Mosca abre a porta e a avó avisa que está com cliente, ordenando que espere do lado de fora. E adverte: “E não me chame de avó” (O MAIOR, 2006), ao que ele responde: “Com certeza, Mãe Santinha” (*ibidem*). O menino explica, enquanto aguardam, que a avó não gosta de seu trabalho [o tráfico]. A cliente sai e é Luciana (Tais Araújo), personagem com quem o protagonista se envolverá ao longo da história. Mãe Santinha dá a ela um galho de arruda e se despede “Vai com Deus, Luciana!” (*ibidem*). A moça pergunta o que fazer se a planta secar e ela a orienta que volte, caso aconteça. Robson, por sua vez, lhe pede a bênção, beijando uma de suas mãos. Ela tem, na outra, um rosário.

Ela convida Antonio a entrar. Os dois se sentam à mesa, que reúne búzios, cartas de baralho, vela e até uma bola de cristal. Ela manuseia alguns deles enquanto conversam. O protagonista ouve dela diversas perguntas sobre o motivo da visita: “Tu tá querendo se livrar das droga, é? (sic) [...] Da cachaça? [...] É de amor que tu tá sofrendo”. Irritado e impaciente, ele chega a questioná-la: “A senhora não tem vergonha de viver de enganar os outros, não?” (O MAIOR, 2006) (Figuras 26 a 31).

Figuras 26 a 31 – Sequência em que Antonio conhece Mãe Santinha



Fonte: O MAIOR, 2006.

A sequência tem cerca de sete minutos e termina com o relato de Mãe Santinha sobre o dia do parto de Flora. Alguns elementos apresentados nesse momento suscitam certa dúvida sobre a autenticidade de Mãe Santinha em sua capacidade de realizar previsões e adivinhações sobre as pessoas. Entre eles, o pedido para que retorne a uma nova consulta caso o galho seque (o que parece ser um desfecho óbvio) e as diversas perguntas que não encontram correspondência alguma nos objetivos de Antonio.

Mosca também põe em dúvida a vidência da avó. Em outra cena, ele explica, em versos, o que pensa sobre ela: “Minha vó é de fudê, maior 171, cheia de mandinga para desenrolar algum. Eu que não caio nessa. Primeiramente a Deus. Ele é o que interessa. O resto é só com eu, o resto é só conversa” (O MAIOR, 2006). Os versos têm certo tom de comemoração. Mosca havia pedido à avó que fornecesse quentinhas para a equipe do Dabê, líder do tráfico de drogas na

comunidade. Mãe Santinha afirma, no primeiro momento, que não o faria, mas depois pergunta quanto Dabé pagaria pelas quentinhas. Mosca responde que ela poderia por o preço e o final da cena, em que Mosca canta os versos acima transcritos, sugere que ela teria aceitado (o que mais tarde se confirma).

Por outro lado, o papel que Mãe Santinha desempenha ao manter e revelar a memória buscada pelo protagonista remete a funções desempenhadas pelas mães de santo tradicionais do candomblé. Além disso, Antonio, que Mãe Santinha viu nascer, está gravemente doente e prestes a morrer. Antes disso, ela lhe revela que ele será pai, confiança que lhe foi feita por Luciana. Isso evidencia

[...] um movimento narrativo que leva o fim ao começo. E esse processo narrativo, tanto da memória do protagonista quanto da sucessão, é mediado por Mãe Santinha. Este movimento cíclico de nascimento e morte remete, por sua vez, ao papel das mães de santo nas religiões de matriz africana, especialmente nos candomblés. O(a) sacerdote/isa, nesses cultos, é o(a) responsável pela iniciação dos filhos de santo, rito que marca o começo de um novo período para os adeptos dessas religiões. Por isso é comum ouvir que o iniciado “nasceu para o santo”. Da mesma forma, todo iniciado, ao morrer, deve passar pelos ritos fúnebres, que também serão conduzidos pela liderança do terreiro. (SILVA e COELHO, 2020, p. 128)

É evidente no filme, no entanto, que Mãe Santinha não é uma sacerdotisa do candomblé. A caracterização de sua religiosidade carrega elementos das religiões afro-brasileiras e referências cristãs. Logo na primeira cena em que aparece, ela está em casa, com Antonio. Os planos aproximados nos revelam que a senhora usa pulseiras metálicas nos braços e finos fios de contas no pescoço. Ao sair, a personagem para diante da imagem de uma santa e faz o sinal da cruz. Vemos imagens ao fundo, desfocadas, que igualmente parecem de santos (Figuras 32 a 35). Além disso, em um diálogo com Antonio nesta mesma sequência, Mãe Santinha se refere a ela mesma como “uma preta velha da Baixada Fluminense”, o que pode indicar um pertencimento à umbanda, que tem as(os) pretas(os) velhas(os) como entidades de trabalho. De todo modo, o papel das tradicionais matriarcas dos candomblés – que envolve o cuidado comunitário, a liderança na resistência às opressões à população negra e a guarda do patrimônio cultural afrodiaspórico, entre outros elementos – extrapola os limites desta religião específica, sendo visível em papéis sociais ou até mesmo na liderança de outras religiões.

Figuras 32 a 35 – Sequência mostra a religiosidade de Mãe Santinha



Fonte: O MAIOR, 2006.

Por fim, no desfecho do filme há uma sutil inversão de sentido a respeito da vidência de Mãe Santinha. Na sequência em que revela ao protagonista que ele será pai, ela conclui o relato perguntando a ele: “Antonio, ela tá aí contigo não tá?” (O MAIOR, 2006). Antonio chora e não responde. “Ela”, mencionada por Mãe Santinha, é Flora. Durante o filme, Antonio viu e conversou com uma jovem que, nos *flashbacks* apresentados a partir das memórias contadas por Mãe Santinha, percebemos se tratar de Flora. Ao mencionar que “ela” está ali, Mãe Santinha sugere que também pode se comunicar com pessoas que já morreram, abrindo a quem assiste ao filme novas possibilidades de compreensão sobre sua “autenticidade” enquanto mãe de santo.

4.2 A consagração das comédias

Transformações importantes ocorrem no circuito comercial de cinema brasileiro a partir dos anos 2000. Sheila Schvarzman (2018) destaca duas novidades principais. Uma delas é a mudança no perfil do público de cinema no país, que passa a contar com a “nova classe C”, nascida a partir das políticas de diminuição das desigualdades adotadas, principalmente, no governo Lula. A outra é a aproximação estética entre o cinema e a televisão, oriunda de novos padrões de

consumo que nascem com o advento das novas tecnologias e as mudanças na indústria cinematográfica nacional.

Com a extinção da Embrafilme, o modelo de financiamento do audiovisual no Brasil começou a mudar. Collor criou mecanismos voltados às leis do mercado, como a Lei Rouanet, de 1991, que prevê que as empresas destinem parte do imposto federal devido a atividades culturais. Em 1993, no governo de Itamar Franco, foi criada a Lei do Audiovisual que, na mesma lógica, definiu incentivos especiais para o cinema. O financiamento ficou, assim, atrelado ao interesse da iniciativa privada.

Em 1999, diante de uma crise econômica e da redução de lucro das empresas, os recursos para o audiovisual também sofreram queda. Além disso, o formato “multiplex” das salas de exibição estava em plena expansão no período e favoreceu a homogeneização dos filmes. O cinema nacional se mobilizou na busca de formas sustentáveis de financiamento para competir pelo mercado local. Em 2001 foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), para regular e fomentar a atividade cinematográfica no país.

A Ancine passa a recolher a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e, com os recursos, fomenta a atividade cinematográfica nacional. A Condecine incide em 11% sobre a remessa de lucros ao exterior. As empresas estrangeiras que aplicassem 3% dessa remessa na produção brasileira aprovada pela Ancine tinham isenção desse tributo. O mecanismo incentivou parcerias com grandes produtoras estrangeiras e os modelos internacionais de produção se tornaram cada vez mais visíveis na produção nacional.

Essa perspectiva atraiu para o cinema grandes empresas, capazes de produzir conteúdo nacional. Assim, estreou para a coprodução cinematográfica, em 1998, a Globo Filmes. A entrada do consolidado grupo de comunicação Globo na produção cinematográfica refletia, ainda, as mudanças em curso nos hábitos de consumo audiovisual. A televisão, que incluía os formatos TV aberta, TV fechada, *home video*, além da internet em expansão, era cada vez mais importante no cotidiano dos brasileiros. A Globo Filmes entrou no mercado audiovisual com o horizonte de que uma mesma linguagem poderia habitar diferentes formatos. Segundo Schvarzman (2018),

Isso ocorre porque os diferentes produtos (filmes, seriados, minissérie) assim como o elenco, os gêneros costumeiramente empregados (melodrama, comédia, reconstituição histórica e ação) ou a dramaturgia repetem e reiteram, em diferentes telas, formas a que o público já está habituado, atrelando o espectador consecutivamente a uma só marca – a da Rede Globo de Televisão – e a formas estéticas de produtos prioritariamente televisuais (onipresença de primeiros planos ou planos aproximados, iluminação e cores chapadas, desenvolvimento narrativo simplificado) e, no melhor dos casos, criando produtos híbridos entre o cinema e a televisão. (p. 529-530).

A fórmula deu certo. A autora destaca que, entre as 25 maiores bilheterias do cinema brasileiro nos anos 2000, apenas *Tropa de Elite* (José Padilha, 2006) não foi coproduzido pela Globo Filmes. *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), por sua vez, teve a participação do grupo.

Entre os filmes coproduzidos pela Globo Filmes, as comédias se consolidam como gênero de grande destaque, quase obrigatório às produções que aspiram grandes bilheterias. Os personagens centrais, destaca Schvarzman (2018) são, quase sempre, “das classes média e alta, brancos, em geral jovens, bonitos, realizados profissionalmente e com problemas afetivos e/ou sexuais” (p. 546). O “outro” surge estereotipado, engraçado, e inclui, frequentemente,

[...] empregadas domésticas, motoristas e todos aqueles que não são ricos ou realizados, em geral negros ou pessoas com um sotaque distinto, geralmente ignorantes e, por isso, engraçados. (ibidem, p. 546)

Pais e mães de santo, historicamente tratados como o “outro” das religiões brasileiras, são incluídos neste grupo, como veremos a seguir.

4.2.1 Viva Sapato!

O formato se consolida a tal ponto que passa a ser adotado em produções que não contam com a coprodução da Globo Filmes. É o caso de *Viva Sapato!* (Carlos Lacerda, 2004). Repleto de atores de destaque da televisão, o filme espanhol-brasileiro conta a história de Dolores (Laura Ramos), uma dançarina cubana que, após uma viagem a trabalho ao Brasil, decide abandonar seu casamento desastroso para abrir um restaurante à beira mar em Baracoa, em parceria com a tia, Isolda (Irene Ravache), que sonha voltar para Cuba. Para realizarem o plano, a tia lhe envia dinheiro do Brasil. Contudo, para driblar as

restrições do país, esconde as notas nos saltos de um par de sapatos. Mas Dolores não compreende que o dinheiro estava escondido e vende os calçados para conseguir dinheiro. Ao ser informada pela tia sobre o problema, a jovem começa uma longa jornada em busca dos sapatos e do dinheiro neles escondido.

Isolda chegou ao Brasil 20 anos antes e se tornou mãe de santo, “jogando búzios para comprar comida” (VIVA, 2003). O sotaque de quem, segundo a própria, já não fala mais espanhol nem aprendeu português, dá à personagem um tom caricato e parece situá-la como uma estranha naquele universo. Mas, ao conversar com a sobrinha e uma amiga igualmente cubana, ela vê essa situação como uma vantagem: “Virei mãe de santo e com a vantagem de ser cubana!” (*ibidem*).

A adivinhação e a previsão do futuro são componentes centrais da personagem. Já no começo do filme, Mãe Isolda “lê a mão” de Dolores. Vale notar que a prática, que parece ter nascido na Índia (QUIROMANCIA, 2022), não é própria das religiões afro-brasileiras. Depois, atende uma cliente que deseja saber se fará um bom negócio ao comprar determinadas ações de mercado. Mãe Isolda informa, séria, que não pode ver nos búzios o que a moça deseja. Sem saber os motivos pelos quais a mãe de santo não pode dar a resposta, o(a) espectador(a) pode cultivar a dúvida sobre a capacidade dela em visualizar o futuro.

Outros elementos reforçam o caráter caricato da personagem. Em determinada sequência, um rito está em andamento no terreiro e os filhos de santo tocam atabaques, cantam e dançam. A cantiga entoada é iorubá, e louva o orixá Oxóssi, o que remete aos candomblés Ketu. As pessoas vestem roupas brancas rendadas e colares de contas. A única mulher em cena neste momento usa também um ojú e toca um adjá. Ouvimos um telefone tocando e em seguida, em *close*, mãos tateiam uma volumosa saia. Pesados e coloridos colares de contas pousam sobre a delicada roupa branca. Um *tilt*¹⁷ de baixo para cima revela que é o celular de Mãe Isolda que toca. Ela interrompe o rito, dizendo “Silêncio, um momento!” (VIVA, 2004). A cena se torna engraçada porque mesmo os não adeptos dessa religiosidade percebem que a interrupção é inconveniente. A ligação é de Dolores, que comunica ter aceitado abrir o restaurante com ela. Exultante, a mãe de santo desliga o telefone e, em meio a gestos largos, grita ser um milagre de Oxóssi. Os tambores voltam a tocar e os filhos retomam o rito, entrando lentamente no quadro. Mãe Isolda dança

¹⁷Movimento em que a câmera permanece fixa, mas inclina-se para cima e para baixo.

ferrovosamente, curvando-se e mexendo braços e cabeça, no que parece ser uma incorporação¹⁸ (Figuras 36 a 40).

Figuras 36 a 40 – Sequência em que Mãe Isolda entra em transe



Fonte: VIVA, 2004.

¹⁸O termo “incorporação” tem origem na doutrina espírita e refere-se ao transe que envolve a materialização de um espírito no corpo de um médium. O conceito não é aplicável ao transe no candomblé, já que as divindades não são espíritos. Nos candomblés Ketu, o nome dado a esse processo é *Yipadà* (virar com o orixá) (OXALÁ, 2019). O termo incorporação é utilizado aqui para marcar as semelhanças que a apresentação do fenômeno guarda, neste caso, com outros filmes também aqui analisados.

Esse tipo de cena, também caricata, é comum nas comédias que contam com personagens pais e mães de santo. O exagero das cenas de incorporação, que torna o fenômeno pouco crível, alimenta estereótipos que associam esses sacerdotes ao charlatanismo. Em *Viva Sapato!*, haverá um ponto que confirma essa suspeita sobre Mãe Isolda, pontuando uma crítica sutil. No final, ao enfrentar uma turbulência no voo de volta a Cuba, ela é interpelada por uma passageira que, rezando orações católicas, a sugere que faça o mesmo. A mãe de santo, então, responde: “Perdão, companheira, mas eu sou marxista-leninista” (VIVA, 2004). A personagem revela alinhar-se a um espectro ideológico em que, com frequência, as pessoas não têm a religião entre as convicções pessoais, o que reforça ao espectador a suspeita de que ela não era uma autêntica mãe de santo. Nenhuma referência à sua religiosidade será retomada no filme depois desse momento.

A presença de uma segunda mãe de santo na obra, interpretada por Léa Garcia, reforça a suspeita de que Mãe Isolda era “falsa”. Dolores chega até o terreiro dela, em Havana, em busca dos sapatos perdidos. Após passar por diversas mãos, eles são dados por uma filha de santo à sacerdotisa, que decide fazer cópias dos sapatos dourados para que as filhas usem na festa de Oxum. Ao chegar no terreiro, no dia da festividade, Dolores a encontra sentada em posição de destaque, altiva, observando o desenrolar da festa. Esta está em uma “Cadeira Pavão”, símbolo sagrado dos candomblés e de uso restrito à mãe de santo no terreiro (Figura 41). Depois, ela devolverá os sapatos (que mais tarde Dolores saberá que não são os que procura) e ainda irá convidá-la para retornar ao terreiro em outra oportunidade. Antes de sair, Dolores beija as mãos da sacerdotisa em agradecimento (Figura 42), gesto de reverência à(o) sacerdote(isa) nas religiões de matriz africana.

Figuras 41 e 42 – Fotogramas com a mãe de santo em posição de destaque



Fonte: VIVA, 2003.

Mais tarde, a jovem receberá uma ligação da mãe de santo informando o paradeiro dos sapatos originais (Figura 43). Novamente, ela é enquadrada em posição de altivez.

Figura 43 – Fotograma em que a mãe de santo liga para Dolores



Fonte: VIVA, 2004.

Há um evidente contraste entre a posição da sacerdotisa negra e o lugar caricato em que figura Mãe Isolda. Contudo, a primeira aparece em poucas e curtas cenas no filme, não interfere no desenrolar dos acontecimentos e tem a protagonista como única interlocutora. Ela sequer chega a ser nomeada. A segunda é coadjuvante, aparece em diferentes situações dentro e fora do terreiro, suas ações conduzem a trama em alguns momentos e mobiliza uma ampla teia de relações. Assim, ainda que o filme apresente um desfecho que atribui uma certa crítica a Mãe Isolda, são os sentidos por ela mobilizados que sobressaem na obra.

4.2.2 *Ó paí ó*

Outra comédia de sucesso do período, e que recorre aos estereótipos na construção dos personagens, é *Ó paí ó* (Monique Gardenberg, 2007). O filme foi produzido sem a parceria da Globo Filmes, mas entra para o leque da produtora ao ser adaptado para a televisão. Adaptado da peça homônima de Márcio Meirelles, encenada pelo Bando de Teatro Olodum desde 1991, o filme se passa em um dia do carnaval de Salvador, capital baiana, e, assim como a peça, se desenrola no

Pelourinho¹⁹. O eixo principal da história envolve o cortiço que tem como síndica Dona Joana (Luciana Souza). Ela decide fechar o fornecimento de água dos moradores, no meio do carnaval, para puni-los em razão da inadimplência com o condomínio. Entre os conflitos comunitários, festejos de carnaval, episódios de violência e cenas comuns do dia a dia do Pelourinho emergem uma série de personagens estereotipados, entre eles, uma mãe de santo.

Cabe ressaltar que os estereótipos presentes no texto teatral que dá origem ao filme estão fortemente ligados à identificação do público com os personagens no contexto em que se passa a ação. A peça é apresentada há muitos anos em Salvador, tendo os soteropolitanos como público principal e, embora cômica, tem forte crítica social. Na adaptação para o cinema e para a televisão, a crítica se perde para parte do público que, não familiarizado ao contexto, capta apenas o caráter cômico dos personagens, desarticulados do meio em que nascem.

Mãe Raimunda (Cássia Vale) dá “consultas” em casa, jogando búzios para auxiliar os clientes. É o que nos revela uma placa na janela de seu apartamento já na primeira cena em que ela aparece no filme (Figura 47). A placa está escrita em português e inglês, o que mostra que também os turistas estrangeiros são clientes potenciais. Embora o quadro mostre apenas a parte superior de seu corpo, o que é possível ver do figurino reforça a percepção de que se trata de uma mãe de santo. Ela usa turbante, colar de contas, pulseiras e brincos de búzios. Outro forte elemento da caracterização da personagem também é mostrado nesta primeira aparição no filme: a conflituosa relação com Dona Joana, que é evangélica.

Nessa sequência, os foliões andam pelas ladeiras, cantando e dançando. Surge Dona Joana que, enquadrada em *contra-plongée*, grita: “Sai da minha porta, cambada de Satanás!” (Ó PAÍ, 2007). Da rua, Roque (Lázaro Ramos) responde, entre risos: “O diabo tá em toda parte, Dona Joana” (*ibidem*). Aparece Mãe Raimunda, que também ri e se dirige aos foliões: “Que bloco de carranca!” (*ibidem*). Dona Joana, então, se dirige a ela: “Ô feiticeira, que fumaceiro é esse aí embaixo?”

