

Vou baixar no seu terreiro: o terreiro, o corpo extático e os lugares dos mortos no cinema brasileiro (1965-1980)*

*Francisco das Chagas Fernandes Santiago Jr***

Resumo. Desde os anos 1950, ocorreu a apropriação da cultura popular pelo campo cinematográfico brasileiro. Os temas da religiosidade negra tiveram papel importante, destacando-se a apresentação dos terreiros e do corpo extático como *topoi* de caracterização da cultura popular. Apresenta-se no texto um panorama da emergência do terreiro e do corpo extático com o transe mediúnic no cinema brasileiro entre 1950 e 1980. Mostraremos como a formação da visibilidade da cultura negra no Brasil foi marcada por sua contínua apropriação, que a afastou do campo religioso ritual, numa ideologização de seus símbolos pelo campo cinematográfico como sinais de brasilidade.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Terreiro; Corpo extático; Lugares da identidade; Umbanda; Candomblé.

‘I’ll land on the ground of the spirits’: The ground of the spirits, the body in ecstasy and the place of the dead in Brazilian cinema (1965-1980)

Abstract. Since the 1950s popular culture was appropriated by the Brazilian popular cinema. Themes on Negro religiosity had a very important role, with great reference to the ground of the spirits and the ecstatic body as *topoi* that characterize popular culture. The article brings to the fore the Brazilian cinema between 1950 and 1980, characterized by the emergence of the spirit ground and the ecstatic body in a mediunic trance. The formation of Negro visibility in Brazil has been marked by a continuous appropriation which distanced it from the ritual religious field and placed it within an ideological stance in the cinematographic field as a sign of Brazilianness.

Keywords: Brazilian cinema; Spirit ground; Ecstatic body; Places of identity; Umbanda; Candomblé.

* Artigo recebido em 16/05/2013. Aprovado em 06/02/2014.

** Professor do PPGH da UFRN, Natal/RN, Brasil. E-mail: santiago.jr@gmail.com

Voy a bajar en su *terreiro*: El *terreiro*, el cuerpo extático y los lugares de los muertos en el cine brasileño (1965-1980)

Resumen. A partir de la década de 1950, se dio la apropiación de la cultura popular por el campo cinematográfico brasileño. Los temas de la religiosidad negra tuvieron un papel importante, destacándose la presentación de los *terreiros* y del cuerpo extático como *topoi* de caracterización de la cultura popular. En el texto es presentado un panorama de la emergencia del *terreiro* y del cuerpo extático con el transe médium en las películas brasileñas de 1950 a 1980. Aquí mostraremos cómo la formación de la visualidad de la cultura negra en Brasil estuvo marcada por su continua apropiación por parte del campo cinematográfico, que la separó del campo religioso ritual, a través de una ideologización de sus símbolos como señales de lo brasileño.

Palabras Clave: Cine brasileño; *Terreiro*; Cuerpo extático; Lugares de la identidad; Umbanda; Candomblé.

Não saberei nunca
dizer adeus
Afinal,
só os mortos sabem morrer
(Mia Couto)

O véu entre vivos e mortos faz parte da relação entre o homem e o real. Na fímbria dos mundos, os vivos agenciam os mortos em barganhas, sofrem suas demandas, alcançam seus desejos ou são alvejados pelos medos no toque do “além”. As narrativas e imagens da lida com os mortos nas diferentes sociedades podem revelar algo mais do que a tentativa de enfrentar aquilo que Roman Jackbson (GINZBURG, 2002) chamou do grau zero da experiência, a morte. Essas histórias são vividas na sociedade brasileira de diferentes formas e entres estas, esteve (ainda está) o cinema.

“Na maioria das culturas históricas, buscar a um morto equivale a buscar o seu lugar”, afirma Hans Belting (2007, p. 192). Este texto trata das narrativas e imagens sobre os terreiros e o corpo extático no cinema brasileiro entre 1965 e 1980, construindo um painel histórico sobre o seu agenciamento

como *lugares* dos mortos nos filmes brasileiros. Entendemos que as produções das imagens cinematográficas permitiram processos de significação, nos quais negociações de concepções de nacionalidade foram realizadas. A figuração dos mortos como personagens de narrativas fílmicas permitiu que padrões sociais entrassem em disputa, especialmente se aqueles tiverem sua origem nas matrizes religiosas afro, as quais, só começaram a ganhar notoriedade no cinema em meados dos anos 1950. Nestas fitas, os mortos eram “santos”, “entidades” (exus, pombagiras, boiadeiros, preto-velho, ciganas e orixás) que “baixavam” nos vivos pelo fenômeno do “transe”,¹ um tipo específico de relação entre os vivos e os mortos (SANTOS, 2002; MAGGIE, 1992).