¹⁹O filme conta com poucas cenas em outros locais da cidade, mas o desenrolar da história central acontece no Pelourinho, que faz parte do Centro Histórico da capital baiana. O local foi um grande centro comercial e administrativo no começo do século XX, reunindo também as melhores moradias da cidade. Com a transferência das atividades econômicas para outros lugares de Salvador, se degradou. A partir dos anos 1990 houve movimentos de revitalização e o local se tornou um grande polo cultural ligado, principalmente, às manifestações da cultura negra. Hoje, reúne imóveis comerciais, voltados principalmente ao atendimento dos turistas, e residenciais. Na peça de teatro, o cenário é o Pelourinho, mas os acontecimentos se passam na Terça da Benção, evento tradicional da cidade.

Tá fumando maconha?” (*ibidem*). Há um defumador posicionado na janela de Mãe Raimunda, de onde sai uma pequena quantidade de fumaça. Mãe Raimunda responde, olhando para cima: “Que é língua ferina? Me deixe!” (*ibidem*). A primeira continua: “Quando a polícia chegar aí dando tiro, nêga, fique doida com a bala perdida, viu?” (*ibidem*). Mãe Raimunda, irritada, retruca: “Ora, vai cagar, cocô!” (*ibidem*). Ao responder, põe uma das mãos em concha ao redor da boca, como quem quer ser melhor ouvida. No movimento, esbarra no defumador, que cai ao chão, lançando pequenas faíscas no ar. Nos planos seguintes, os foliões seguem pelas ruas, deixando a porta do prédio. No fundo, a voz de Dona Joana diz: “Eu quero ver onde você vai fazer bozó²⁰, macumbeira de araque” (*ibidem*). No plano final da sequência, Mãe Raimunda sai do prédio e recolhe o defumador que havia caído. Levantando os braços e olhando para cima por um momento, finaliza: “Vai se lascar!” (*ibidem*) (Figuras 44 a 53).

Figuras 44 a 53 – Sequência em que Mãe Raimunda e Joana discutem



²⁰ Regionalismo baiano utilizado como sinônimo para “macumba”, “despacho”.



Fonte: Ó PAÍ, 2007.

A composição dos quadros – em que uma olha para cima e a outra para baixo – e a alternância entre eles acentua a percepção do conflito, posicionando cada uma de um “lado” no debate e reforçando a oposição. Nesse embate, Dona Joana mobiliza diversas associações a Mãe Raimunda: o feitiço, ao chamá-la de feiticeira; a criminalização, a partir da menção à maconha; e a dúvida sobre a autenticidade de suas práticas, ao se referir a ela como “macumbeira de araque”. Mãe Raimunda responde aos ataques com xingamentos, expressando, para alguns(as) espectadores(as), movimento de resistência. Outros(as) podem enxergar uma postura inadequada com a vizinha, o que a desqualifica como líder religiosa e pode reforçar estereótipos. De todo modo, a relação de conflito entre as duas é tão marcante na construção da mãe de santo que, em quase todas as cenas da personagem, Dona Joana também aparece.

Um dos raros momentos em que Mãe Raimunda não contracena com Dona Joana é quando Roque bate à porta da casa dela. O filho avisa: “Cliente, mãe,

cliente!” (Ó PAÍ, 2007). Ela sai apressadamente da cozinha, ajeitando a roupa, e se senta próxima ao altar. De forma caricata, balança-se, de olhos fechados, para frente e para trás, simulando uma incorporação. Ela também emite sons abstratos. Ao abrir a porta e saber que se trata do vizinho, o filho retorna a ela: “Desarma, mãe, desarma” (*ibidem*), apontando para Roque. Então, com naturalidade, ela vai até a porta receber o visitante²¹ (Figuras 54 a 59).

Figuras 54 a 59 – Sequência em que Roque bate à porta de Mãe Raimunda



Fonte: Ó PAÍ, 2007.

A ideia de que trata-se de uma mãe de santo “falsa”, anteriormente mencionada por Dona Joana, agora perpassa o(a) espectador(a). A construção desse sentido, a exemplo do que ocorre com Mãe Isolda em *Viva Sapato!*, tem como

²¹A sequência continua com um diálogo entre Roque e Mãe Raimunda, sobre o qual não avançarei, tendo em vista que o objetivo deste capítulo é traçar um panorama sobre personagens mães / pais de santo. A exploração mais aprofundada de suas relações no filme é desejável, mas encontra evidentes limitações no tempo de execução deste trabalho.

base a encenação estereotipada da incorporação. Aqui, no entanto, o próprio *enredo*²² nos mostra que a incorporação caricata é, na verdade, uma simulação. No caso de *Viva Sapato!*, isso é apenas sugerido pelo contexto e pela exagerada gesticulação da personagem.

A incorporação se fará presente também na cena em que Dona Joana, preocupada com o sumiço dos filhos durante o Carnaval, pede que Mãe Raimunda jogue os búzios para saber sobre as crianças. Também aqui há o exagero, presente nos gestos caricatos, olhos revirados e gritos. Contudo, há uma grande mudança de sentido na cena. Ao sacudir os búzios para iniciar a consulta, Mãe Raimunda grita que eles estão em brasa, lançando-os abruptamente na peneira. Mostrando as mãos, ela segue bradando que suas mãos pegaram fogo e, ainda, que o vestido de Dona Joana [que é branco] está vermelho. Ela também grita para que “saiam daqui”, embora apenas as duas personagens estejam no local. Dona Joana chora, em desespero, assustada com o que vê, e diz frases como “eu não quero mais, não” e “isso não é pra mim, não”.

A cena tem forte carga dramática. O descontrole de Mãe Raimunda se justifica pela natureza da revelação que lhe é feita pelos búzios. O(a) espectador(a) já sabe do que se trata, porque as cenas anteriores mostraram que os filhos de Dona Joana foram assassinados. Com olhos revirados, dentes cerrados, emitindo estranhos ruídos, Mãe Raimunda se balança para frente e para trás, enquanto escreve em um papel. Depois o arremessa com força. Dona Joana, aos prantos, pede que seu Jerônimo (Stênio Garcia), que acabara de entrar à sua procura [para avisá-la sobre os filhos], leia. (Figuras 60 a 69).

Figuras 60 a 69 – Sequência em que Mãe Raimunda joga búzios



²²Enredo (*plot*), segundo Bordwell e Thompson (1997) é todo o material visual e sonoro apresentado pelo filme. Os autores o diferenciam da história (*story*) que, por sua vez, é construída mentalmente pelo(a) espectador(a), que processa e conecta o que vê na tela.



Fonte: Ó PAÍ, 2007.

Seu Jerônimo começa a ler o escrito que relata, de maneira metafórica, o assassinato de duas crianças. Yolanda (Lyu Arisson) chega apressada e confirma serem os filhos de Dona Joana. A informação marca o desfecho da história.

A comédia desaparece e as cenas finais são dramáticas. Em *Ó pai ó*, estereótipos cultivados ao longo do filme sofrem uma inversão de sentido nas cenas finais para reforçar a crítica social. Mãe Raimunda é uma das personagens que passam por essa virada. Após a jornada de conflitos com Dona Joana, que se estende ao longo de todo o filme, a mãe de santo joga os búzios a pedido da vizinha

para saber sobre os filhos. Até então mostrada como uma charlatã, ela demonstra, então, sua capacidade de vidência. Não há resolução para as contradições que se evidenciam a partir desse desfecho, já que o objetivo parece ser, justamente, evidenciá-las.

4.2.3 *Linda de morrer*

Ainda na esteira das comédias, é lançado pela Globo Filmes, em 2015, *Linda de Morrer* (Cris D'Amato). No filme, a atriz Susana Vieira interpreta Mãe Lina (Figura 70). Ela e a protagonista, a cirurgiã plástica Paula (Glória Pires), morrem no mesmo dia. Logo no começo do filme, a montagem que alterna entre os últimos momentos de vida da médica e os da mãe de santo, nos permite essa conclusão. Depois de morta, Paula, agora um espírito, se dá conta de que o medicamento revolucionário que havia desenvolvido foi a causa de sua morte. Ela, então, contará com a ajuda de Mãe Lina para se comunicar com o mundo dos vivos, a fim de alertar as pessoas sobre o perigo do remédio.

Figura 70 – Cartaz de divulgação de *Linda de Morrer*



Fonte: GLOBO FILMES, c2020c.

Mãe Lina é uma sacerdotisa da umbanda. Podemos identificar sua religiosidade por meio das cantigas cantadas no terreiro e pela entidade que ela incorpora, já que não há referência direta à religião no filme. Espectadores(as) não familiarizados(as) com a umbanda podem ter dificuldades de compreender esse ponto. Na maioria das cenas em que aparece, Mãe Lina veste roupas religiosas: saia e bata brancas, turbante que deixa os longos cabelos lisos soltos nas costas, colares de contas e várias pulseiras, além de estar bem maquiada.

Na primeira cena no terreiro, os(as) filhos(as) da casa tocam atabaques e dançam em um grande círculo. Há várias pessoas na sala e Mãe Lina está no centro do círculo, realizando a defumação. O momento marca a contrariedade do neto, Daniel (Emílio Dantas), em estar ali. Ela o havia buscado para participar do rito por acreditar que ele precisava da ajuda das entidades. Parando de frente para ele com o defumador, ela ordena que ele abra os braços e se vire. Enquanto realiza os movimentos, ele diz não acreditar naquilo, e ela responde “Não precisa acreditar, não, precisa escutar” (LINDA, 2015).

Na próxima cena, ela está no centro da roda. Treme, gira, se balança e, de repente, grita, levantando um dos braços: “Ogum lê!”, sugerindo que incorporou uma entidade. Na cena seguinte, fuma um charuto, confirmando que está incorporada. Na próxima aparição, despeja pipocas na cabeça do neto e [a entidade incorporada] o questiona: “Pipoca é bom sabe pra quê?” (LINDA, 2015). Ele responde, irônico: “Pra ver um filminho” (*ibidem*). E ela continua: “Pra abrir seus caminhos. Depois [trecho incompreensível] não vai ajudar você. Você tem missão. Sua missão é missão de cavalo”²³ (*ibidem*). O neto se levanta: “Olha vó, desculpa, mas não dá pra falar com a senhora nesse estado não, viu? Depois a gente conversa” (*ibidem*). Ele se levanta e sai. Ela grita, chamando a atenção dele. E [a entidade] segue: “Tô indo. E o cavalo vai comigo” (*ibidem*). Mãe Lina, então, cai morta.

Na sequência que alterna as ações das duas personagens, a médica Paula havia morrido na cena anterior. Depois dos ritos fúnebres, a cirurgiã, que o(a) espectador(a) sabe se tratar, na verdade, de um espírito, segue inconsolável por ter morrido. Mãe Lina, agora também espírito, se aproxima e as duas assistem juntas

²³O trecho transcrito foi livremente adaptado para melhor compreensão da fala, buscando-se a manutenção do sentido original. Na cena, a personagem fala de maneira característica a entidades da Umbanda. Embora facilmente compreensível aos ouvidos, o trecho não seria inteligível se transcrito literalmente.

ao sepultamento da mãe de santo. Os presentes rezam “Salve Rainha”, uma oração cristã. Mãe Lina se despede do neto, único vivo capaz de vê-la, deixando-lhe, antes de partir para outro plano, o dom que era dela. O espectador deduz que o dom a que ela se refere é a própria habilidade de interagir com os mortos. À Paula, diz que a médica ainda precisa terminar sua missão e que o neto poderá ajudá-la. O filme então se desenrola mostrando a jornada de Paula e Daniel para alertar as mulheres sobre o perigo do medicamento que levou a cirurgiã à morte.

Ao final, concluída a missão, Mãe Lina retorna para levar a médica com ela. A mãe de santo dá uma detalhada explicação sobre como é o lugar para onde vão. “Lá é tudo de bom! Lá é ótimo! Você vai encontrar seus parentes, seus amigos. Assim é o céu” (LINDA, 2015).

Embora a construção de Mãe Lina no filme conte com o recorrente estereótipo da incorporação, predominam a comicidade e a leveza. Não pesam, como nas personagens anteriores, as dúvidas sobre sua “autenticidade” e as sugestões de charlatanismo. O que se evidencia com a personagem é a aproximação com o referencial religioso cristão, visível em elementos como a oração feita no sepultamento e o discurso da personagem sobre o “céu”, uma construção litúrgica e simbólica do cristinismo. Tal aproximação parece afastar os sentidos de demonização frequentemente associados às religiosidades lideradas por mães de santo. A presença de uma atriz branca, consagrada na televisão brasileira, pode contribuir nesse sentido, já que aprofunda o distanciamento do referencial africano.

4.2.4 Quincas Berro D’Água

Um ponto fora da curva dos estereótipos nas comédias é Mãe Ana, de *Quincas Berro D’Água* (Machado, 2010). O filme é uma adaptação para o cinema da obra *A Morte e a Morte de Quincas Berro d’Água*, de Jorge Amado (2008), publicada pela primeira vez em 1959. No filme, o boêmio Quincas morre no dia de seu aniversário de 72 anos e seus amigos, que sempre o surpreendem com festa, resolvem levá-lo, morto, para uma última noite de diversão.

Mãe Ana²⁴ aparece apenas em três sequências do filme, embora seja mencionada outras vezes pelos personagens, ressaltando sua importância simbólica no universo da ficção. A primeira delas acontece no começo da jornada de Quincas e seus amigos. É dia de festa de Iemanjá, e o falecido nunca havia faltado a essa comemoração. Por isso, os amigos resolvem levá-lo ao terreiro. Antes da chegada do grupo ao local, vemos as filhas de santo dançando em círculo. Mãe Ana é mostrada em plano bem próximo. Um recorte de sua saia e mãos mostram detalhes das roupas tradicionais. A sacerdotisa, negra retinta, está sentada e, séria, observa ao redor. (Figuras 71 a 74).

Figuras 71 a 74 – Sequência mostra Mãe Ana no candomblé



Fonte: QUINCAS, 2010

Quando Quincas e seus amigos chegam na cerimônia, os(as) filhos(as) da casa, que dançavam e cantavam na roda de candomblé, param, surpresos. Todos olham em direção à porta. Quincas está amparado pelos companheiros. Dois deles entram na frente e se dirigem à Mãe Ana: “a benção, minha mãe” (QUINCAS, 2010). Ela não responde e segue os observando. A mãe de santo está em pé, rodeada pelos filhos de santo. Imponente, ela reprime os visitantes por levarem ao Axé alguém “nesse estado”. Um dos amigos explica que é aniversário de Quincas e, por isso, ele “exagerou” (Figuras 75 a 82). Mãe Ana ordena que eles despachem uma

²⁴Não foi possível identificar a atriz que a interpreta no filme. A personagem não consta na ficha técnica do filme, consultada na Cinemateca Brasileira ([s.d.]c) e na página da Globo Filmes (c2020d), na internet. A ausência da identificação reforça que a personagem não integra o núcleo central da obra.

galinha d'Angola antes de sair da roça, “pra não ter mais desacerto” (*ibidem*) e é enfática ao mandar-lhes embora. Antes de sair, um dos amigos pede a benção, beijando as mãos da sacerdotisa, que responde: “Deus te abençoe” (*ibidem*).

Figuras 75 a 82 – Sequência em que Mãe Ana ordena que o grupo saia



Fonte: QUINCAS, 2010.

A representação de Mãe Ana é inversa aos estereótipos geralmente apresentados nas comédias citadas até aqui. O fato de que o filme é uma adaptação da obra de Jorge Amado, admirador do candomblé e amigo próximo de conhecidas mães de santo, contribui nesse sentido. Em meio aos diversos personagens cômicos, Mãe Ana é um contraponto. Sua postura evidencia rigor quanto às tradições. Ainda que o filme nos revele a intimidade de Quincas e de seus amigos com a sacerdotisa, ela não abre mão da exigência e determina que eles se retirem.

Além disso, orienta o que devem fazer para que a má conduta não gere consequências negativas à comunidade. Mesmo assim, os abençoa antes de deixarem a casa, evidenciando seu cuidado com a comunidade.

Outra aparição da mãe de santo acontece quando Vanda (Mariana Ximenes), filha de Quincas, ciente de que o corpo do pai havia sido roubado do velório, sai a sua procura. Entre os locais da busca, vai ao terreiro de Mãe Ana. Ela chega quando Quincas e os amigos já haviam saído. Ao entrar no barracão, Vanda vê uma filha de santo ser tomada por lemanjá. Imersa pelo som dos atabaques e a energia da festa, ela sua. Efeitos de imagem, como cortes rápidos e movimentos desfocados, sugerem que ela está tonta. Mãe Ana, que observa de longe, sorri levemente. (Figuras 83 a 86).

Figuras 83 a 86 – Sequência em que Mãe Ana observa Vanda no terreiro



Fonte: QUINCAS, 2010.

Os espectadores familiarizados com cerimônias de candomblé entendem que a jovem está sob a influência de alguma divindade, o que a mãe de santo já percebeu, e que justifica seu sorriso discreto. Ao sair, sentindo-se mal, a filha de Quincas recebe o recado de que a sacerdotisa deseja falar com ela e, retornando, ainda que sob protesto do marido, vai até ela. O diálogo entre as duas não é mostrado. Depois, questionada pelo marido sobre o que lhe disse aquela “macumbeira”, ela responde que a mãe de santo contou que ela tem uma “herança” e que deveria voltar ao terreiro. Pontualmente, já que o assunto não tem

continuidade, sentidos pejorativos também são mobilizados quando o marido de Vanda se refere a Mãe Ana como macumbeira.

Embora Mãe Ana tenha relevante importância simbólica no universo construído pelo filme, é uma personagem secundária do ponto de vista da narrativa e não está envolvida nas grandes ações. A única interferência dela nos rumos da história se dá no pedido que faz ao grupo de amigos para que despachem a galinha d'Angola. As ações dos boêmios nas sequências seguintes à ida ao terreiro serão voltadas para o cumprimento das orientações da mãe de santo, já que o grupo respeita e valoriza suas recomendações, que expressam o desejo dos orixás.

Assim como acontece com a mãe de santo negra (não nomeada) de *Viva Sapato!*, a posição de autoridade e centralidade de Mãe Ana no terreiro é evidenciada nas cenas da festa. Ao repreender os visitantes pelo estado inapropriado em que se encontram, é firme, porém gentil. Contudo, seu papel na narrativa é modesto e ela aparece em poucas cenas.

Uma peculiaridade que envolve a representação do terreiro em *Quincas Berro D'Água* e, conseqüentemente, de Mãe Ana, é que as cantigas tocadas e cantadas na festa são da nação Angola. Quando Quincas e os amigos chegam ao terreiro, os integrantes da casa entoam uma cantiga para o Inquice Kaiala, divindade do panteão banto que, em sua natureza, guarda correspondências com o orixá Iemanjá. Diversos fatores que influenciaram a constituição das religiões afro-brasileiras fizeram com o que o rito jeje-nagô se estabelecesse como uma espécie de “modelo” dos candomblés (SILVA, 2005). Assim, as referências a essa nação predominaram também na cultura popular brasileira. A presença dos ritos Angola, como no caso deste filme, assim como de outras tradições em filmes de ficção e outros produtos audiovisuais é minoritária.

4.2.5 Um assalto de fé

Entre as comédias, identifiquei nesta pesquisa apenas um filme com personagem pai de santo que destoa completamente dos padrões consolidados pelo formato Globo Filmes. Trata-se de *Um assalto de fé*, dirigido por Cibele Amaral e lançado em 2011. Escrachada e polêmica, repleta de personagens caricatos, a obra satiriza, principalmente, a igreja evangélica, mas também as religiões afro-brasileiras.

O filme tem como personagens centrais Lapão (Lauro Montana) e Galinha Preta (Alexandre Carlo), dois empacotadores e ex-assaltantes. Eles estão insatisfeitos com o trabalho no mercado e Jerônimo (André Deca), um antigo parceiro, agora tesoureiro de uma igreja evangélica, os convence a voltar a assaltar. Eles planejam um roubo ao cofre da igreja, mas, para que o plano dê certo, precisam da ajuda de uma mulher. A parceira ideal será Nildinha (Cibele Amaral), uma prostituta que comeu parte de um “despacho de macumba”²⁵ e está convencida de que precisa exorcizar os supostos maus fluidos. Para isso, ela procura um pai de santo.

Aparentemente, as sequências com o sacerdote foram filmadas em um terreiro de verdade e não cenográfico. Já na primeira cena que caracteriza o lugar, vemos uma filha de santo na fonte de Oxum, espaço característico dos terreiros da nação Ketu. Depois, o pai de santo aparece pomposo, vestido com inúmeros tecidos e colares de contas. Ele está sentado e tem à frente uma mesa repleta de objetos rituais, entre eles o jogo de búzios e um grande adjá. Olhando para fora de cena, ele diz: “Fomotinha, me traga meu café” (UM ASSALTO, 2011). (Figuras 87 e 88).

Figuras 87 e 88 – Fotogramas de filha e pai de santo no terreiro



Fonte: UM ASSALTO, 2011.

Depois, ele conversa com Olga (Adriana Lodi), a filha de santo que havia levado Nildinha ao terreiro, e a repreende: "Ebomi Olga, não me venha com agô, nem mais agô. Segunda-feira, minha filha, em pleno dia quente de Exu, você me trazer essa puta toda quizilada pro axé?. A mulher comeu feitiço, minha filha. Olha só [manuseando pulseiras e outros adereços, mostrados em *close*], e ainda trouxe as jóias de Exu tudo pra dentro da sua casa" (UM ASSALTO, 2011). Olga argumenta

²⁵A expressão consta no registro do filme no catálogo da Cinemateca Brasileira. ([s.d.]d)

que a moça não é de santo, e não sabia, e o pai de santo afirma que todo mundo sabe que não se come oferenda. Olga ainda tenta convencê-lo, mas ele encerra o assunto. “Suma daqui. Hoje eu tô nervoso” (*ibidem*).

Antes que elas deixem o terreiro, ele tem um “arrepio”, segundo as próprias palavras. A movimentação corporal é, como em outros filmes vistos até aqui, caricata. Ele fecha os olhos, se balança, emite um som que parece um longo resmungo. E então, resolve chamá-las de volta. Ele explica que já ia “despachá-las”, mas teve um “*insight*” de Exu. O pai de santo diz que vai pegar o que Nildinha trouxe da rua indevidamente e deixar no axé e recomenda que ela vá até a casa de Exu e pegue uma vela. Também orienta que ela observe se, à noite, Exu lhe dá um recado, um aviso. E finaliza: “E se der... tão bonitinha [toca o rosto de Nildinha]... vê se pára de dar comida só à boca de baixo, minha filha. Vê se cuida da boca de cima. Agora saia, saia, que eu já conversei demais com vocês. [Impaciente] Vocês já estão me deixando nervoso hoje” (UM ASSALTO, 2011). No fim da cena, ele volta a fechar os olhos, estala os dedos, passa as mãos sobre os braços cruzados, num gesto de limpeza, em novo momento caricato. Ouvimos ao fundo vozes femininas, que cantam uma cantiga de Exu (Figuras 89 a 94).

Figuras 89 a 94 – Sequência de Nildinha com o pai de santo





Fonte: UM ASSALTO, 2011.

Depois disso, Nildinha terá um sonho em que uma pombagira lhe indica que faça tudo o que o Galinha Preta mandar. Assim, acreditando que irá se livrar da quizila, ela é convencida a participar do assalto, mesmo discordando sobre roubar “a casa de Deus”. Depois do roubo, de diversas cenas caricatas na igreja evangélica, de um acidente de carro envolvendo os assaltantes e do sequestro de Lapão do hospital (local onde passa os três meses seguintes ao acidente), o pai de santo retorna nas cenas finais. Ele está na praia, acompanhado de outras pessoas. A mesa tem garrafas e copos de bebidas. Ele reclama da caipirinha para o garçom. Vemos que este é Galinha Preta que, por sua vez, questiona o *barman*, que é Lapão. Assim sabemos que agora eles têm uma barraca de praia em Salvador, para onde eles já haviam decidido ir em outro momento do filme. Esta é a sequência final da comédia. Apesar do sol forte na cena, o pai de santo está vestido com as roupas de candomblé e, ao reclamar da caipirinha, repete gestos semelhantes aos das cenas no terreiro, reforçando a caricatura do personagem (Figuras 95 e 96).

Figuras 95 e 96 – Fotogramas do pai de santo na praia



Fonte: UM ASSALTO, 2011.

A atmosfera exagerada e caricata de todo o filme faz com que quem o assista não leve a sério as situações absurdas vividas pelos personagens, tal como a forma pela qual o pai de santo se dirige às clientes e filhas. Ao mesmo tempo, a riqueza de detalhes na caracterização do contexto do terreiro, assim como os espaços verdadeiros e diversos termos religiosos utilizados pelo pai de santo, tornam as situações factíveis, ainda que esdrúxulas, e tendem a envolver até os(as) espectadores(as) candomblecistas, gerando alguma comicidade. Tudo isso é próprio desse tipo de comédia.

Contudo, a própria presença do pai de santo no filme, bem como a satirização de pastores e de outros personagens evangélicos, mostra que mesmo em obras não hegemônicas do ponto de vista dos mecanismos de produção, recai sobre esses personagens o lugar do *outro*. Montes (2012) argumenta que, no Brasil, país em que o processo colonial se desenvolveu fortemente apoiado no campo religioso, a sociedade se constituiu sob um *ethos* católico, ainda que posteriormente aberta a outras religiões. Por consequência, destaca Lima (2014), o catolicismo “[...] estrutura nosso ponto de vista a partir de um determinado repertório de valores” (p. 16). Dessa forma, outras religiosidades e seus líderes seguem representados como o *outro* do campo religioso brasileiro no cinema comercial.

No caso das religiões afro-brasileiras, se observa que a presença descontextualizada e caricata do pai de santo e do universo do terreiro nesse tipo de filme reforça estereótipos e estigmas sociais que já recaem sobre o patrimônio cultural negro (WILLIAM, 2019).

4.3 Filmes religiosos

Com a consolidação da linguagem da televisão no cinema, explodem nas grandes telas os filmes religiosos. Filmes hagiográficos²⁶, relatos da vida de Cristo e biografias de figuras de destaque no espiritismo motivaram grande volume de produções até 2011 (SCHVARZMAN, 2018; LIMA, 2014). A partir de 2016, temas evangélicos também entram em cena. Em relação às religiões afro-brasileiras as ocorrências são mais raras.

²⁶Que contam a vida de santos, beatos e religiosos proclamados pelas religiões cristãs, sobretudo a Igreja Católica.

Lima (2014), com base em leituras de Vadico (2009) e Wright (2007), afirma que nos filmes religiosos

[...] há uma apropriação dos valores simbólicos de um determinado sistema religioso regendo todo o processo de produção fílmica. Desde a escolha da história, voltada para a apresentação de algum relato sobrenatural ou apresentação da trajetória biográfica de mitos religiosos; a organização da narrativa, uma forma de contar a história em que ao final fique subentendida a afirmação de um valor moral ou a norma a ser seguida; a utilização de recursos da linguagem cinematográfica com vistas a dar concretude ou materialidade àquilo que somente pela crença seria possível imaginar. (p. 25-26).

A autora também pontua que há uma certa dificuldade em distinguir filmes religiosos e aqueles apenas biográficos já que, para serem reconhecidos como religiosos, os filmes dependem da atuação e reconhecimento das instituições religiosas na sociedade. Assim,

Em caso de religiões minoritárias, a falta de reconhecimento social, na condição de filme religioso, tende a ser mais comum e até favorável à difusão do filme, na medida em que amplia a sua margem de exibição para diferentes públicos, não necessariamente vinculados ao nicho específico do qual se originou. (LIMA, 2014. p. 27)

4.3.1 Cafundó

Na fronteira entre biográfico e religioso encontra-se *Cafundó* (Bueno e Betti, 2006), que retrata a vida de João de Camargo, um popular religioso brasileiro, vivido na obra por Lázaro Ramos (Figura 97).

Nascido em Sorocaba (SP), filho de escravos, ele criou a Igreja do Bom Jesus do Bonfim das Águas Vermelhas e uma nova religião, que agregava elementos do catolicismo, aprendido com os senhores, e dos cultos afro-brasileiros, praticados pela mãe. Nho João, como ficou conhecido, chegou a ser processado por curandeirismo e é considerado santo popular, milagreiro e preto velho – contando, inclusive, com imagens alusivas a ele entre os pretos velhos vendidos em casas de artigos religiosos.

Figura 97 – Cartaz de divulgação de *Cafundó*



Fonte: GLOBO FILMES, c2020a.

É difícil precisar se *Cafundó* é um filme religioso e um esforço de análise nesse sentido ensejaria um apanhado teórico aprofundado e um vasto material contextual, que extrapolam os limites deste trabalho. Na verdade, é difícil até mesmo identificar se o filme mobiliza ou não sentidos sobre pais de santo para as(os) espectadores(as). Ao incluí-lo no apanhado de filmes desta pesquisa, considere, principalmente, a influência da matriz religiosa africana – que tem pais e mães de santo como sacerdotes(isas) – na constituição de sua igreja. O filme não o define diretamente dessa forma. Nhô João também é conhecido popularmente como Pai João de Camargo, mas essa denominação parece estar ligada ao seu reconhecimento como preto velho. Na linha dos pretos velhos, é comum que as entidades masculinas sejam chamadas de pai, a saber: Pai João, Pai Joaquim, Pai Benedito, e outros.

Sob o perigo de que um olhar superficial e descontextualizado produza essencialismos e reificações que contrariam os objetivos desta pesquisa, não avançarei na análise do personagem. Contudo, considero que sua menção neste capítulo é importante para registrar a presença protagonista de um líder reconhecido entre os cultos afro-brasileiros nos filmes do período.

4.3.2 *Irmã Dulce*

Facilmente reconhecível como filme religioso é *Irmã Dulce* (Vicente Amorim, 2014), que retrata a vida da religiosa católica, canonizada em 2019, e conta com uma sequência em um terreiro. A freira procura por João (Amaurih Oliveira), um de seus “filhos”. O rapaz participou de um assalto, que terminou com a morte de uma mulher, e agora é procurado pela polícia. *Irmã Dulce* (vivida nesta fase por Regina Braga) havia insistido para que ele se entregasse para pagar pelo crime, mas ele recusou. Sem notícias de seu paradeiro, ela o procura pela noite.

A sequência começa com imagens do terreiro. Atabaques tocam e as filhas de santo cantam e dançam em grande círculo. A mãe de santo (Maria Salvadora) está no centro do quadro, sentada, em posição de destaque. Seu semblante é leve e sorridente. João entra e se dirige a ela. Vemos, então, *Irmã Dulce*, que caminha pela rua à procura dele. No terreiro, João bate cabeça aos pés da sacerdotisa e beija-lhe as mãos. “Oxalá te abençoe, meu filho” (IRMÃ, 2014), ela diz. A seguir, chega *Irmã Dulce*, que entra no terreiro. Ela vê um jovem ajoelhado aos pés da mãe de santo e se dirige a ele, tocando-o no ombro. Ele se vira e ela percebe que não é João. Então, ela desculpa-se. Os atabaques param e todos olham para ela. Os filhos da casa se abaixam, reproduzindo um gesto de reverência aos mais velhos nos candomblés, como pais e mães de santo. Ela então se dirige à sacerdotisa e, desculpando-se novamente, diz estar procurando por João. A senhora sorri e responde: “Seu filho foi atrás de Neco em Alagados. Veio pedir proteção. Mas sendo filho de quem é, não precisa de proteção, não. Tá protegido, já” (*ibidem*). Ela chama um menino para que leve a freira ao encontro de João. *Irmã Dulce* agradece: “Deus lhe pague” (*ibidem*). E a mãe de santo se despede: “De nada, minha santa” (*ibidem*) (Figuras 98 a 105).

Figuras 98 a 105 – Sequência de *Irmã Dulce* no terreiro





Fonte: IRMÃ, 2014.

A sequência mobiliza diversos significados. Primeiramente, a centralidade da mãe de santo no candomblé, enquadrada em posição de destaque em toda a sequência, e pela qual os filhos nutrem respeito e reverência, expressos nos momentos em que batem cabeça aos seus pés, pedindo-lhe a benção. A autoridade da mãe de santo também é reconhecida por Irmã Dulce, ao pedir-lhe desculpas pela interrupção do candomblé. A sacerdotisa, por sua vez, também demonstra respeito e reconhecimento pela freira, a quem chama de santa. Curioso, contudo, é que em uma fonte não oficial (ADOROCINEMA, [s.d.]a) a ficha técnica do filme registra que a sacerdotisa é Mãe Menininha. No catálogo da Globo Filmes (c2020b) não há referência à personagem e na Cinemateca Brasileira ([s.d.]b), o elenco foi listado sem a respectiva correspondência dos nomes dos(as) atores(atrizes) aos personagens. De todo modo, Mãe Menininha não é citada em nenhuma das cenas do filme. Não foi possível saber, por meio das fontes acessadas nesta pesquisa, se foi distribuído algum material de divulgação com essa referência à Mãe Menininha ou se a associação surgiu da própria experiência de quem o assistiu.

Mãe Menininha do Gantois, como ficou conhecida Maria Escolástica da Conceição Nazaré, foi uma das mais reconhecidas e respeitadas mães santo do

país. Por 64 anos esteve à frente do *Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê*, o Terreiro do Gantois. A amizade entre Irmã Dulce e Mãe Menininha é conhecida. Registros dão conta de que ela, inclusive, esteve no Terreiro do Gantois (BORGES e GAUTHIER, 2019) e chegou a enfrentar a Igreja, que reprovava a aproximação com a líder de uma religião afro-brasileira (SENA, 2019). No filme, contudo, optou-se por outra abordagem e embora a cena evidencie reconhecimento e respeito, não parece ser possível afirmar que há ali uma relação de amizade.

Apenas uma análise aprofundada da obra enquanto filme religioso poderia (talvez) avançar em conclusões sobre as escolhas fílmicas do realizador. Em relação ao sentido mobilizado sobre a mãe de santo, a ausência de referência direta à Mãe Menininha no enredo reduz o protagonismo da sacerdotisa no universo do filme e, conseqüentemente, nos significados que alimenta sobre o papel de mães de santo. Em entrevista a André Carvalho (2019), o museólogo e assessor de memória e cultura das Obras Sociais Irmã Dulce, Osvaldo Gouveia, conta que viu Mãe Menininha ligar inúmeras vezes para a freira para pedir ajuda para os frequentadores de seu terreiro. Mãe Menininha traçou diversas estratégias de cuidado à comunidade que liderava e de proteção do candomblé contra a repressão policial. Artistas, políticos, intelectuais e líderes religiosos, do candomblé ou de outras religiões, faziam parte de seu círculo de convivência. Com eles, fez as mais diversas alianças em prol de seus(as) filhos(as) e do respeito ao patrimônio cultural negro.

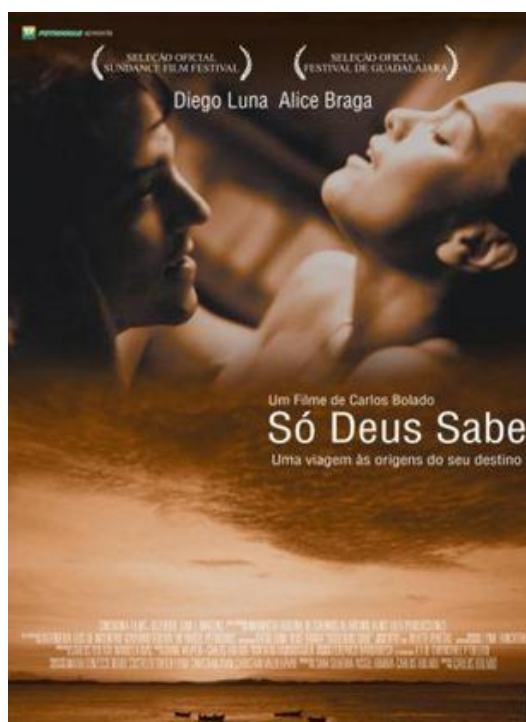
Pai Rodney (2018) afirma, sobre o legado de Mãe Menininha, que “Seu poder é o poder do povo negro. Esse poder que tantos insistem em negar, mas não deixam de sentir” (n.p.). Nesse sentido, seu apagamento no filme parece ser fruto do racismo religioso que constitui nossas referências culturais e nega a personalidades como Mãe Menininha sua devida importância. Ainda que registros biográficos de Irmã Dulce afirmem sua relação com a sacerdotisa, mesmo sob protestos da Igreja, sua presença no filme está restrita a uma remota sugestão, apenas compreendida pelos(as) mais profundamente conhecedores(as) de sua biografia.

4.4 *Só Deus sabe*: olhar estrangeiro e exotização das religiosidades

Uma coprodução entre México e Brasil, falada em inglês, espanhol e português, *Só Deus Sabe* (*Solo Dios Sabe*, Carlos Bolado, 2006) (Figura 106) tem

no enredo religiosidades dos dois países. O filme narra o romance entre Dolores (Alice Braga), uma estudante de arte brasileira que vive em San Diego, nos Estados Unidos, e Damián, um jovem e místico jornalista mexicano (Diego Luna). Eles se conhecem quando Dolores viaja a Tijuana, no México, com suas amigas, para se divertir após uma decepção com o namorado, que é casado. A jovem perde o passaporte e ele a ajuda a recuperá-lo para voltar para casa. Na jornada, se apaixonam. Na tentativa de emitir um novo passaporte, Dolores entra em contato com a mãe e descobre que a avó está gravemente doente. Então, decide ir ao Brasil.

Figura 106 – Cartaz de divulgação de *Só Deus sabe*



Fonte: ADOROCINEMA, [s.d.].b.

A avó morre e Dolores fará um mergulho na relação de sua família com o candomblé. Primeiro, encontra os ibás da avó e descobre que deve levá-los de volta ao lugar de onde vieram. Assim, a jovem viaja a Salvador, para o terreiro onde a avó foi iniciada. Nas diversas cenas que se passam na casa de santo, o filme mostra vários ritos do candomblé, porém de forma metafórica ou superficial. Há um momento no rio em que Dolores, acompanhada de Duda (Maria Dealves), uma velha amiga da avó e integrante da casa, joga os objetos rituais da avó no rio. Uma festa

também é mostrada. E ainda há um momento em que a mãe de santo (Chica Xavier) consulta os búzios para Dolores. Talvez pela grande quantidade de informações, alguns momentos no terreiro parecem confusos e até mesmo a identificação da mãe de santo pode ser difícil à primeira vista. A personagem Duda tem mais cenas que a mãe de santo e é ela quem dá a maioria das explicações sobre a religião a Dolores. Por isso, chega a ser confundida com a sacerdotisa.

Em dois momentos temos a presença de uma mãe de santo. O primeiro, já mencionado, acontece no jogo de búzios. Ao jogá-los, a sacerdotisa profere palavras em iorubá, o que se assemelha ao que acontece nos terreiros de candomblé. Os búzios são considerados também uma divindade, e a consulta a eles é uma forma de ritual, que conta com rezas específicas. Jogando-os, ela afirma que Dolores é filha de Oxum. Então, é interrompida por uma criança que chega correndo. Ela o abraça e beija, contando à visitante que trata-se do neto. A mãe de santo pergunta se Dolores tem filhos e diz que a vê muito fértil. A jovem responde que é impossível e a senhora lhe diz que é Oxum quem está dizendo. Então a mãe de santo alerta: “Você veio até aqui, mas fechou seus ouvidos” (SÓ DEUS, 2006). Dolores se desculpa e afirma que ela está certa. É o fim da cena, que é sucedida pelo momento da festa de Oxum. Mais tarde saberemos que ela está grávida, embora achasse que não poderia ter filhos.

Durante a celebração, Dolores vê em uma parede uma fotografia de uma senhora vestida com trajes tradicionais do candomblé, que é igual a outra, que sua avó mantinha no quarto em que a jovem encontrou os ibás. A senhora é negra, está sozinha no quadro, sorri levemente e tem o olhar altivo e imponente. Aos(as) espectadores(as) familiarizados, a foto lembra as imagens históricas de grandes sacerdotisas do candomblé. Ela pergunta a Duda de quem se trata, comentando já tê-la visto na casa da avó. Duda explica que é Mãe Maria, “uma das maiores mães de santo da Bahia” (SÓ DEUS, 2006) e que trata-se de sua bisavó, que morreu no parto em que deu à luz a avó de Dolores.