O artigo tratará das imagens fílmicas de corpos e terreiros em sua inserção narrativa como elementos movidos para construir a brasilidade num dado período histórico. Hans Belting (2007) esclarece que a pessoa humana é um “locus” natural de imagens. Cada vez que aparecem pessoas em uma imagem, se representam (figuras de) corpos, sendo que estes são “loci” em um mundo no qual se criam e se (re) conhecem imagens. As imagens cinematográficas de transe possuem um sentido metafórico, uma vez que “mostram corpos, mas significam pessoas” (BELTING, 2007, p. 110), fazendo do corpo um *lugar das imagens*. Entre as pessoas (personagens) reconhecidas nas narrativas estão os mortos (orixás, santos), os quais, nas narrativas cinematográficas aqui apresentadas, aparecem como imagens em corpos extáticos, ou seja, quando “médiums” ou “cavalos” dão suas imagens aos santos.

¹ Termos como transe, êxtase, possessão e incorporação são usados neste texto segundo o que identificamos como sua apropriação nas narrativas cinematográficas do período estudado. Existem muitas diferenciações entre eles (BIRMAN, 2005), como, por exemplo, a contraposição entre *transe de êxtase do corpo*, próprio dos orixás, e o *transe verbal dos encantados*, conhecido por alguns de “possessão” (MOTTA, 2006). Denominados, por motivos de espaço, todos estes eventos de extáticos, levantando os termos possessão, transe ou incorporação conforme a narrativa de cada filme o classifique enquanto tal, na relação entre médium, corpo e entidade.

Segundo os estudos de história da cultura visual, uma vez que os sujeitos se orientam por meio de imagens (MITCHELL, 2010), estas interrelacionam predisposições individuais (gênero, idade, trajetória de vida) e coletivas (etnicidade, nacionalidade, religiosidade) e o próprio corpo natural torna-se coletivo, sendo, neste sentido, um lugar de imagens, no qual a própria cultura toma existência. As imagens do corpo extático bem como a do terreiro, construídas nas narrativas fílmicas e analisados, a seguir, funcionaram como agenciadoras das classificações culturais coletivas em disputa, principalmente na configuração da brasilidade.

Observaremos a emergência destes ambientes e personagens nas produções da Maristela e da Vera Cruz, nos anos 1950, até a manifestação desses “deuses do povo” brasileiro nos anos 1980. Quando a religiosidade “afro” e os “santos” apareciam nos filmes, os lugares principais nos quais foram imaginados, e que se tornaram constantes nas narrativas que tematizavam o candomblé e a umbanda, foram o *terreiro* (lugar do culto) e o *corpo extático* (o corpo incorporado) nos quais as entidades interagem com os vivos. Terreiro e corpo tornaram-se “loci” para algumas relações entre identificação e diferenciação.

Para construir o painel histórico, dividimô-lo em momentos distintos: a emergência das imagens do terreiro e do corpo extático nos anos 1950; a politização do terreiro e do corpo nos anos 1960; a positivação do terreiro e do corpo como sinal de brasilidade nos anos 1970-80. Os filmes foram analisados, segundo parâmetros da narratologia do historiador David Bordwell (1996), metodologia na qual as narrativas são decompostas a partir da organização de unidades de cenas, cadeia temporal, espaço (lugares narrativos como terreiros) e agentes (personagens, tais como entidades). Em alguns momentos, traremos as relações entre imagens e textos da época. O contexto histórico foi construído nas disputas do campo de produção e circulação das próprias imagens fílmicas,

entendendo que os filmes devem ser tratados como fontes históricas que constroem o próprio contexto de maneira particular (SANTIAGO JR., 2012). A operação cinematográfica de reconstruir a realidade como imagem segue as regras e disputas de seu campo de produção (ROSENSTONE, 2010). Um dos desafios deste texto é justamente demonstrar como umbanda e candomblé, duas religiões distintas, mas aqui tratadas como partes das matrizes mediúnicas e “afro” da sociedade brasileira, foram aproximadas pelos intérpretes do campo cinematográfico como capazes de agenciarem as variações da brasilidade.