Embora o candomblé tenha grande espaço no filme e na trajetória da protagonista, a presença das personagens mães de santo é modesta. Contudo, elas têm bastante importância simbólica na obra. A primeira vê nos búzios o futuro da protagonista e a segunda confere sentido às relações de Dolores com o candomblé.

Os búzios, assim como visto em produções analisadas anteriormente, constituem um elemento importante na caracterização da primeira mãe de santo.

Inclusive, contribuem para que possamos compreender que a senhora que os joga é a sacerdotisa e não a personagem Duda, que também mobiliza significados de cuidado e sabedoria no contexto do candomblé. Se, nas comédias, eles são elementos frequentemente associados à ideia de charlatanismo, aqui eles atestam a capacidade da mãe de santo de visualizar o futuro, mesmo diante do improvável.

4.5 A temática negra

Ao olhar conjuntamente para as obras analisadas até aqui, é possível perceber que predominam pais e mães de santo cujo papel está ligado à previsão do futuro ou às ações que confirmam realizações pessoais a quem os procura. Isso é visível, por exemplo, na massiva presença do jogo de búzios na caracterização dos personagens. É o caso de *Orfeu*, *Viva Sapato!*, *Ó pai ó*, *Um assalto de fé*, *O maior amor do mundo* e *Só Deus sabe*. Atrelado a isso, também chama a atenção o fato de que, com poucas exceções, esses(as) personagens se relacionam majoritariamente com pessoas brancas, reforçando um deslocamento importante na construção de sentido sobre as religiões afro-brasileiras e, conseqüentemente, sobre a liderança de pais e mães de santo.

Reginaldo Prandi (1996) registra que essa demanda por “serviços mágicos” por pessoas que não tomam parte nos cultos é comum nos candomblés e tais atendimentos são pagos. Contudo, como pontuei em análise anterior de Mãe Santinha,

É certo que o atendimento à comunidade externa nos terreiros de candomblé é apenas uma das atividades da mãe de santo, que tem a maior parte de sua função voltada para a família de santo. Esse atendimento se insere numa perspectiva que interliga a religião a uma ampla visão de cuidados (SILVA, 2017). No entanto, o apagamento das referências africanas na história brasileira, atrelado às relações de poder que têm no racismo elemento fundante de nossa sociedade, parece colaborar para que a cultura popular tome o todo pela parte. Assim, a mãe de santo é por vezes associada apenas ao atendimento particularizado, para fins nem sempre religiosos, e desatrelada do contexto complexo do terreiro. (SILVA e COELHO, 2020, p. 124)

No período analisado, dois filmes com temática negra²⁷ trazem mães de santo inseridas em um contexto em que a religiosidade faz parte de um universo que trata da diáspora africana e das dinâmicas sociais que atravessaram as(os) negras(os) escravizados e seus descendentes no Brasil. São eles: *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009) e *Nzinga Atabaques* (Octávio Bezerra, 2006). Também nessa linha, uma terceira obra é completamente imersa no universo do candomblé: *Jardim das folhas sagradas* (Pola Ribeiro, 2011). Os três são analisados a seguir.

4.5.1 *Besouro*

Situada no período pós-escravidão, em que as(os) negras(os) eram livres, mas ainda tratados como escravos, e tinham suas práticas religiosas e culturais perseguidas, a obra conta a história do importante capoeirista Manuel Henrique Pereira, que ficou conhecido como Besouro, um ícone da luta dos(as) negros(as) por igualdade social. Sem compromisso biográfico, o filme narra a jornada de um mito, contando com cenas de ação e efeitos especiais. Silva (2016) fez uma detalhada análise de Mãe Zulmira (Geísa Costa), personagem mãe de santo do filme. Para a autora, Mãe Zulmira aciona sentidos próprios da liderança e do exercício feminino do sagrado das matriarcas dos cultos religiosos afro-brasileiros. A mãe de santo tem papel importante na trajetória de Besouro, dedicando-lhe cuidados físicos e espirituais. Nos parágrafos seguintes, aciono alguns pontos levantados pela autora, os quais corroboro.

Já no começo do filme é possível ver sinais da atuação religiosa de Mãe Zulmira: o uso de fios de contas, o benzimento de crianças, o pedido de bênção que Dinorá (Jéssica Barbosa) dirige a ela, chamando-a de mãe. Silva (2016) ressalta, como mencionado em outras análises desta pesquisa, que

Essa reverência é uma prática comum nas religiões de matriz africana, significa o respeito à autoridade e à experiência das/dos mais velhas/os e/ou daqueles/daquelas em nível superior na hierarquia do culto (p. 187-188).

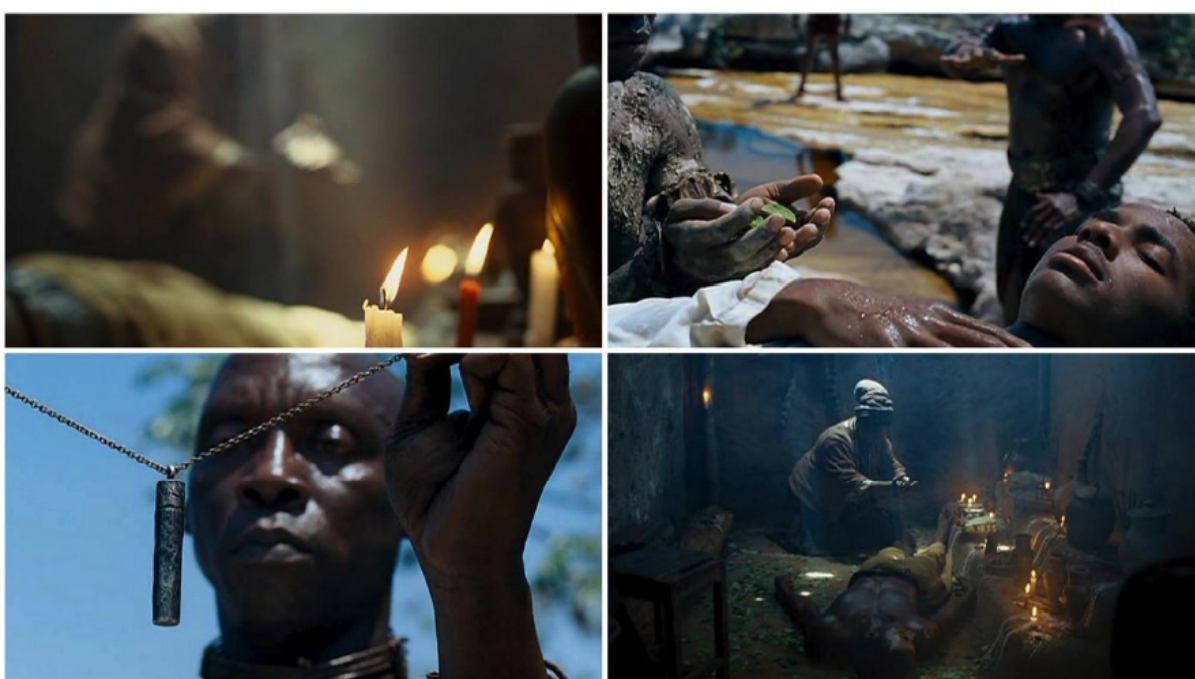
Quando Exu (Sérgio Laurentino) provoca Besouro na feira, causando uma grande confusão, apenas Mãe Zulmira e Chico (Leno Sacramento), além do

²⁷A expressão temática negra é aqui utilizada para demarcar a diferença conceitual com o *cinema negro*. Este último, que expressa simultaneamente construções estéticas, políticas e teóricas, tem na autorrepresentação um pilar fundante (ZENUN, 2021), o que não é o caso nos filmes retratados. Nas duas obras, os diretores são brancos.

protagonista, podem vê-lo, demonstrando capacidade de comunicação com o sagrado. A confusão termina com Besouro se jogando de um precipício em direção ao rio para fugir dos capangas que desejam apanhá-lo. Depois, descreve Silva (2016):

[...] em montagem paralela, são alternadas cenas de Besouro nas águas do rio e em um ambiente fechado onde é cuidado por Mãe Zulmira, que, como sacerdotisa, faz a ponte entre deuses e mortais, zela pelo jovem capoeirista e o ajuda a se preparar para sua jornada [...] (p. 190) (Figura 107)

Figura 107 – “Mãe Zulmira e os orixás” (reprodução)



Fonte: SILVA, 2016, p. 190.

O cuidado físico e espiritual é central na construção de Mãe Zulmira. É o que se observa nos momentos finais da recuperação de Besouro, após os cuidados da mãe de santo. Silva (2016) os analisa:

O fio de metal, que nas cenas anteriores foi utilizado pelos orixás Ossaim e Ogum para tratar o corpo de Besouro, agora é entregue a ele por Mãe Zulmira. Ela enfatiza o significado daquele objeto, que passa a ser a proteção dele, pois foi “dormida aos pés de Ogum”, orixá que rege a cabeça do protagonista, que governa a metalurgia e protege todos os caminhos e oportunidades. Essas cenas confirmam a estreita relação entre orixás e humanos e enaltece o papel fundamental de Mãe Zulmira: é ela quem tem o poder e o saber de chamar as divindades. Sobre a atuação da ialorixá, de acordo com a pesquisadora Maria Salete Joaquim (2001, p. 15-16), “acrescido ao significado do papel de mãe encontra-se o fator de dar a vida,

fazer o Santo, ou seja, o acesso à comunicação com os Orixás, que se complementa com os adjetivos de provedora, acolhedora, educadora. Enfim, é quem fornece o aconchego a todas as pessoas”. Ao pedir a benção à Mãe Zulmira, Besouro reverencia a autoridade e sabedoria dessa matriarca, que demonstra reciprocidade ao jovem. A última cena, com Besouro no centro do quadro, confirma que ele está fortalecido, pronto para a luta. (p. 191-192)

A partir da análise citada (SILVA, 2016) é possível constatar que, diferentemente das obras em que as mães de santo costumam aparecer nas festas e em ritos em que os visitantes são o ponto de entrada para aquele universo, aqui a sacerdotisa está fortemente associada ao cuidado com a sua própria comunidade e este papel é reconhecido por seus integrantes.

Mãe Zulmira também é referencial de sabedoria e resistência. Em certo momento, “Ao afirmar [a Besouro] que ‘a capoeira por si só não livra ninguém da maldade’, Mãe Zulmira reitera a importância da religiosidade como ‘alimento’ do corpo e da luta empreendida por homens e mulheres negras” (SILVA, 2016, p. 191). Além disso, ela chega a ser perseguida por jagunços do coronel em virtude de suas práticas religiosas, mas é defendida por um dos capoeiristas.

Reiterando também as conclusões de Silva (2016), destaca-se que

Pode-se considerar que essa sacerdotisa ficcional indica outras imagens e configurações de sentido acerca do protagonismo e da atuação política das mulheres negras no âmbito da religiosidade, e a liderança, as relações de cuidado e afeto, os mitos e arquétipos femininos lhes possibilitaram engendrar formas de enfrentamento do racismo, do sexismo e da (in)visibilidade. (p. 192)

4.5.2 Nzinga Atabaques

A sinopse na capa do DVD comercial afirma que *Nzinga Atabaques*²⁸ (Octávio Bezerra, 2006) é “[...] um documentário musical sobre a cultura afro-brasileira, cuja estrutura narrativa se traduz por um jogo de búzios, no qual a protagonista chega atraída pelo ‘chamado do tambor’ em busca do autoconhecimento” (NZINGA, 2006). Trata-se de uma narrativa ficcional permeada por registros de manifestações artísticas e culturais afro-brasileiras. Estão presentes no filme, entre diversos outros

²⁸Encontrei dissonâncias de escrita do título do filme em diferentes fontes consultadas. Em páginas de crítica cinematográfica na internet, consta “Atabaque Nzinga”, assim como na capa do DVD comercial da obra. No letreiro de apresentação no início do filme, contudo, aparece primeiro o nome “Nzinga”, e, em seguida, “Atabaques”. “Nzinga Atabaques” também consta na ficha do filme na Cinemateca Brasileira, e por isso foi adotado nesta obra. No documento da Ancine (2020) que lista as produções nacionais lançadas entre 1995 e 2019, o filme é registrado apenas como “Nzinga”.

grupos, o Maracatu Estrela Brilhante (PE), o afoxé Ilê Ayiê (BA), o Jongo da Serrinha (RJ) e o percussionista internacionalmente conhecido Naná Vasconcelos, que assina a direção musical da obra.

A protagonista é Ana (Taís Araújo), que sofre de uma profunda tristeza, motivada por dores de sua própria história e das que carrega de seus(suas) ancestrais escravizados(as). Na busca de alívio às suas angústias e movida pela paixão pelos tambores, nutrida desde a infância, ela chega ao terreiro de Mãe Chica (Léa Garcia), que a recebe e cuida.

Embora a sinopse afirme que a narrativa se estrutura a partir do jogo de búzios, entendo que o processo que conduz a trama é, na verdade, a iniciação de Ana no candomblé, da qual o jogo de búzios é apenas uma das partes. No desenrolar disso, os ensinamentos de Mãe Chica guiam os passos da protagonista. As falas da mãe de santo, muitas vezes ditas em *off*, também funcionam, em alguns momentos, como narração, e marcam o discurso do filme sobre a escravidão e seus desdobramentos. As tensões raciais na sociedade brasileira também são temas tratados pela sacerdotisa.

O filme começa com uma sequência introdutória com diversos elementos. Primeiro, há uma longa cena em uma rua deserta, à noite, em que o maestro Paulo Moura toca clarinete, enquanto passam os créditos iniciais. Depois, vemos diversas imagens possivelmente de povos originários africanos – saberemos, apenas nos créditos finais, que são “imagens de arquivo África-Angola” –, seguidas de um número musical de Naná Vasconcelos. Então vemos Ana em plano aproximado, vestida com trajes do candomblé, dormindo. A partir daí, são alternadas várias vezes imagens de Naná; planos do mar; e diversos planos de corpos negros, com pinturas brancas, que vão sendo enquadrados de forma cada vez mais aberta até vermos vários homens deitados em um barco. Também há imagens de construções à beira do mar e barcos em um rio. Nessa sequência, ouvimos ora o som diegético, ora o canto de Naná Vasconcelos. Já no final, surge uma voz *off* e, a seguir, Mãe Chica e Ana conversam embaixo de uma árvore. É a primeira quem fala (Figuras 108 a 115).

Figuras 108 a 115 – Sequência inicial de *Nzinga Atabaques*



Fonte: NZINGA, 2006.

As palavras da mãe de santo nesse momento são dirigidas à protagonista, mas funcionam como uma narração, que orienta o espectador sobre as diversas imagens vistas na introdução do filme. Ela diz:

A África me gerou. E o Brasil nos mal criou. Mas a gente tem que entender que a senzala acabou. Hoje, ninguém mais precisa ser mãe preta de ninguém. Nós, negras, amamentamos este país. Nós somos, desde sempre, as que melhor cuidam do outro. O sentido da vida a gente tira das entranhas. A gente tem muito o que fazer pra viver

num país solidário, mestiço. Mas pra que as coisas mudem, Ana, a gente tem que mudar primeiro é dentro [apontando para o coração de Ana]. Muitos de nós foram calados pelos senhores da terra. Mas não conseguiram silenciar o tambor. E é o tambor que, até hoje, nos traz o contato, a força, com os nossos ancestrais, com a nossa origem (NZINGA, 2006).

Ana ouve atentamente as palavras da senhora. No fim da sequência, diz, em referência aos tambores que tocam: “Aí estão meus amigos, minha mãe. Eles sempre vêm quando eu os invoco, quando eu preciso deles. Assim como da senhora [pegando a mão da mãe] (NZINGA, 2006).

Essa sequência já nos revela que o cuidado com o outro, materializado na protagonista, é um sentido central da sacerdotisa no filme. Tal característica é expressa tanto na resposta de Ana, que afirma precisar de seus cuidados assim como precisa dos tambores, quanto no próprio discurso da mãe de santo, que afirma que as mulheres negras sempre foram as que melhor cuidam do outro.

O discurso da mãe de santo também evidencia sua consciência em relação à interferência de atravessamentos de gênero e raça na conformação desse papel de cuidado. Referindo-se metaforicamente à escravidão no Brasil e ao papel das negras escravizadas na amamentação dos filhos das mulheres brancas, ela ressalta que as mulheres negras sustentaram o desenvolvimento da sociedade brasileira. E hoje, ainda que não tenham que ser mais “mãe preta” de ninguém, ainda há muito a se fazer para viver em um país igualitário. Uma outra metáfora desse trecho refere-se ao candomblé. Ela afirma que os(as) negros(as) foram silenciados(as), mas não conseguiram calar o tambor, elemento sagrado em muitas religiões afro-brasileiras. Sobrevivendo até os dias de hoje, o candomblé proporciona o “contato, a força, com os nossos ancestrais, com a nossa origem”.

A narrativa não é linear e cenas anteriores ao contato entre Ana e Mãe Chica se inter cruzam às demais. O próximo momento em que as duas aparecem juntas será no terreiro. Haverá algumas cenas em que filhas de santo batem cabeça aos pés de Mãe Chica, confirmando o respeito e reverência a ela. Depois, ocorre um momento que marca, simbolicamente, a chegada da personagem ao terreiro. Ela também se curva aos pés da mãe de santo. Depois, em *close*, uma mão retira um tecido branco revelando a peneira do jogo de búzios. Em seguida, as duas estão sentadas à mesa e Mãe Chica os joga. Ela e Ana terão uma longa conversa, que perpassa as dores da protagonista (Figuras 116 a 123). A sequência é entrecortada por números musicais e de dança, imagens de arquivo, cenas de situações

anteriores da vida da protagonista, além de cenas da mãe de santo em uma noite de raios e trovões (cujas imagens não foram reproduzidas).

Figuras 116 a 123 – Fotogramas de Ana e Mãe Chica no terreiro



Fonte: NZINGA, 2006.

Novamente, em alguns momentos, as falas da mãe de santo à jovem constituem metáforas sobre as tensões raciais na sociedade brasileira. Ana revela a

Mãe Chica que sente dores profundas sobre sua existência, não sabendo de onde vem nem para onde vai. As respostas da sacerdotisa ressaltam que a dor da jovem é compartilhada por negras(os), cujos(as) ancestrais foram escravizados(as). Mais uma vez, ela destaca a experiência das mulheres não brancas nesse processo.

Mas essa dor não é só sua. Ela é antiga. Você chora uma dor de séculos e por isso mesmo, minha filha, é difícil de romper. Ela já estava na alma das nossas avós, das nossas bisavós, das tataravós. E isso está conosco há muitas gerações, desde que o povo africano aqui chegou. [...] Muito lhe faltou de pequena, por isso você não tem paz. Não foi só o leite do peito que você não teve, foi também o pai que você não conheceu. O seu pai branco, como os europeus, rejeitaram os filhos que punham na barriga das mulheres índias e negras. (NZINGA, 2006)

No final do jogo de búzios, a mãe de santo diz a Ana que “não há mais lugar para o lamento, para chorar o pai que não nos assumiu” (NZINGA, 2006) e convida a jovem a ocupar um outro lugar nesta sociedade, empoderando-se de sua ancestralidade africana: “Vá viver com os seus irmãos de fé, de cor e de agora. Vai dançar no meio deles. Cante com eles. Vá participar dessa riqueza, minha filha!” (*ibidem*). Este novo lugar, na narrativa do filme, será assumido por meio da iniciação no candomblé. Em seguida, veremos novamente a cena em que Ana dorme e, então, ela acorda e, amparada pela mãe de santo, levanta-se. A senhora realiza com a jovem um rito de limpeza, passando-lhe folhas pelo corpo, comum nos candomblés. Depois disso, coloca no pescoço de Ana um fio de contas, rito também simbólico nos candomblés, que firma um vínculo entre a(o) filha(o) de santo e a(o) sacerdote(isa) (Figuras 123 a 126). Por fim, dá-lhe um novo nome e a abençoa.

Sua ancestralidade africana é muito rica, Ana. Nzinga de Matamba, a rainha dos negros “jagas”. Esses guerreiros angolanos sob o seu comando, venceram várias outras nações, e fizeram tremer os portugueses. Muito axé pra você! Muita luz, minha filha! Você já tem a força que a pureza lhe dá. Esse é o nome que não deve ser esquecido. E você deve se guiar por ele. Nzinga guerreira. Nzinga rainha. (NZINGA, 2006)

Ana agora sorri, em contraste com a tristeza das cenas anteriores, no jogo de búzios. Em seguida, ela aparece caracterizada como uma guerreira, simbolizando a força que adquire após os ritos (Figuras 127 e 128).

Figuras 123 a 128 – Sequência que simboliza a iniciação de Ana



Fonte: NZINGA, 2006.

O sentido de que a sequência se refere à iniciação no candomblé se completa quando, pouco depois, vemos Ana em outro contexto, sem as roupas do terreiro, com cabelos soltos, vendo o mar. Sua narração surge em *off*:

Brotando da camarinha, sigo esses sons. Esse tambor de minha nova vida. Essa música que me estrutura. Essa melodia me diz que estrada se constrói e com passos. Virei eu mesma na dança dessa música forte. Rainha Nzinga. Encontrei meu nome, minha inscrição no ar, na terra, na força do feminino que não se rendeu à dor antiga. Ao contrário, decidida e sem rancor, brilharei fortalecida por essa dor. (NZINGA, 2006).

A camarinha é um dos nomes pelos quais é conhecido o cômodo em que os adeptos dos candomblés ficam recolhidos durante os ritos iniciáticos. O conhecimento de tais ritos é restrito aos(às) que passam por este processo, não sendo revelado nem mesmo aos adeptos não iniciados. Por isso, as cenas do filme

a retratam metaforicamente, preservando a ideia de transformação e renascimento. O sentido da mãe de santo na vida de seus(as) filhos(as) é também o de, por meio da iniciação, dar-lhes uma nova vida, conectada aos ancestrais e consciente de serem descendentes de reis e rainhas africanos(as).

Depois da iniciação, agora certa de seus desejos, Ana seguirá em viagem, conhecendo manifestações culturais negras na Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Neste último, encontrará situações adversas, como uma tentativa de assalto na pousada em que se hospeda, mas Iansã, sua orixá de cabeça, irá intervir e a ajuda chegará em tempo de livrá-la dos criminosos.

Há ainda um outro importante sentido que emerge no filme a partir de Mãe Chica. Assim como as grandes sacerdotisas que fundaram os primeiros terreiros de candomblé no Brasil, ao narrar episódios da história afro-brasileira à protagonista e aos(as) espectadores(as), a personagem evidencia o papel que tiveram, e têm, essas grandes matriarcas como guardiãs da memória da diáspora africana no Brasil.

É preciso ressaltar, contudo, que embora *Nzinga Atabaques* mobilize sentidos afirmativos em relação ao candomblé, a inserção de imagens de arquivo e números coreográficos, por vezes, parece criar um discurso concorrente. Alguns dos números contam com caracterizações étnicas, como dançarinas que usam saias de palha e biquínis confeccionados com pedaços de coco. Embora se liguem de forma coerente às memórias que surgem à protagonista à medida em que esta mergulha em sua história, elas contribuem no sentido de reforçar percepções de exotismo em relação a essas manifestações. Talvez a confusão se dê pela opção fílmica de não explicitar a captação das imagens: não há nelas a informação se constituem arquivo, show com público ou número artístico deliberadamente encenado para o filme.

Para os(as) espectadores(as) familiarizados(as) com o candomblé, essa sensação é superada pelas informações que dispõem sobre este universo. Este parece ter sido o principal público do filme, ao menos nos cinemas. Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (ANCINE, 2020), a obra esteve em cartaz em apenas uma sala comercial, totalizando 21 espectadores nesse tipo de exibição. Provavelmente *Nzinga Atabaques* mobiliza outros sentidos para os(as) não adeptos(as) das religiões afro-brasileiras. Para estes(as), é possível que predomine uma leitura mais histórica, fundada nas informações que o filme traz sobre a escravidão e suas consequências. Também nessa hipótese, o papel de Mãe Chica tem grande relevância.

4.5.3 *Jardim das folhas sagradas*

Lançado em 2011, *Jardim das folhas sagradas*, do diretor Pola Ribeiro, se passa em Salvador e tem a religião como eixo central. O filme mostra o percurso de Miguel Bonfim (Antônio Godi) para cumprir seu destino de tornar-se um pai de santo, dando continuidade ao legado da falecida mãe à frente de um terreiro de candomblé. Nesse percurso, ele vai se deparar com as diversas manifestações do racismo e com disputas dentro da própria matriz religiosa.

Entre todos os filmes pesquisados, *Jardim das folhas sagradas* é o mais profundamente ancorado no universo do candomblé. Isso é perceptível já na abertura do filme, que começa com um letreiro em tela preta: “Agô a todos os Orixás, Inkices, Caboclos e Encantados” (JARDIM, 2011). Em algumas religiões afro-brasileiras, notadamente os candomblés de origem Ketu, “Agô” é um pedido de licença. Ao se dirigir às divindades, o filme informa a quem o assiste, que parte do referencial religioso afro-brasileiro e, ainda mais, pede licença às divindades para “falar” sobre o assunto.

Em seguida, após uma tela de dedicatória, há a inserção de um trecho de arquivo em que um senhor idoso, de óculos, camisa listrada abotoada até o pescoço, diz: “Todo mundo sabe que eu não sou um admirador de matança” (JARDIM, 2011). A imagem some e apenas um letreiro na tela preta identifica quem fala — Agenor Miranda Rocha / Oluwó — enquanto a voz segue em *off*. “Eu sou das folhas. Que eu tiro as folhas, mas não mato a árvore (sic). E os animais, quando se mata, tira-se uma vida. [volta a imagem] Se tudo evoluiu, por que não evoluiu isso também?” (*ibidem*).

Pai Agenor, como costumava ser chamado, foi um dos sacerdotes do candomblé mais importantes do país. Nascido em Angola, filho de pais portugueses, foi iniciado na religião em Salvador, aos cinco anos de idade, por Mãe Aninha, sacerdotisa e fundadora do *Ilê Axé Opô Afonjá*, e uma das grandes matriarcas do candomblé. No documentário *Um vento sagrado* (José Walter Lima, 2001), dedicado a sua biografia, Pai Agenor conta que, nessa época, estava muito doente e os médicos achavam que ele iria morrer. Foi Mãe Aninha quem disse que ele, na verdade, não tinha doença e que essa era a forma que Oxalá tinha encontrado para

mostrar que ele precisava ser iniciado. Pelo bem da criança, a família, católica, aceitou.

Pai Agenor tinha a habilidade da leitura do jogo de búzios extremamente apurada e tornou-se bastante conhecido. Seu dom era tamanho que, quando as grandes sacerdotisas do candomblé faleciam, era ele o sacerdote procurado para, por meio do jogo de búzios, apontar a sucessora. Foi ele quem viu no jogo, por exemplo, a sucessão de Tia Massi por Mãe Oquê, na Casa Branca, e de Mãezinha por Mãe Stella, no Opô Afonjá, além de várias outras. Pai Agenor era muito respeitado e expressava publicamente suas opiniões sobre o candomblé. Entre elas, era contra o sacrifício de animais nos rituais. Este ponto será uma das situações que marcará a jornada de Bonfim em *Jardim das Folhas Sagradas* e a presença de Pai Agenor no começo do filme explicita a referência, tratando-se simultaneamente de uma homenagem e uma importante chave de leitura dos acontecimentos que se seguem.

De maneira diferente do que acontece na maioria dos filmes analisados até aqui, em que o(a) pai/mãe de santo é um(a) personagem secundário(a), em *Jardim das folhas sagradas* a subjetividade do personagem pai de santo ganha espaço. As situações por ele vividas envolvem o trabalho, a sexualidade, as relações familiares e a vivência religiosa. Se, até aqui, os(as) sacerdotes(isas) estiveram quase sempre cuidando do outro, por meio do jogo de búzios, dos rituais de cura e da iniciação, agora a jornada de transformação retratada é a do próprio pai de santo.

Bonfim vive conflitos pessoais na relação com o candomblé. É o que percebemos nas primeiras cenas em que ele aparece no terreiro. Martiniano, seu pai de santo (Harildo Deda), o repreende por estar usando uma calça preta²⁹ e o cobra por não cumprir com suas obrigações no terreiro. No diálogo, ele afirma a Bonfim: “Eu só tô aqui tomando conta do seu lugar. Isso aqui é seu. Você tem sangue forte. Saiu igual à sua mãe. Mas com toda rebeldia dela, ela sempre cumpriu com suas obrigação [sic]” (JARDIM, 2011). Bonfim se justifica, afirmando que tem obrigações a cumprir no trabalho, mas o pai de santo insiste que suas obrigações são no terreiro. Por fim, o filho de santo diz que o terreiro tem procedimentos que ele não concorda: “Tudo muda. O candomblé também pode mudar” (*ibidem*). E o pai de santo responde: “O problema é esse, rapaz. Não se pode ver as coisas com os olhos dos

²⁹Nos candomblés, os(as) filhos(as) de santo vestem roupas brancas ou claras nas dependências do terreiro e, em algumas situações, também fora dele.

outros. Não vai entender nunca” (*ibidem*), finaliza irritado. A sequência seguinte mostra imagens de Bonfim se despedindo das pessoas no terreiro, entrando no carro, e dirigindo pela cidade. Ouvimos em *off* a voz de Martiniano, que explica que Bonfim foi consagrado a Ossain antes de nascer, já que a mãe foi iniciada na religião quando estava grávida e ele “foi feito junto com ela” (JARDIM, 2011).

Bonfim é bancário e casado com Ângela (Evelin Buchegger), que é evangélica. Os dois vivem conflitos motivados pelas diferenças religiosas, que aparecem em diversas cenas. Ela quer que ele deixe o candomblé e vá com ela para o culto. Em uma das cenas em que aparecem juntos, há um momento em que a câmera enquadra uma fotografia antiga, com uma senhora trajando as vestimentas tradicionais do candomblé [saberemos adiante que é a mãe de Bonfim]. As mãos de Bonfim surgem por cima dela, guardando o colar de contas que havia recebido no terreiro em uma bolsa de pano. Outra mão o intercepta e, em plano aberto, vemos que era Ângela. Ela diz: “Bonfim, você deveria parar de mexer com essas coisas [ele olha para ela rapidamente e não responde]. Por que é que você não vem pro culto comigo? Hein? Hum?” (JARDIM, 2011) (Figuras 129 a 132). Ele olha para ela novamente e, em silêncio, guarda os objetos em um baú e sai rapidamente do quarto. A sequência segue com uma discussão entre os dois.

Figuras 129 a 132 – Sequência em que Bonfim guarda objetos de culto



Fonte: JARDIM, 2011.

Mais tarde, há um momento em que Bonfim chega em casa e encontra Ângela e mais três mulheres reunidas na mesa da sala. Ouvimos delas: “Você é de Jeová” (JARDIM, 2011), “Amém, Senhor! Glória! Aleluia!” (*ibidem*). Ele abre a porta e elas se dirigem a ele, uma a uma: “A paz do senhor, irmão” (*ibidem*). Ele atravessa a sala em silêncio, indiferente. Uma quinta mulher se junta a elas e, segurando a mão de Ângela, começa a dizer: “Minha filha, ele [Deus] mesmo tá te dizendo, ele vai tirar de você... [continuamos ouvindo-a ao fundo] esse olho [gordo] que botaram. Ele vai arrancar de você essa magia negra. Você vai prosperar!” (*ibidem*). Agora vemos que os objetos que Bonfim havia guardado no baú estão em cima da cama, sugerindo que elas mexeram em suas coisas. Ele entra no quarto, acende a luz e as recolhe (Figuras 133 a 136).

Figuras 133 a 136 – Sequência em que Bonfim encontra objetos fora do lugar



Fonte: JARDIM, 2011.

É a gota d’água para Bonfim. Ele começa a reunir seus pertences e comunica à mulher que o casamento acabou. Ela ainda insiste para que ele se entregue a Jesus, afirmando que, assim, o casamento dos dois iria mudar, já que ela não pode viver com um homem “entregue ao Demônio”. Ela também afirma que ele está sendo “desviado” pelos amigos, citando que “É festa todo dia... é charuto, é bebida,

é festa” (JARDIM, 2011). Ele a contrapõe afirmando que não é festa, “[...] é ritual, é religião, é coisa séria” (*ibidem*).

Paralelamente ao casamento, Bonfim mantinha um relacionamento com João Miguel, colega de trabalho no banco. O desenrolar do filme sugere que a relação entre os dois é antiga, mas permanece escondida. Após separar-se da esposa, ele chega a aparecer com João em uma manifestação pelos direitos dos homossexuais, dando a entender que estava tornando pública sua orientação sexual. Pouco depois, contudo, os dois sofrem um grave acidente de carro e João Miguel morre. Este é o ponto de partida para fortes mudanças na vida do protagonista.

Logo depois do acidente, ele tem uma grave discussão no trabalho, motivada por recorrentes casos de racismo, e decide deixar o banco. Todos os acontecimentos o pressionam, cada vez mais, a seguir o seu caminho religioso. Antes, em um jogo de búzios com Mãe Leandra, ela havia dito:

A responsabilidade é grande, meu filho. Você tem que assumir seu caminho, seu odu. Deixar de guerrear com você mesmo. O que tá mostrando aqui é que você tem que cumprir o que trouxe de nascença, ser o que você é. O que se começa, se termina. Olhe, se lembre que é a cabeça que governa o corpo. Vá em frente, menino. Faça seu terreiro. Agora, seguindo a orientação do seu orixá. (JARDIM, 2011)

Em conversas com amigos, ele frequentemente pontua a questão do sacrifício de animais como empecilho para se tornar um pai de santo. Também relata não se sentir capaz e é sempre apoiado e incentivado. Nesses diálogos, os(as) personagens parecem se dirigir também aos(às) espectadores(as). Com certo tom didático, eles(as) explicam aos(às) não familiarizados(as) os preceitos do candomblé.

Um desses diálogos acontece no fim da sequência em que é mostrada uma grande transformação de Bonfim. Ele surge entrando no barracão do terreiro, em dia de festa. Está vestido de branco e os cabelos, que cresceram, formam *dreadlocks*. Atravessando o salão, ele beija as mãos de alguns dos presentes, em um gesto que simboliza, nos candomblés, o pedido de benção. Ao fim, encontra Martiniano, que diz querer que ele “tome o nome” da iaô, entregando-lhe o adjá. “Tomar/tirar o nome” do(a) iaô é, nos ritos do candomblé, uma grande honraria, destinada aos(às) mais velhos(as) e distintos(as). Trata-se de um momento específico da festa pública que marca a iniciação na religião. A divindade que acaba de “nascer”, ao ser interpelada

por quem foi destinado(a) pelo(a) sacerdote(isa) a “tomar o nome” – Bonfim, nesse caso – o grita aos(às) presentes, confirmando à comunidade que os ritos iniciáticos foram concretizados (Figuras 137 a 140).

Figuras 137 a 140 – Sequência em que Bonfim “toma o nome” da iaô



Fonte: JARDIM, 2011.

Na continuação da sequência, há um jantar, também comum nas festas que marcam a iniciação. Então vemos Bonfim em uma mesa com o pai de santo e diversos outros convidados. Também esse momento denota a importância de Bonfim naquele ambiente. Nesse tipo de evento, apenas os(as) mais velhos(as) e/ou convidados ilustres da festa costumam se sentar na mesa em que está o(a) sacerdote(isa). Bonfim e Martiniano voltam a conversar sobre o sacrifício de animais. Bonfim diz: “Pai, eu procuro a essência. E acredito que a essência está nas folhas. O senhor sabe disso. As coisas mudam, são outros tempos. Tem muito sangue derramado” (JARDIM, 2011). Martiniano responde: “Como é que você vai fortalecer chão, fortalecer casa, fortalecer corpo só com Ossain? Esse sangue é sagrado!” (*ibidem*). Bonfim segue: “Tem muito sangue derramado. Judeus, palestino (sic), Líbano... sangue derramado pra matar a fome de filhos. Tudo é sangue sagrado, pai” (*ibidem*). Martiniano finaliza explicando a Bonfim [e ao(à) espectador(a)] sobre a função do sacrifício de animais no candomblé:

A matança é sagrada, onde o animal não resiste, nem contamina a carne. As partes são o Axé, oferenda aos deuses, as outras partes são servidas pra celebrar uma aliança entre os participantes. Nada mais lindo! Você quer que Ossain seja tudo. Você acha que só com folha e cereal vai fortalecer o chão? Se você não puder contar com Exu, sua casa vai pegar fogo! (JARDIM, 2011)

Bonfim passa a procurar um terreno para abrir sua casa de santo e encontra um local que já havia sido um terreiro anteriormente, mas está abandonado. Nas andanças pela nova propriedade, ele explica que o mato não será cortado, apenas cuidado, e nomeia diversas plantas que encontra pelo caminho, demonstrando profundo conhecimento sobre as folhas. Ele e os(as) amigos(as) planejam as construções do novo terreiro, optando por projetos sustentáveis, que utilizam materiais orgânicos. Bonfim continua firme no propósito de não ter matança de animais na nova casa.

Então acontece a sequência em que Bonfim “torna-se” pai de santo. Primeiro vemos uma bandeira branca enquadrada em *contra-plongée*, com o céu estrelado ao fundo e uma grande lua ao lado. Ouvimos atabaques tocando. Em algumas tradições do candomblé, a “Bandeira de Tempo” é fixada no terreno para simbolizar que ali existe um terreiro. Na verdade, este é apenas um dos fundamentos que a envolvem, mas a explicação é suficiente para entendermos sua função no filme. Quando nasce uma nova casa de candomblé, um dos primeiros passos é “levantar” a Bandeira de Tempo. Na cena seguinte, uma cerimônia acontece no terreiro. Bonfim usa vestes tradicionais, brancas, e tem na cabeça um turbante branco. Martiniano se desloca no quadro dançando com um objeto nas mãos e, por fim, o entrega a Bonfim. O momento encena a “entrega da cuia”, rito dos candomblés que marca o “nascimento” de um(a) pai/mãe de santo. Martiniano diz a Bonfim: “Estou lhe entregando esse Axé, que pertenceu à sua mãe, e que agora é seu de direito. Que você cumpra todas as suas obrigações, em nome de Olorun” (JARDIM, 2011). Nesse momento, ele é tomado por Ossain. De olhos fechados, lança a cabeça para trás e emite um grito agudo³⁰. A cena é breve e é um dos dois únicos episódios de transe do filme (Figuras 141 a 144).

Figuras 141 a 144 – Sequência em que Bonfim “recebe a cuia”

³⁰Trata-se do ilá, que é único para cada divindade. Ao tomar o corpo de seu(sua) filho(a), a divindade grita seu ilá, que permite identificá-lo(a) mesmo entre várias outras divindades.

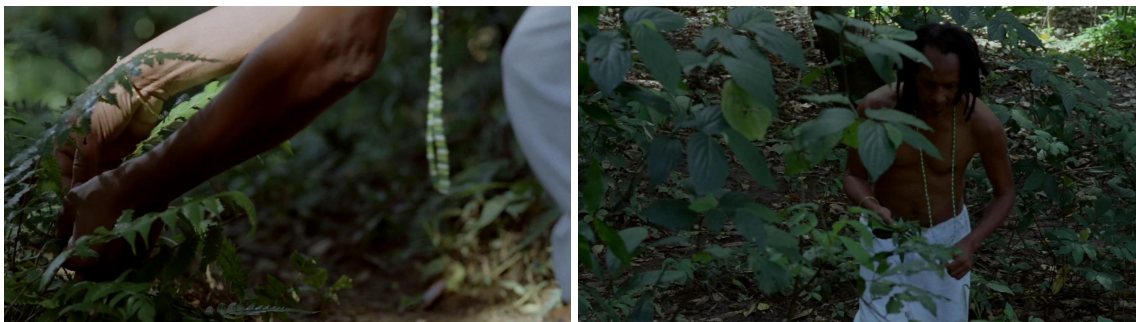


Fonte: JARDIM, 2011.