Emergência dos símbolos religiosos no cinema

Nas mídias audiovisuais brasileiras, até os anos 1950, o véu entre vivos e mortos era espesso no que se referia aos santos de origens indígenas e negras. Apesar de no século XX ter ocorrido a consolidação do candomblé e a formação de uma nova religião, a umbanda, que apropriara matrizes culturais de três continentes (América, África, Europa), o processo de reconhecimento social e midiático dessas religiões fora árduo e, até hoje, inconcluso. Longe da maioria dos cargos estratégicos de produção de imagens (como estúdios e empresas cinematográficas), adeptos e clientes,² pouco se pode fazer para construir suas próprias imagens e, tanto as religiões como suas entidades, ocuparam um misto de notoriedade e marginalidade visual.

Na década de 1950, a batalha pela afirmação social dessas religiões passou a ser alavancada pelas migrações de populações dos Estados do Norte e Nordeste rumo ao Sudeste em industrialização, expandindo o candomblé baiano, por exemplo. Ao mesmo tempo, a umbanda se consolidava como religião no Rio de Janeiro por meio de sua burocratização em entidades representativas e conquista de cargos públicos e políticos (vereadores e

² Religiões como candomblé e umbanda são conhecidas por possuírem poucos adeptos e muitos clientes, em geral consulentes que buscam alguns dos benefícios encantatórios rituais que oferecem.

deputados) que contribuíram na construção de sua legitimidade. Naquele momento, foram realizadas as primeiras figurações em narrativas fílmicas das religiões e “santos” dessas religiosidades em expansão.³

A aparição desses novos espaços pode ser seguida se considerarmos a categoria de *cronótopo*, conceito emprestado de Mikhail Bakhtin (1987), uma unidade de análise com a qual se marca a frequência de categorias espaciais e temporais nos textos de uma dada referência histórica. Na dinâmica do cinema brasileiro, desde os anos 1950, observa-se a formação de dois cronótopos importantes quando se figuravam as religiosidades negro-indígenas: o *terreiro*, e o *corpo extático*.⁴ Nas fitas do estúdio Maristela,⁵ nos primeiros anos da década de 1950, os espaços da religiosidade afro emergiram pela primeira vez com a imagem do terreiro.

O terreiro foi caracterizado como um lugar de alteridade no qual foi figurada a religiosidade negra. Paradigmática desta forma de figurar a diferença, o terreiro exótico exemplar apareceu no filme *Meu Destino é Pecar* (1952), produzido na Maristela, do uruguaio Manuel Peluffo. A fita era sobre o difícil amor entre Helena e Paulo. A personagem Lídia, apaixonada e rejeitada por um dos personagens, quer destruir Helena e para tanto recorre à empregada Naná, a qual frequenta uma “macumbeira”. Quando vai ao terreiro, Lídia entrega presentes à “macumbeira” Nhá Zefa.⁶ Trata-se de um lugar escuro, sendo que a cena se estrutura entre planos que apresentam focos de atenção, um, no fundo

³ As considerações de ordem teórico-antropológica sobre qualquer aspecto ou fenômeno das formas religiosas discutidas se referem unicamente a sua existência nos filmes. Apesar de baseadas em estudos antropológicos e históricos, versam sobre as apropriações de artefatos, fenômenos e símbolos religiosos nas mídias e não fora delas.

⁴ Sobre cronótopo, ver (BAKHTIN, 1987; GILROY, 2001).

⁵ Estúdio paulistano, espécie de “primo pobre” da Vera Cruz, que funcionou entre 1951 e 1958, produzindo cerca de 11 longas-metragens.

⁶ Exemplo na imprensa: “Naquela noite, a macumba, no terreiro de Nhá Zefá, estava agitada. E, no interior da miserável cabana, a macumbeira atendia a uma cliente (...) Lídia (...) [a macumbeira afirma para Lídia] vou fazer um ‘despacho’ desta vez que não falha, filha” (SCENA MUDA, 1951, p. 27).

do plano, no qual estão os tocadores de tambor, a maioria formada por negros; e outro, no primeiro plano, no qual é dançada, por vários negros, uma coreografia etnograficamente improvável. A sequência é um momento de parada da narração da fita no qual o exótico é apresentado ao espectador a partir de estereotipização: o terreiro é lugar da feitiçaria, marcando o desequilíbrio emocional e moral de Lídia, assim como a adepta do terreiro era a empregada negra Naná – o “rito africano” era signo de classes baixas, dos negros e dos desequilibrados.