A seguir veremos cenas de Bonfim caminhando pela mata, observando as plantas e recolhendo algumas folhas. Descalço e sem camisa, ele veste uma calça branca e um fio de contas. A trilha nesse momento une o som ambiente das folhas sendo amassadas pelos passos de Bonfim, murmúrios de água corrente e sons instrumentais. A sequência ressalta elementos que mostram o personagem confortável em seu novo papel, integrado à natureza, e já bastante diferente do Bonfim do início do filme (Figuras 145 a 148).

Figuras 145 a 148 – Sequência de Bonfim na mata





Fonte: JARDIM, 2011.

O terreiro vai sendo construído aos poucos. Um leilão de arte é feito para angariar fundos para a construção. Há cenas em que diversas pessoas participam das obras. Em meio a isso, Bonfim joga búzios para uma jovem e a explica sobre a conexão entre humanos e orixás. O sentido de comunidade vai sendo construído à medida que o filme mostra que os planos vão se concretizando com a atuação coletiva. O terreiro é inaugurado. Cora (Auristela Sá) cita que uma escola também funcionará no local. Jairo (Sérgio Guedes) sugere que um conhecido poderia dar aulas de iorubá. Bonfim agradece aos orixás, aos(as) amigos(as) e filhos(as) que contribuíram na concretização do projeto. Ossain, orixá de Bonfim, recebe oferendas na comemoração. Nesse momento, um quadro é representativo do sentido de ancestralidade no candomblé, sintetizando, ao mesmo tempo, a importância da continuidade e o papel dos(as) sacerdotes(isas) nesse processo. Vemos a cadeira destinada ao pai de santo da casa. Na parede atrás dela há dois quadros. À esquerda está a mãe de Bonfim e à direita, Martiniano, seu pai de santo (Figura 149).

Figura 149 – Fotograma com fotos da mãe e do pai de santo de Bonfim



Fonte: JARDIM, 2011.

Finalizando a festa que marca a abertura do terreiro, vemos Ossain dançando. Trata-se de Bonfim, tomado pelo orixá. Ele veste folhas e segura objetos próprios da divindade. A opção fílmica parece ser a de não falsear o orixá. A sequência é breve e composta de detalhes, ora de Ossain, ora dos atabaques. A opção pela imagem fora de foco também preserva o rosto da divindade retratada (Figuras 150 a 153).

Figuras 150 a 153 – Sequência em que Ossain dança na festa



Fonte: JARDIM, 2011.

Tudo vai bem até que Bonfim recebe uma notificação de despejo de um oficial de justiça. Ele informa que o terreno foi vendido irregularmente. Nesse processo, uma vizinha, evangélica, que também está sendo despejada da área, avança em direção à casa de santo, aos gritos, evidenciando mais um caso de racismo religioso:

Eu sou uma mulher temente a Deus. Ai daquele que aumentar ou diminuir a palavra de Deus. Vocês estão pensando que nós vamos sair daqui e que vocês vão ficar? Vocês estão enganados! Vocês vão sair daqui, com os poderes de Deus! Eu dediquei a minha vida, a minha juventude, a minha vaidade... vocês não vão fazer “piseiro” aqui [...] Sai da minha frente! Vá de retro, Satanás!” (JARDIM, 2011).

Bonfim inicia uma jornada de mobilização política pela permanência do terreiro. Ele e o grupo de adeptos e estudiosos que o acompanha pedem o tombamento da área, sob o argumento que o terreno é de candomblé há mais de 200 anos. Manifestação, programas de televisão e evento no terreiro em prol do meio ambiente estão entre as ações mostradas.

Em um momento, ele dá uma entrevista na televisão e, em uma sala, algumas pessoas, vestidas com roupas de candomblé, assistem. A sequência mostra uma série de disputas internas à religião, que perpassam o pai de santo. Um dos presentes começa: “Oxe, e Bonfim agora é macho?” (JARDIM, 2011). As pessoas riem e uma moça se manifesta: “Ele agora só falta sair no Fantástico. Olhe, eu não gosto de me consultar com pai de santo homem, não. Prefiro é jogar com mãe de santo mulher” (*ibidem*). O primeiro concorda. Outra, que já havia manifestado contrariedade ao assunto, desligando a TV, intervém, defendendo o pai de santo: “O Segredo existe pra quem não conhece. Bonfim conhece” (*ibidem*). A moça volta a falar: “Eu não sei se eu vou lá naquele terreiro dele, não, aquela [ênfatisando] poeira. Oxe! [...] Olha, estão dizendo que o que ele está fazendo é traição aqui com a casa, viu”. Agora, entendemos que as pessoas são os(as) filhos(as) de Martiniano que, no começo do filme, havia dito que só estava cuidando do que é de Bonfim. Este, contudo, por discordar do sacrifício de animais e do sangue que já havia banhado aquela terra, se instala em outro local. Alguns filhos(as) o acompanham, outros não, e percebemos que há disputas simbólicas em torno disso.

A suposta homossexualidade de Bonfim também é colocada em questão nessa sequência [já vimos que ele se relaciona com homens e mulheres e, inclusive, a essa altura do filme, namora Cora]. Não há, no candomblé, a condenação religiosa da homossexualidade e também por isso a religião atrai pessoas homossexuais que se sentem acolhidas, de maneira diversa do que ocorre em outros espaços religiosos e sociais. Contudo, a condenação moral que permeia a questão na sociedade como um todo também reverbera nos adeptos dessa religiosidade e o preconceito, ainda que em menor medida, também é visto nos terreiros.

A mobilização em prol do terreiro começa a não caminhar bem. Bonfim é ameaçado de morte e Ângela, sua ex-mulher, participa de um programa de TV dizendo que antes de ser pai de santo ele era uma pessoa “normal”, mas havia sido tomado pelo demônio. Certa noite, há uma forte tempestade e um raio provoca um

incêndio no terreiro. Nesta sequência vemos Jairo chegar ao terreiro para encontrar Bonfim e Cora. Quando ele abre o portão, fitas e folhas ali penduradas balançam com a força do vento. Em seguida vemos um cágado que caminha pela noite e se aproxima de pés humanos, que usam um sapato branco. Então vemos Martiniano na mata. Ele segura um oxê e olha para fora do quadro. As fitas e folhas balançam novamente no portão, sugerindo que ele está no terreiro de Bonfim. Objetos que vimos com Bonfim anteriormente, como uma bolsa de palha, também balançam ao vento, confirmando se tratar do local. Ouvimos o barulho de trovões e clarões iluminam o rosto de Martiniano. Há um grande barulho e um foco de fogo surge ao pé de uma árvore (Figuras 154 a 161).

Figuras 154 a 161 – Sequência em que Martiniano está no terreiro de Bonfim





Fonte: JARDIM, 2011

O fogo irá se espalhar e as cenas seguintes alternam imagens do terreiro e de Martiniano na mata. No caminho por onde ele passa, chove e no terreiro, não. A ação das divindades no desenrolar dos acontecimentos fica subentendida. O cágado, que vimos anteriormente, é um animal relacionado a Xangô, que também é referenciado pela ferramenta nas mãos de Martiniano. Cenas depois ele entra em seu próprio terreiro, em uma sala onde há objetos que remetem a Xangô, e então reza para a divindade. Xangô é o senhor da justiça e a sequência sugere que, sob o clamor de Martiniano, ele agiu sobre o terreiro de Bonfim. Soubemos anteriormente que alguns consideravam que Bonfim havia traído o pai de santo. Cenas das pessoas tentando apagar o fogo se alternam com as de Martiniano, que segue conversando com Xangô e manipulando objetos sagrados.

O incêndio atinge grandes proporções e o terreiro de Bonfim é completamente destruído. Além disso, Jairo, seu grande amigo, morre. Depois de tudo, ao voltarem ao local, uma “mais velha”³¹ diz a Bonfim: “Meu filho, essa terra já tinha dono. Tem que prestar atenção aos caboclos, que estavam aqui antes dos orixás” (JARDIM, 2011). Também aqui se evidencia uma tensão interna às religiões afro-brasileiras. Nos candomblés, algumas tradições cultuam os caboclos por reconhecerem que os indígenas já habitavam as terras brasileiras antes da chegada dos(as) africanos(as). Outras, muitas vezes baseadas em um ideal de “pureza” africana, não o fazem.

Depois do incêndio, Bonfim é confrontado por Bará (Érico Brás), personagem diversas vezes associado à Exu no filme, sobre as implicações de negligenciar o sacrifício ritual, dando a entender que esse seria o motivo dos acontecimentos. Pouco depois, vemos Bonfim na feira, comprando um galo, que é ofertado em meio

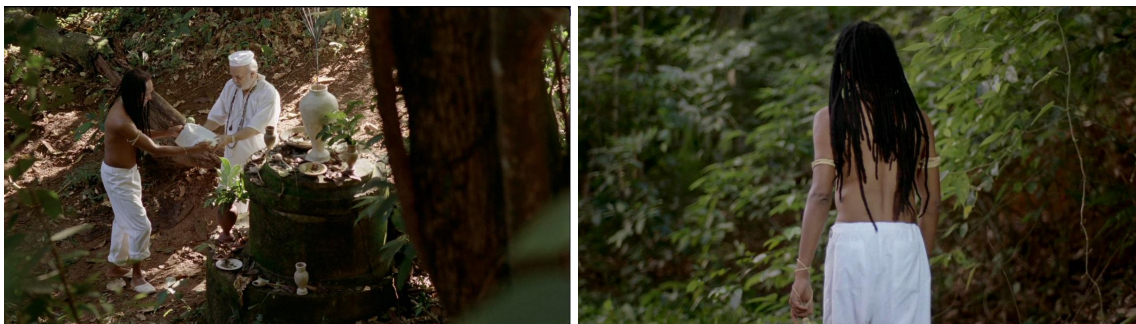
³¹Nos candomblés, é comum chamar de “mais velhas(os)”, os integrantes, ocupantes ou não de cargos na hierarquia do terreiro, mais experientes na vivência da religião.

às ruínas do terreiro. Logo em seguida, Martiniano, lendo uma manchete de jornal, informa que a quadrilha de estelionatários que havia vendido o terreno a Bonfim havia sido presa. A montagem sugere que após a oferenda, Exu teria encaminhado a solução.

Bonfim se recolhe por um período. Cenas dele em casa, sozinho, escrevendo e um *off* em que ele lê um trecho de Darwin sobre um período de descanso na mata, mostram que ele esteve distante do candomblé. No fim do filme, ele volta à casa de Martiniano. Os cabelos cresceram, o que evidencia a passagem do tempo. Há um momento em que os dois conduzem juntos um preparo ritual. Depois, ele toma um banho de folhas e os dois seguem juntos para a mata. Outros integrantes do terreiro os seguem, de longe, cantando. Eles param aos pés do *ibá* de Ossain. Bonfim, que havia tirado a bata que vestia, a entrega a Martiniano. Ele acena com a cabeça, positivamente. Bonfim segue sozinho pela mata (Figuras 162 a 167). É o fim do filme.

Figuras 162 a 167 – Sequência final de *Jardim das Folhas Sagradas*





Fonte: JARDIM, 2011.

A análise aqui apresentada é um apanhado sucinto diante da imensa diversidade de sentidos que surge quando o pai de santo é o protagonista e, mais que isso, quando há evidente preocupação em situar os acontecimentos dentro de seu próprio referencial. Wanderson Flor do Nascimento (2016) explica que os candomblés não são apenas “religiões”, já que seus ritos, crenças e valores constituem uma compreensão “holística” de mundo, que pressupõe a ligação entre todos os elementos da natureza, humanos e não humanos. As divindades africanas não são deuses e deusas separados(as) do todo, eles são a própria natureza.

O que vemos em *Jardim das folhas sagradas* é uma jornada em que Bonfim gradualmente *transforma-se* em pai de santo, à medida que cotidianamente se aproxima dessa cosmovisão do candomblé, assumindo, por fim, o lugar que herdou de sua mãe. Pouco a pouco, ele abandona os lugares simbólicos que o afastavam desta concepção integrada de mundo: o casamento com alguém que cerceava sua vivência religiosa, o ambiente de trabalho racista, o medo do preconceito sobre a sexualidade e até os antigos padrões estéticos. Lembremos que em uma das sequências iniciais aqui analisadas, Martiniano diz a Bonfim, a respeito do sacrifício de animais: “Não se pode ver as coisas com os olhos dos outros” (JARDIM, 2011). Para se tornar um pai de santo, Bonfim abandona o olhar “dos outros”, voltando-se cada vez mais para o que o aproxima de sua origem.

Martiniano, a propósito, tem papel importante nas transformações de Bonfim, também mobilizando novos sentidos sobre o papel de pai de santo. Na maioria dos filmes analisados até aqui, o(a) sacerdote(isa) ocupa o lugar do cuidado e do aconselhamento. O pai de santo de Bonfim sinaliza que também é parte das funções do(a) sacerdote(isa) corrigir – por vezes, de maneira severa – os caminhos de seus(suas) filhos(as). É o que ele faz insistentemente com Bonfim em relação às concepções sobre o sacrifício animal. Não tendo sucesso, pede a intervenção de

Xangô. Após o incêndio, Bonfim oferece um galo a Exu, sugerindo ter, finalmente, compreendido tal necessidade.

Os atritos entre Bonfim e Martiniano podem ser moralmente julgados por alguns(as) espectadores(as). Contudo, um olhar para a questão a partir dos referenciais afro-brasileiros deve lembrar que, para Exu, o erro não existe e todos os sentimentos humanos carregam potencialidades. Além disso, é sempre possível retornar ao meio da encruzilhada e tomar um novo caminho, como faz Bonfim.

O desfecho de Martiniano e Bonfim, dois pais de santo, apresenta um grande valor das religiões afro-brasileiras: a continuidade. Nas cenas finais, eles aparecem juntos, reafirmando a ancestralidade e o respeito como pilares da família de santo e o(a) sacerdote(isa) em lugar central.

Além disso, *Jardim das folhas sagradas* trata do contexto contemporâneo dos candomblés urbanos, inseridos em configurações políticas e comunitárias que articulam diversas disputas. Bonfim evidencia também o papel político de pais e mães de santo na contemporaneidade na missão de proteger os terreiros e o patrimônio cultural negro. Em sua luta pelo tombamento do terreiro, ele chega a ser ameaçado de morte, trazendo à tona, novamente, o racismo religioso (NOGUEIRA, 2020; NASCIMENTO, 2017). No caso do pai de santo, como vemos no filme, o racismo religioso incide tanto sobre as relações pessoais, no casamento com Ângela, quanto institucionais, envolvendo seu lugar de liderança no terreiro.

Por fim, nota-se que a emergência de novos sentidos a partir do posicionamento do pai de santo no centro da narrativa, mobiliza também novas articulações da própria linguagem cinematográfica. O transe (incorporação) e o jogo de búzios, elementos presentes em quase todos os filmes analisados, praticamente não aparecem em *Jardim das folhas sagradas*. Além disso, as cenas em que Bonfim está tomado por Ossain são breves e evidenciam escolhas fílmicas que buscam preservar o rito sagrado.

5 Conclusão

Chego ao fim desta pesquisa como uma espectadora ao fim do filme: é possível dizer que a história acaba? Quantos e quais finais são possíveis na mente do(a) leitor(a)? No percurso que realizei para compreender a representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro de ficção, “velhos” e “novos” sentidos foram explorados mas, certamente, não são os únicos.

Tomando o caminho da encruzilhada (NOGUEIRA, 2020) como trilha epistêmica, na multiplicidade de sentidos que é Exu, lancei mão da dúvida e da incerteza como aliadas metodológicas. Questionei o meu próprio olhar: de onde vêm os sentidos que atribuo ao que vejo na tela?

A partir dessa pergunta busquei refletir sobre o próprio processo de *representação* no cinema. No primeiro capítulo, instigada pelas formulações de Stuart Hall (1973; 2016) sobre o tema, e alinhada a um horizonte que entende a cultura como terreno de práticas sociais, busquei construir um caminho de investigação que contemplasse o objeto desta pesquisa. Seria possível compreender os sentidos de pais e mães de santo sem olhar para os processos históricos que configuraram lugares sociais para as religiões afro-brasileiras? Da mesma forma, seria possível desconsiderar as posições de sujeito (FOUCAULT, 1980) do(a) espectador(a), perpassado (ou não) por experiências como o racismo, no esforço de compreensão dos significados por eles(as) acessados ao visualizar os filmes? Certa da importância dessas questões, estabeleci como horizonte de trabalho, uma análise que considerasse o texto fílmico; o contexto, que privilegia determinados significados; e os discursos que constroem diferentes posicionamentos do(a) realizador(a) e do(a) espectador(a) diante do filme.

Assim, ainda que meu interesse estivesse ancorado em filmes contemporâneos, fez-se necessário explorar como certos significados se estabeleceram de forma hegemônica na cultura e, conseqüentemente, no cinema brasileiro. Por isso, no segundo capítulo, percorri, por meio de revisão bibliográfica, uma trilha de obras lançadas antes de 1988 e que contam com personagens pais e mães de santo.

Pude identificar nessas obras algumas construções recorrentes. A demonização das práticas religiosas de matriz africana e sua associação à maldade é visível em *Sinhá Felicidade*, de *Caiçara*, a cuja manipulação de forças

sobrenaturais é creditada uma série de mortes na trama. A personagem, ao mesmo tempo, aciona os arquétipos de “mãe preta” e “preta velha” que Rodrigues (2011) identificou ao analisar a presença de personagens negros(as) no cinema brasileiro.

Essa demonização da religiosidade africana, herdeira da colonização e da imposição do catolicismo nos primórdios da sociedade brasileira, também constitui outro elemento visível na filmografia do período: o feitiço e, por conseguinte, o(a) feiticeiro(a), que permeia a construção do pai de santo Gogó, em *O amuleto de Ogum*. A obra o contrapõe a Erlei, o pai de santo “bom”, que não faz feitiços. Ancorado no contexto de popularização da umbanda, o filme confere a Pai Erlei sentidos de pureza e benevolência.

Também ligado à umbanda, porém de forma menos “idealizada”, *Prova de fogo* apresenta a “humanidade” dos pais e mães de santo, por meio dos conflitos que os(as) sacerdotes(isas) vivenciam entre si e com outros(as) personagens. Tal “humanidade”, contudo, é rechaçada pela crítica, que considera o filme e os(as) personagens moralmente condenáveis.

Em um período marcado pelo discurso da conciliação social e da valorização da identidade brasileira a partir de ideias que culminaram, mais tarde, no conceito de “democracia racial”, o candomblé ganha as telas no escopo das religiões populares. Embora, por vezes, a própria religião tenha sido apresentada como alienação – fruto do discurso marxista de intelectuais e realizadores à época –, como no caso de *Barravento*, foi possível observar que as mães de santo aparecem em posições importantes no universo dos filmes. Mãe Dadá, do próprio *Barravento*, e as sacerdotisas interpretadas por Chica Xavier e Léa Garcia, em *A deusa negra*, são exemplos disso. Sabedoria, capacidade de intermediar a relação entre humanos e deuses e, assim, intervir positivamente no futuro são alguns dos sentidos por elas mobilizados. Mãe Sabina, de *Bahia de todos os santos*, ainda remete à resistência das sacerdotisas dos primeiros terreiros de candomblé às perseguições do Estado.

Copacabana mon amour, por sua vez, contou com um conhecido pai de santo, Joãozinho da Goméia, interpretando ele mesmo. No hiperbólico universo do Cinema Marginal, a breve cena em que aparece, descontextualizada de seus sentidos originais, acaba reforçando discursos de demonização e exotização. O filme causou polêmica na comunidade das religiões afro-brasileiras.

Após esse percurso inicial, analisei, no terceiro capítulo, o papel de pais e mães de santo em 14 obras lançadas após 1988, em que a presença deles(as) pôde

ser identificada. Busquei observar, na compreensão do texto fílmico, as recomendações de Stam (2003), evitando concentrar as análises apenas nas personagens. Levei em conta a recorrência de temas, o posicionamento dos(as) pais e mães de santo na narrativa dos filmes, a relevância das convenções de gênero – em alguns casos – a *mise en scène*, a música, o figurino e outros elementos que se fizeram pertinentes no decorrer das análises.

Primeiramente, foi possível perceber que havia entre os filmes a recorrência de algumas temáticas ou gêneros e, por isso, na exposição da análise, eles foram agrupados de acordo com esses temas/gêneros. Isso permitiu uma melhor visualização de recorrências e dissonâncias entre eles. No grupo analisado, três obras se desenvolvem em um contexto de pobreza e violência, cinco eram comédias, dois filmes religiosos e três tinham temas relacionados à vivência e à cultura dos(as) negros(as) no Brasil. Apenas em uma coprodução hispano-brasileira não encontrei semelhanças com outras obras.

Orfeu, *Cidade de Deus* e *O maior amor do mundo* compuseram o conjunto temático da pobreza/violência. Os três se passam em comunidades do Rio de Janeiro marcadas pelo tráfico de drogas. Em *Orfeu*, Conceição, mãe do protagonista, se vale do jogo de búzios e da fé em Ogum para lidar com os problemas que envolvem o filho. Para alguns(as) espectadores(as), ela mobiliza sentidos maternos de proteção e defesa, para outros(as), de raiva e agressividade. Esses últimos são potencializados pela oposição simbólica ao marido, que é evangélico. Tal construção alimenta e é alimentada por disputas do próprio campo religioso brasileiro (MONTES, 2012).

Em *Cidade de Deus*, uma cena com a presença de um Exu incorporado aciona, ao menos para alguns espectadores, a associação com um pai de santo [que o incorpora]. A proteção e a “sorte” por ele asseguradas permitem a Dadinho se tornar Zé Pequeno, um poderoso traficante. O personagem evoca significados sobre a capacidade dos(as) sacerdotes(isas) de prever o futuro, manipular o destino, e conferir poder e sucesso a quem os convoca. Ao mesmo tempo, o faz em relação ao personagem “moralmente condenável”, atraindo também para si julgamentos dessa natureza.

Embora a personagem Mãe Santinha, em *O maior amor do mundo*, seja caracterizada, em parte, pelo estereótipo da vidência, também remete ao papel das mães de santo tradicionais do candomblé, responsáveis pelo cuidado comunitário e

a liderança na resistência às opressões à população negra. Além disso, Mãe Santinha tem grande relevância na narrativa, já que é a detentora da memória buscada pelo protagonista.

A marcante presença de personagens mães e pai de santo nas comédias também constitui um achado importante desta pesquisa. Alavancado pela predominância da Globo Filmes no mercado audiovisual nacional, o gênero se tornou predominante no cinema brasileiro de grandes bilheterias a partir dos anos 2000. Nesse formato de sucesso, segundo Schvarzman (2018), os protagonistas são quase sempre personagens brancos, de classe média ou alta. Pais e mães de santo aparecem aqui marcados pela diferença, de forma estereotipada.

Cenas caricatas e/ou exageradas de incorporação aparecem em *Viva Sapato!*, *Ó pai ó*, *Linda de morrer* e *Um assalto de fé*. Apenas Mãe Ana, de *Quincas Berro d'Água*, uma adaptação da obra de Jorge Amado, não convoca estereótipos e, ao contrário, surge como contraponto de seriedade diante dos personagens boêmios.

A presença do estereótipo, contudo, está associada a diferentes processos de construção de sentido. Em *Viva Sapato!*, Mãe Isolda revela-se, ao final, cética, evidenciando tratar-se, de fato, de uma “falsa” mãe de santo. Há um notório contraste entre ela, branca, e uma segunda sacerdotisa que surge no filme, negra. A última é apresentada em posição de reverência e respeito. Contudo, sequer é nomeada e tem papel pouco relevante na história. Em *Ó pai ó*, Mãe Raimunda, que chega a falsear a incorporação em uma cena que a caracteriza como charlatã, sofre uma inversão de sentido no final e é a responsável por revelar o desfecho crítico da trama.

Em *Linda de morrer*, Mãe Lina também é apresentada sob o estereótipo da incorporação exagerada e caricata. Contudo, seu papel não gera dúvidas sobre o caráter e “autenticidade” da personagem como mãe de santo. Ao contrário, é ela quem aponta à protagonista uma forma de completar sua missão no mundo dos vivos e, ao final, a conduz ao “céu”. A aproximação com esse e outros elementos do cristianismo parece contribuir para afastar dela sentidos pejorativos culturalmente hegemônicos sobre mães de santo, tornando-a leve e divertida possivelmente para a maioria dos espectadores. É possível que a presença de uma atriz branca e amplamente reconhecida por seu trabalho na televisão, contribua nesse sentido, por reforçar esse afastamento das origens negras.

Alheio ao padrão Globo Filmes, *Um assalto de fé* satiriza tanto a religião evangélica quanto o candomblé. A caracterização do pai de santo conta com elementos e até cenários próprios da religião, porém inseridos no absurdo contexto da trama. É provável que a maioria dos(as) espectadores(as) compreenda tratar-se de uma caracterização esdrúxula, mas a própria presença do pai de santo nesse tipo de filme reforça estereótipos e estigmas sociais que já recaem sobre a religiosidade afro-brasileira.

A propósito, a presença descontextualizada de pais e mães de santo, principalmente nas comédias, mas também em outros filmes analisados nesta pesquisa, evidencia a dinâmica da apropriação cultural (WILLIAM, 2019). Longe de se resumir a escolhas pessoais, embora recaia sobre elas, a apropriação cultural é um fenômeno social. Em uma sociedade que ignora as consequências simbólicas da histórica opressão contra negros(as) e a ação estrutural do racismo, brancos(as) sentem-se autorizados(as) a apropriar-se, de forma descontextualizada, de manifestações e produções do patrimônio cultural negro, dando-lhes outros sentidos. Como efeito social desta prática sistêmica, sentidos afrodiaspóricos vão sendo gradualmente esvaziados, configurando um verdadeiro epistemicídio das tradições negras (NOGUEIRA, 2020).

Podemos perceber o apagamento cultural da religiosidade afro-brasileira na quase ausência de filmes religiosos (LIMA, 2014) com/sobre pais e mães de santo. Nas obras desse gênero identificadas nesta pesquisa, apenas *Cafundó* conta com um protagonista que é, para alguns(as) espectadores(as), um pai de santo. Em *Irmã Dulce*, uma obra católica, uma personagem mãe de santo, em breve aparição, evoca sentimentos de reconhecimento e respeito. Mesmo assim, a amizade de Irmã Dulce com Mãe Menininha do Gantois, amplamente registrada pela imprensa e em obras biográficas, não é apresentada no texto fílmico, ficando apenas subentendida por alguns(as) espectadores(as) mais profundamente conhecedores de sua biografia.

Na coprodução hispano-brasileira *Só Deus sabe*, o candomblé tem espaço importante, mas a mãe de santo aparece em poucas cenas. Em meio à jornada do casal protagonista, o filme apresenta manifestações religiosas do México e do Brasil que, embora ocupem considerável tempo na tela, surgem fora do contexto e sem grandes explicações, reforçando um olhar exotizante sobre estas religiões. A mãe de santo aparece em dois momentos: na revelação de que a avó da protagonista era

uma mãe de santo (mostrada apenas em uma fotografia) e no momento em que uma sacerdotisa joga os búzios para a protagonista.

O jogo de búzios é um dos elementos predominantes na caracterização de pais e mães de santo nas obras analisadas nesta pesquisa. Em alguns filmes, a presença do oráculo africano é associada ao estereótipo da vidência (e ao charlatanismo, às vezes). Nesses casos, os búzios se relacionam ao “atendimento” prestado por pais e mães de santo a pessoas que, quase sempre, não são integrantes do terreiro (que, às vezes, nem existe no universo do filme). Em outras produções, notadamente aquelas em que a temática está mais centrada no universo cultural afro-brasileiro, como *Nzinga Atabaques* e *Jardim das folhas sagradas*, o jogo de búzios adquire outra função. No primeiro caso, ele é fio condutor das narrações de Mãe Chica a Ana, sobre as lutas dos negros(as). No segundo, é por meio do jogo que Bonfim explica a uma filha sobre a conexão entre humanos e orixás.

Diversos filmes aqui observados, como *Viva Sapato!*, *Quincas Berro d'Água*, *Irmã Dulce* e *Só Deus sabe*, dão conta do caráter público das religiões afro-brasileiras (NASCIMENTO, 2016), que costuma se expressar, principalmente, nas festas. Nesses filmes, as mães de santo foram vistas, entre outras situações, em posição de destaque em festas no terreiro. Nesses casos, vestimentas, cânticos e toques de atabaques, além das danças, são os elementos mais conhecidos e, também não por acaso, foram recorrentes nos filmes analisados.

Contudo, a grande cosmologia que interpreta o universo nessas religiões e que orienta as práticas cotidianas se expressa em todas as situações da vida de seus adeptos e, sobretudo, em ritos nos terreiros que não têm caráter público, dada a natureza iniciática dessas religiões (NASCIMENTO, 2016). São essas justamente as situações que predominam em *Besouro*, *Nzinga Atabaques* e *Jardim das folhas sagradas*. Nessas obras, em que os(as) protagonistas são negros(as) e a ficção é ambientada no universo histórico e cultural da diáspora negra no Brasil, a religiosidade e, por conseguinte, o(a) sacerdote(isa), adquire novo papel.

Mãe Zulmira, de *Besouro*, ao cuidar do capoeirista ferido, ressalta, como adiantou Silva (2016), a importância da religiosidade na luta dos negros(as) por liberdade e igualdade. Como as primeiras sacerdotisas do candomblé que, ao fundarem os terreiros, organizaram a resistência às opressões a partir da reconstituição de laços culturais e afetivos, ela cuida e acolhe na comunidade em que se insere. A sacerdotisa aponta para sentidos da atuação política das mulheres

negras no enfrentamento do racismo, sexismo e (in)visibilidade a partir desse lugar de protagonismo e afeto (SILVA, 2016).

Sentidos parecidos são mobilizados por Mãe Chica, de *Nzinga Atabaques*. Conduzindo a protagonista, e também o(a) espectador(a), pela história que configurou lugares de dor e injustiça para os(as) negros(as) escravizados no Brasil, ela é responsável por uma grande transformação a partir do candomblé. Iniciada por ela na religião, Ana “nasce” para uma nova vida, em que reconhece ser herdeira de rainhas e reis africanos(as), fazendo da dor que sentia uma fonte de força.

Jardim das folhas sagradas, profundamente enraizado no candomblé, muda consideravelmente os parâmetros da representação aqui investigada, já que o pai de santo é o protagonista do filme. Quase sempre secundários, os(as) personagens pais e mães de santo foram pouco explorados na maioria dos filmes analisados e sua existência na narrativa quase sempre esteve ligada às situações vivenciadas por outros personagens – o(a) cliente que consulta os búzios, o(a) filho de santo(a) que é cuidado(a), o(a) visitante da festa. *Jardim das folhas sagradas* traz à tona a subjetividade do próprio pai de santo.

Sexualidade, relações familiares, e até os conflitos internos ao candomblé perpassam a caracterização de Miguel Bonfim. No filme, é o próprio pai de santo quem se transforma, alinhando-se cada vez mais à cosmologia do candomblé. O enfrentamento ao racismo, o cuidado com o meio ambiente e a articulação política necessária para a resistência cultural contemporânea aparecem como sentidos tanto para a religião como para o próprio papel do pai de santo. O sentido de ancestralidade e continuidade dos candomblés também se expressa fortemente na obra, atrelado ao papel do sacerdote. Mesmo após algumas divergências, Bonfim e Martiniano, seu pai de santo, aparecem juntos no fim do filme.

A trajetória de Bonfim também evidencia uma lógica estruturante dos candomblés, por diversas vezes mencionada neste trabalho. A lógica de Exu (NOGUEIRA, 2020) compreende o que se costuma chamar de “erro” como parte do caminho. Embora tenha perseguido o ideal de um terreiro “sem matança”, Bonfim parece entender, após o incêndio, o sentido desta prática ancestral. Então, “volta ao meio da encruzilhada” e refaz o caminho, oferecendo um galo a Exu. A divindade prontamente “responde”, e os estelionatários que o haviam enganado são presos.

Também eu, do meio da encruzilhada, escolhi um caminho neste estudo, diante de tantos outros possíveis, acolhendo seus “riscos”. Diante do objetivo de

explorar as relações entre cinema e a cultura e os trânsitos de sentidos sobre pais e mães de santo na sociedade, não seria possível adotar um percurso unicamente focado no texto fílmico. Também não seria possível desconsiderar os diferentes lugares sociais de onde espectadores(as) veem os filmes. Não ignoro, no entanto, as afirmações de Mahomed Bamba (2013) de que explorar os modos de leitura do filme de forma desatrelada das circunstâncias e condições reais de recepção pode produzir equívocos. Aponto, já no primeiro capítulo deste texto, ao citar as contribuições dos estudos de interseccionalidade no cinema, que as limitações deste trabalho não permitiriam agregar, neste momento, a complexidade dos métodos e ferramentas de estudo da espectralidade. Mesmo assim, sempre que possível, busquei somar às análises as informações que tinha disponíveis sobre a recepção dos filmes, de modo a minimizar essa lacuna.

Não almejei neutralidade nas análises, certa de que meu pertencimento ao candomblé é constituinte de minha subjetividade e inviabiliza um olhar imparcial, mas percorri este caminho buscando ponderar outras possibilidades de ver e, por isso, a revisão bibliográfica prévia sobre o assunto se mostrou produtiva. Também contei, neste ponto, com a cuidadosa leitura de Sandra Coelho que, por vezes, me alertou para outras possibilidades.

Há muito o que avançar no sentido de compreender mais precisamente como os(as) espectadores(as) formulam sentidos sobre os filmes e, por isso, é oportuno que pesquisas futuras sobre pais e mães de santo no cinema ficcional se desenvolvam nessa perspectiva. Tais estudos são importantes não apenas para contornar uma limitação mas, sobretudo, porque o(a) espectador(a) e as experiências que o perpassam constituem um lugar importante de atravessamento de significados no contexto estudado. A formulação de sentidos sobre pais e mães de santo é profundamente influenciada pela vivência (ou não) do(a) espectador(a) em relação à religião, sobretudo as afro-brasileiras. Lembremos que LIMA (2014) e FERREIRA (2021) entenderam de maneiras diferentes a ausência de conflito direto entre Conceição e o marido evangélico em *Orfeu*. A primeira compreendeu que os dois convivem pacificamente com as diferenças religiosas enquanto, para a segunda, Conceição esconde do companheiro a fé no candomblé.

Ao elaborar este projeto de pesquisa, acreditava que era preciso investigar as produções com maior público porque este era um campo privilegiado de circulação de sentidos e, por isso, escolhi os longas-metragens do circuito comercial como

corpus de trabalho. A premissa é verdadeira mas, nessa encruzilhada, outras também o são. Não ignorava, quando comecei essa jornada, a existência e importância dos *streamings*, plataformas de conteúdo e festivais, vocacionados a circular novas produções, novos formatos e novos sentidos. Hoje, após dois anos do início da pandemia de Covid-19, que intensificou mudanças no cenário de exibição já em curso, acredito que trabalhos futuros devem priorizá-los, pois é também prioritariamente nesses espaços de exibição onde vemos a crescente circulação de filmes do cinema negro.

Entre os(as) diretores(as) dos filmes analisados neste trabalho, apenas Clóvis Bueno, que dirige *Cafundó*, é negro. O fato reflete uma realidade ainda contemporânea no circuito comercial de exibição do cinema nacional: a quase ausência de cineastas negros(as). Ao analisar as 240 produções brasileiras de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2013 cruzando indicadores de gênero e raça, Candido, Daflon e Júnior (2016) apontam que diretores negros assinaram apenas 1% das obras e que as mulheres negras estiveram completamente ausentes da função de diretoras.

As produções de cineastas negros(as), contudo, estão cada vez mais presentes em festivais, *streamings* e outras plataformas, apresentando novas imagens e sentidos sobre o patrimônio cultural negro. Em breve análise de obras de cineastas negras baianas que perpassam manifestações de religiosidade, concluí que

[...] ao invés de antecipar explicações sobre o que a religião significa, em uma espécie de objetificação do fenômeno, partem de experiências de suas personagens. Assim, mesmo que o espectador não possua o repertório necessário para interpretar os símbolos, signos e referências da religião apresentada, ele compreende pela partilha de sentimentos, sensações, afetos. (LIMA e DIAS, 2021, p. 116-117)

Dos cinco filmes analisados no referido trabalho, apenas um entrou em cartaz no circuito comercial de exibição, o que reforça a necessidade de explorar outros contextos de exibição. Se, em filmes hegemônicos do ponto de vista da produção e circulação, como mostrou este estudo, surgem formas de leitura que evidenciam movimentos de resistência e lugares de protagonismo, ainda mais possibilidades se abrem no horizonte de movimentos cuja própria existência, como o cinema negro, configuram lugares de transformação.

Por fim, também o meu olhar, cuja subjetividade é moldada pela branquitude, está em desconstrução. Escolhi a encruzilhada como afirmação consciente de minha responsabilidade para com o universo em que transito e, ainda, como declaração de autonomia, entendendo que meu pertencimento ao candomblé me impõe responsabilidades. Honrar os ancestrais é, por vezes, fazer diferente.

“Exu é aquele que deu o grito sem mexer uma só corda vocal”.

(NOGUEIRA, 2020, p. 126).

REFERÊNCIAS

A DEUSA negra. Direção: Ola Balogun. Rio de Janeiro; Nigéria: Magnus Filmes; Afrocult Foundation, 1979. Vídeo. 95 min.

ADOROCINEMA. Irmã Dulce.. *In: Filmes*. [s.d.]a. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-220558/creditos/>. Acesso em: 6 mar. 2022.

ADOROCINEMA. Só Deus Sabe. *In: Filmes*. [s.d.]b. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-109814/curiosidades/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AMADO, Jorge. **A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMANCIO, Tunico. Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria. *In: RAMOS, Fernão Pessoa, e SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 290-321.

ANCINE. Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2019. 2020. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados>. Acesso em 1 mar. 2022.

BAHIA de todos os santos. Direção: Trigueirinho Neto. São Paulo: Ubayara Filmes, 1960. Vídeo. 102 min.

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? *In: BAMBA, Mahomed. A recepção cinematográfica : teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 21–68.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. Vídeo. 80 min.

BENDITO fruto. Direção: Sérgio Goldenberg. Rio de Janeiro: RioFilme; Trópicos Arte e Comunicação, 2004. 91 min.

BESOURO. Direção: João Daniel Tikhomiroff. Rio de Janeiro: Mixer; RT2A Produções Cinematográficas, 2009. Vídeo. 90 min.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. 5. ed. EUA: The McGraw-Hill Companies, 1997.

BORGES, Thais; GAUTHIER, Jorge. Mulher, baiana, brasileira e santa: a empatia por trás de Irmã Dulce. **Jornal Correio**, 19 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/mulher-baiana-brasileira-e-santa-a-empatia-por-tras-de-irma-dulce/>. Acesso em 20.02.2022.

BRASIL. Ministério da Mulher, Família e dos Direitos Humanos. **Balanco Geral 2011 ao 1º semestre de 2019** – Discriminação Religiosa, 2019. Disque 100. Disponível em: <https://mdh.gov.br/informacao-ao-cidadao/ouvidoria/balanco-disque-100>. Acesso em: 10 nov. 2019.

CAIÇARA. Direção: Adolfo Celi. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950. Vídeo. 86 min.

CAFUNDÓ. Direção: Clóvis Bueno e Paulo Betti. Curitiba: Prole de Adão Produções Artísticas, 2006. Vídeo. 101 min.

CANDIDO, Marcial Rangel; DAFLON, Verônica Toste; JÚNIOR, João Feres. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria. **Revista do centro de pesquisa e formação**, n. 3, p. 116-135, 2016. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf>. Acesso em 20 jun. 2020.

CÂNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?**: uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159> . Acesso em: 24 mai. 2021.

CÂNEPA, Laura Loguercio. Filmes brasileiros de mulheres paranóicas. *In*: ANAIS DO 19º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Campinas, Galoá, 2010. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2010/papers/filmes-brasileiros-de-mulheres-paranoicas>. Acesso em: 24 mai. 2021.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros**: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARVALHO, André. Santa de todos os credos, Irmã Dulce sincretiza a fé dos baianos. **UOL**. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/10/12/santa-de-todos-os-credos-irma-dulce-sincretiza-a-fe-dos-baianos.htm>. Acesso em 20 de fev. 2022.

CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa, e SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 432-453.

CAVAS, Claudio de São Thiago; NETO, Maria Inácia D`Ávila. Atravessando fronteiras: um estudo sobre mães-de-santo e a “África imaginada” nos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, v. 6, n. 2, p. 52-70, 2015. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/6797>. Acesso em: 20 abr. 2020.

CIDADE de Deus. Direção Fernando Meirelles e Katia Lund. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2002. Vídeo. 130 min.

CINEMATECA BRASILEIRA. Caiçara. *In: Filmografia Brasileira* [s.d.]a. Disponível em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010958&format=detailed.pft#1>

. Acesso em 24 mai. 2021.

CINEMATECA BRASILEIRA. Irmã Dulce. *In: Filmografia Brasileira* [s.d.]b.

Disponível em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=047397&format=detailed.pft#1>

. Acesso em 6 mar. 2022.

CINEMATECA BRASILEIRA. Quincas Berro d'Água. *In: Filmografia Brasileira*

[s.d.]c. Disponível em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=038056&format=detailed.pft#1>

. Acesso em 6 mar. 2022.

CINEMATECA BRASILEIRA. Um assalto de fé. *In: Filmografia Brasileira* [s.d.]d.

Disponível em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=042295&format=detailed.pft#1>

. Acesso em 6 mar. 2022.

COPACABANA mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes; Mercúrio Produções Ltda-Me, 1970. Vídeo. 85 min.

CORREA, Marco Aurelio da C. A Deusa Negra – Primeiras ondas de atlanticidades no cinema brasileiro contemporâneo. **O Menelick 2º Ato**. 2019. Disponível em:

<http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/a-deusa-negra-primeiras-ondas-d-e-atlanticidades-no-cinema-negro-brasileiro-contemporaneo>. Acesso em 8 mar.

2022.

COSTA, Cláudio da. A Vera Cruz e Caiçara: uma alegoria da nação brasileira. *In: Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, n.1, p. 83-106, 1996.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1229039>. Acesso em 16 abr. 2020.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, v. 5, n.9, p. 87-97, 1998. Disponível em:

<https://doi.org/10.15448/1980-3729.1998.9.3014>. Acesso em 8 mar. 2022.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Stuart Hall: esboço de um itinerário biointelectual. **Revista FAMECOS**, v. 10, n. 21, p. 61-74, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2003.21.3214>. Acesso em 8 mar. 2022.

FAUSTINO, Michele. Prova de Fogo Filme Brasileiro. **YouTube**, 10 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1wgd6GRJrws>. Acesso em 5 fev. 2022.

FERREIRA, Ceiça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. **MATRIZES**, v. 11, n. 3, p. 169-195, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/127498>. Acesso em: 16 abr. 2020.

FERREIRA, Ceiça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista FAMECOS**, v. 25, n. 1, 2018. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788>. Acesso em 16 abr. 2020.

FERREIRA, Ceiça. Sob o verniz da mestiçagem: e gênero em três filmes brasileiros. **Revista FAMECOS**, v. 28, nº 1, p. e39837, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.39837>. Acesso em 28.12.2021.

FERREIRA, Ceiça; MONTORO, Tania. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galáxia**, n. 27, p. 145-159, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/CFn7NxJB8M6x3BwY7LLb6QH/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 8 mar. 2022.

FOLHA de S. Paulo. **Lançamento**: Sai a biografia do místico ‘Nhô João’. 8 nov. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811199923.htm>. Acesso em 8 mar. 2022.

FORLANI, Marcelo. Só Deus Sabe (2005) | Crítica. **Omelete**, 2006. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/so-deus-sabe>. Acesso em 20 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge**. Brighton: Harvester, 1980.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. São Paulo: Grupo Gen, Forense Universitária, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Estrutura organizacional**. [s.d.]. Disponível em: https://www.palmars.gov.br/?page_id=95. Acesso em 8 mar. 2022.

GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory. In: THORNHAM, Sue. **Feminist film theory**: a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 293-306.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema**: O caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Embrafilme, 1981.

GLOBO FILMES. Cafundó. *In: Filmes*. c2020a. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/cafundo/>. Acesso em 6 mar. 2022.

GLOBO FILMES. Irmã Dulce. *In: Filmes*. c2020b. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/irmadulce/>. Acesso em 6 mar. 2022.

GLOBO FILMES. Linda de morrer. *In: Filmes*. c2020c. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/lindademorrer/>. Acesso em 6 mar. 2022.

GLOBO FILMES. Quincas Berro d'Água. *In: Filmes*. c2020d. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/quincasberrodagua/>. Acesso em 6 mar. 2022.

GONÇALVES, Mauricio Reinaldo. Companhia cinematográfica Vera Cruz: Inspiração europeia e discurso de brasilidade. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 33, n. 1, p. 127–44, 2010. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/issue/view/15>. Acesso em: 24 mai. 2021.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. Encoding and decoding in the television discourse. ePapers **Repository University of Birmingham**. 1973. Disponível em: http://epapers.bham.ac.uk/2962/1/Hall_1973_Encoding_and_Decoding_in_the_Television_Discourse.pdf. Acesso em: 12 abr. 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOOKS, bell. The oppositional gaze. *In: HOOKS, bell. Black looks: race and representation*. London: Turnaround, 1992. p. 115-131.

INSTITUTO MOREIRA SALES. O amuleto de Ogum. [2019?]. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/o-amuleto-de-ogum/>. Acesso em 22.11.2021.

JARDIM das folhas sagradas. Direção: Pola Ribeiro. Bahia: Studio Brasil Cinema e Televisão, 2011. Vídeo. 90 min.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In: JODELET, Denise. Representações Sociais*. Traduzido por Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17-44.

JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. **Imagens do Candomblé e da Umbanda**: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Tese (Doutorado) — Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e

Filosofia, Departamento de História, 2009. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/21402>. Acesso em: 18 jun. 2021.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. **Do preto-e-branco ao colorido**: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13176> . Acesso em 28 fev. 2022.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Tensões e circularidades na criação cinematográfica: raça e etnicidade em Bahia de Todos os Santos (1959). **Revista ECO-Pós**, v. 16, n. 3, p. 135–151, 2013. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/837. Acesso em 18 jun. 2021.

LIMA, Morgana Gama de. **Singularidades evangélicas**: uma reflexão sobre personagens religiosas no cinema brasileiro contemporâneo. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18599>. Acesso em 28.12.2021.

LIMA, Morgana Gama de; DIAS, Taissa. Divina memória: religiosidade no cinema como um caminho à ancestralidade. *In*: SILVA, Mile. *et. al.* **Cinema negro baiano**. Salvador: Editora Emoriô, 2021. p. 101-119.

LINDA de morrer. Direção: Cris D'Amato. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2015. Vídeo. 90 min.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 6. ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. *In*: JACKS, Nilda; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Mídia e recepção**: televisão, cinema e publicidade. Salvador: Edufba, 2006. p. 74-99.

MENDES, Andrea. O rei do Candomblé nas páginas da revista: Joãozinho da Goméia em O Cruzeiro (1967). **Recôncavo**: Revista de História da UNIABEU, v. 4, n.6, p. 58-78, 2014. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/1393>. Acesso em: 1 mar. 2022.

MODLESKI, Tania. Cinema and the dark continent: race and gender in popular film. *In*: THORNHAM, Sue. **Feminist film theory**: a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 321-335.

MONTES, Maria Lucia. **As figuras do sagrado**: entre o público e o privado na religiosidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

MORAIS, José Elenito Teixeira. Comunidade e cultura afro-brasileira em *Barravento* (1962, Glauber Rocha). **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 16, n. 2, p. 155-174, 2019. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/134>. Acesso em 18 jun. 2021.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, Ismail. **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 1º ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NASCIMENTO, Wanderson Flor Do. Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. **Ensaio Filosófico**, v. 13, p. 153-170, 2016. Disponível em: http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/00_Revista_Ensaio_Filosofico_s_Volume_XIII.pdf. Acesso em 6 mar. 2022.

NASCIMENTO, Wanderson Flor Do. O fenômeno do racismo religioso: desafios para os povos tradicionais de matrizes africanas. **Revista Eixo**, n. 6, v. 2, p. 51-56, 2017. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/515>. Acesso em 6 mar. 2022.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

NZINGA Atabaques. Direção: Octávio Bezerra. Rio de Janeiro: Olhar Feminino Produções, 2006. 1 DVD. 83 min.

O AMULETO de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes; Embrafilme, 1974. Vídeo. 112 min.

OLIVEIRA, Ilzver de Matos. Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil: o Direito e o sistema de justiça como agentes da (in)tolerância. In: CONPEDI/UFSC. **Sociologia, antropologia e cultura jurídicas**. Florianópolis : CONPEDI, v. 1, p. 308-332, 2014. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/publicacao/ufsc/livro.php?gt=142>. Acesso em 29 jan 2021.

O MAIOR amor do mundo. Direção: Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Luz Mágica Produções, 2006. 1 DVD. 98 min.

Ó PAÍ ó. Direção: Monique Gardenberg. São Paulo/Rio de Janeiro: Dezenove Som e Imagem; Dueto Filmes, 2007. 1 DVD. 96 min.

ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Rio Vermelho Filmes, 1999. Vídeo. 100 min.

ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. São Paulo; Paris; Roma: Dispat Films; Gemma Films; Tupan Filmes, 1959. 110 min.

OXALÁ, Pai Paulo de. A importância do Àtākàn na incorporação. **Extra**. 2019. Disponível em:

<https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/a-importancia-do-atakan-na-incorporacao-23412834.html#:~:text=O%20termo%20incorporar%20vem%20da.los%20como%20se%20dele%20fossem>. Acesso em 6 mar. 2022.

PAI RODNEY. Mãe Menininha do Gantois e o poder dos terreiros. **CartaCapital**. 2018 Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/mae-menininha-do-gantois-e-o-poder-dos-terreiros/>. Acesso em 20 fev. 2022.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casada Palavra, 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec, 1996.

PROVA de fogo. Direção: Marco Altberg. Rio de Janeiro. Produções Cinematográficas L.C. Barreto; Embrafilme, 1980. Vídeo. 90 min.

QUINCAS Berro D'Água. Direção: Sérgio Machado. Rio de Janeiro: Videofilmes; Globo Filmes. 2010. Vídeo. 104 min.

QUIROMANCIA. *In*: **WIKIPÉDIA**: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quiromancia>. Acesso em: 14 fev. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. A ascensão do novo jovem cinema. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa, e SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018a. p. 16-115.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo / Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa, e SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018b. p. 116-201.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa, e SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018c. p. 410-471.

REPRESENTAÇÃO. *In*: **MICHAELIS**, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/representa%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em 28.04.2021.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. 2 ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa, e SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 514-565.

SENA, Yala. Piauiense Que Trabalhou Com Irmã Dulce Diz: ‘Melhor Experiência de Minha Vida’. **CidadeVerde.com**. 2019. Disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/310058/piauiense-que-trabalhou-com-irma-dulce-diz-melhor-experiencia-de-minha-vida>. Acesso em 20 de fevereiro de 2022.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Barravento, Ori e Santo Forte**: representação das religiões afro-brasileiras no cinema. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/1419>. Acesso em 18 jun. 2020.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade**: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21017>. Acesso em 18 jun. 2020.

SILVA, José Marmo da. Mulheres de terreiros: as Griôs da Saúde Integral. *In*: PINTO, Ana Flávia Magalhães, DECHEN, Chaia e FERNANDES, Jaqueline. **Griôs da diáspora negra**. Brasília: Griô, 2017. p. 133-139.

SILVA, Taíssa Dias da; COELHO, Sandra Straccialano. Além do estereótipo: uma análise de Mãe Santinha, de O maior amor do mundo. **Esferas**, n. 18, p. 121-130, 2020. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/11853>. Acesso em: 23 nov. 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. 5. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Religião e identidade cultural negra: católicos, afrobrasileiros e neopentecostais. **Cadernos de Campo**, v. 20, n. 20, p. 295–303, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20p295-303>. Acesso em: 1 mar. 2022.

SÓ Deus sabe. Direção: Carlos Bolado. Brasil; México: Dezenove Som e Imagens; Sincronía Films; Buena Vista International, 2006. Vídeo. 113 min.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Traduzido por Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Traduzido por Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

UM ASSALTO de fé. Direção: Cibele Amaral. Brasília: Ipam - Instituto de Pesquisa Ação e Mobilização; 34 Filmes, 2011. Vídeo. 96 min.

UM VENTO sagrado. Direção: José Walter Lima. 2001. Brasil. Vídeo. 93 min.

VELHO, Yvonne Maggie. **Guerra de Orixá**: um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIVA Sapato!. Direção: Luiz Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Europa Filmes; Terra Brasilis, 2004. Vídeo. 92 min.

WAHRHAFTIG, Alexandre. Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de *Copacabana mon amour* e *A idade da terra*. **Galáxia**, n. 46, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202147231>. Acesso em 1 mar. 2022.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

XAVIER, Ismail. **Sertão-Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZENUN, Maíra. Cinemas negros: do Recôncavo à Kova. *In*: SILVA, Mile. *et. al.* **Cinema negro baiano**. Salvador: Editora Emoriô, 2021. p. 17-34.

GLOSSÁRIO

Termos relacionados aos cultos religiosos afro-brasileiros

Adjá: Instrumento metálico tocado nos candomblés. Tem funções específicas nos cultos e só pode ser manuseado por ocupantes de cargos ou integrantes mais velhos(as) da casa.

Axé: “Energia. Poder de realização através do sobrenatural. Significa também ‘assim seja’” (SANTOS, 2010, p.166). Também é comumente utilizada como sinônimo de terreiro.

Babalorixá: Denominação para pai de santo em algumas religiões afro-brasileiras.

Bater cabeça: Atitude ritual de religiões afro-brasileiras, em que o(a) filho(a) de santo se deita diante do(a) sacerdote(isa), encostando a testa no chão e demonstrando por este(a) respeito e reverência.

Boiadeiro: Entidade da umbanda e outras religiões afro-brasileiras que, ao incorporar-se ao(à) filho(a) de santo, se apresenta sob o arquétipo de homem sertanejo, oferecendo sua sabedoria e experiência no tratamento espiritual de quem o procura. É bastante envolvido no afastamento de espíritos obsessores.

Cavalo: Na umbanda e outras religiões afro-brasileiras, é uma das denominações para o médium que incorpora entidades.

Cigana / Ciganinha: Entidade da umbanda e outras religiões afro-brasileiras que, ao incorporar-se ao(à) filho(a) de santo, se apresenta sob o arquétipo feminino. Trabalha na mesma linha das pombagiras e é muito procurada para solucionar questões amorosas e financeiras.

Defumação: Procedimento feito, geralmente, no início dos ritos da umbanda e outras religiões afro-brasileiras. O(a) sacerdote(isa) que conduz o rito, caminha entre as pessoas e circunda o defumador ao redor de cada um(a) dos(as) presentes para purificar os(as) participantes e o ambiente antes do início da sessão.

Defumador: Objeto ritual em algumas religiões afro-brasileiras, em que são colocadas ervas e outras substâncias a serem queimadas pela brasa a fim de perfumar e purificar o ambiente.

Ebomi: É a denominação dos integrantes dos terreiros de candomblé Ketu que já completaram o período de sete anos da iniciação.

Encruza: Expressão do vocabulário de entidades de umbanda e outras religiões afro-brasileiras equivalente a "encruzilhada". Entre outras conotações, o termo é usado como sinônimo de “caminho”, “lugar”.

Fazer a cabeça / Fazer o santo: Nas religiões afro-brasileiras, são expressões comuns para designar a iniciação.

Fomotinha: Nomenclatura que diz respeito aos ritos iniciáticos do candomblé da nação Ketu.

Ialorixá: Denominação para mãe de santo em algumas religiões afro-brasileiras.

Iaô: Nos candomblés Ketu, é o(a) iniciado(a) que ainda não completou o ciclo de iniciação, que totaliza sete anos.

Ibá: Objeto ritualístico onde “moram” as divindades da pessoa iniciada. São sacralizados nos ritos do assentamento (SANTOS, 2010) e efetivam a ligação com os orixás.

Iemanjá: Orixá feminino das águas salgadas. É muito conhecida como a “Rainha do Mar”.

Incorporar / Receber: Expressões utilizadas em algumas religiões afro-brasileiras, e também na linguagem popular, para dizer que um médium está em transe, tomado por alguma entidade espiritual.

Laroiê: Saudação a Exu em ritos afro-brasileiros de matriz iorubá.

Mãe pequena: Em algumas religiões afro-brasileiras, é um dos cargos auxiliares da(o) mãe/pai de santo, podendo, inclusive, substituí-la(o), eventualmente.

Makota: É um dos cargos da hierarquia dos candomblés de nação Angola. Tem, entre as principais atribuições, o cuidado com a divindade manifestada. É uma das “mães” no terreiro, também se ocupando do aconselhamento, orientação e cuidados com todos(as) os(as) filhos(as) da casa.

Mam’etu Nzumba: Divindade feminina do candomblé Angola. É a senhora dos manguezais, pântanos e águas turvas. Seu domínio na natureza é semelhante ao de Nanã, vodun e orixá dos candomblés de origem Jeje e Ketu, respectivamente.

Mutuê: “Cabeça”, nos candomblés Angola.

Odu: A palavra de origem iorubá, significa “caminho/destino”.

Ogum: Orixá dos metais e da guerra, “Senhor das Estradas”.

Ogum Iê: Saudação iorubá ao orixá Ogum.

Ojá: Turbante usado pelas filhas de santo nos candomblés e outras religiões afro-brasileiras.

Ossain: É o orixá das folhas sagradas.

Oxê: Instrumento sagrado do orixá Xangô. Consiste em uma machadinha de dois gumes.

Quizila: É, em algumas religiões afro-brasileiras, uma interdição de comportamento, alimentação, vestimenta ou outros, determinada pela divindade. Diz-se, de quem a desrespeita, que a pessoa está “quizilada” ou “inquilizada”, o que gera consequências pessoais e/ou coletivas, a depender do caso.

Preto-velho: Entidade da umbanda e outras religiões afro-brasileiras que, ao incorporar-se ao(à) filho(a) de santo, se apresenta sob o arquétipo de idoso(a), realizando aconselhamentos e curas a quem o(a) procura.

ANEXO A

Quantidade de salas e público dos filmes analisados

Filme	Ano	Produtoras majoritárias	Salas*	Público	Renda (R\$)
<i>Orfeu</i>	1999	Globo Filmes/Rio Vermelho Filmes	147	961.961	4.455.409,00
<i>Cidade de Deus</i>	2002	O2 Filmes	176	3.370.871	19.066.087,00
<i>Viva sapato!</i>	2004	Europa Filmes/Terra Brasilis	8	3.507	24.187,00
<i>Cafundó</i>	2006	Prole de AdãoProdução Artísticas / Artísticas RJ LazAudiovisual	7	33.534	185.707,00
<i>Nzinga Atabaques</i>	2006	Olhar Feminino Produções	1	21	212,00
<i>O maior amor do mundo</i>	2006	Luz Mágica Produções / Globo Filmes / Lereby	135	209.741	1.723.672,00
<i>Só Deus sabe</i>	2006	Dezenove Som e Imagens	8	4.301	29.765,00
<i>Ó paí ó</i>	2007	Dezenove Som e Imagens / DuetoFilmes	100	397.075	3.172.654,00
<i>Besouro</i>	2009	Mixer Rio	145	492.659	3.803.835,75
<i>Quincas Berro D'Água</i>	2010	Videofilmes	110	273.031	2.125.919,72
<i>Jardim das folhas sagradas</i>	2011	Studio Brasil Cinema e Televisão	16	16.831	129.699,44
<i>Um assalto de fé</i>	2011	34 Filmes/IPAM - Instituto de Pesquisa Ação e Mobilização	5	4.386	43.839,91
<i>Irmã Dulce</i>	2014	Migdal Filmes / Globo Filmes / Lereby / Telecine	143	205.157	2.373.703,61
<i>Linda de morrer</i>	2015	Migdal Filmes / Globo Filmes / Maiomidia Comunicação / Telecine	522	948.542	12.186.625,00

*Máximo de salas simultaneamente

Fonte: ANCINE, 2020.