A imagem de maior destaque de terreiro surgiu com o filme franco-brasileiro *Orfeu do Carnaval* (1959), dirigido e roteirizado pelo francês Marcel Camus. A fita fora uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes, em 1944, na qual o mito grego de Orfeu fora transposto para o Rio de Janeiro. Na narrativa de Moraes, Orfeu era um motorista de bonde – negro e mulherengo – que se apaixonava pela bela negra Eurídice. Na fita, Orfeu vai numa tenda de umbanda para procurar sua amada após sua morte, e neste ponto ocorre o traslado do episódio clássico da Descida ao Hades para o imaginário tropical.⁷ O rompimento do véu entre vivos e mortos ocorria num terreiro.

Na película, Orfeu, que fora levado ao centro umbandista por um velho negro, acompanha uma sessão na qual se manifesta Eurídice. O culto de umbanda é reconhecível pela caracterização ritual, embora o filme nunca explicita a exata forma religiosa que o espectador vê na cena, sendo este relegado ao senso comum no qual, pode ou não reconhecer o lugar da Umbanda ou denominá-lo como “macumba”. Foi com este termo, por

⁷ Segue-se o conceito sugerido por Lima (2006), segundo o qual o imaginário é difuso, informe e fluido, sem objeto de referência, contudo, em gêneros como os filmes de ficção, tal fluidez assume configurações que selecionam elementos do mundo cultural (como terreiros e santos) e os reorganiza numa narrativa. Em suma: a ficção irrealiza o real e torna real o imaginário num suporte imagético. O imaginário reconstruído por um filme apresenta uma seleção particular, segundo demandas das tradições e dos sujeitos da produção cinematográfica.

exemplo, que a crítica de cinema da época identificou o ritual apresentado. Algumas críticas positivas, aplaudiam a fita por ter aproveitado “para sua realização motivos, fatos e espíritos puramente novos e ressaltando a beleza e pureza da alma popular brasileira” (APLAUSOS, 1959, s/p). O Hades grego virou uma tenda umbandista e o reencontro com o espírito de Eurídice ocorre por meio do corpo de uma velha senhora que estava na audiência da tenda espírita, pelo qual a jovem fala com seu amado. A travessia do véu ocorreu no corpo extático, mais exatamente no corpo incorporado, uma vez que Eurídice é, nos termos da narrativa, um espírito. Terreiro e corpo extático (este em sua primeira aparição cinematográfica), tornam-se lugares de contato com os mortos, deixando de lado a feitiçaria tal como em *Meu Destino é Pecar*, mas sem deixar de flertar com exótico. Para o crítico baiano, Walter da Silveira, houve certa hermenêutica francesa da cultura brasileira:

Marcel Camus, por insensibilidade poética, transformou esta cena na mais ridícula e desumana de “Orfeu do Carnaval”: situou-a numa festa religiosa afro-brasileira, fazendo a voz de Eurídice partir de uma velha. Em pleno Carnaval. Camus tenta ingressar, cenograficamente ainda, numa atmosfera que, para além, teria uma dupla significação: um retrato exótico do Brasil e a interpretação de que o Carnaval, além de ser um domínio dos negros, tem origem na sua religião (SILVEIRA, 1966, p. 110).

Deixando de lado o traço racialista na fala, para quem a insensibilidade Camus estaria em imaginar o carnaval e o Brasil como um “domínio de negros”, Silveira desvelou o estrangeirismo da fita e acentuou o caráter marginal no recorte do rito local, o qual, paradoxalmente, denominou de “festa religiosa” numa época que era comum denominar candomblé e umbanda por termos pejorativos como seitas ou ritos fetichistas (SANTOS, 2005; SANTIAGO JR., 2009). De antro de feitiçaria, em *Orfeu do Carnaval*, o terreiro virou espaço necromante, pois a visita ao lugar era a entrada no mundo dos mortos – com a novidade que o morto estava no corpo de outro alguém. A “macumba”, neste caso, não apontava para feitiçaria, mas, a partir da apresentação do corpo

incorporado, para o próprio mundo dos mortos atualizado entre os vivos. Fica evidente que o imaginário europeu (francês) da necromancia atuava nessa classificação. Também é importante lembrar que este mesmo imaginário, só que recortado pela feitiçaria, atuava no filme de Peluffo, uruguaio que trabalhava no estúdio da Maristela.⁸

No filme *Babia de Todos os Santos* (1961), o terreiro aparecia no exato momento de sua destruição pela polícia do Estado Novo. Nesta fita, já se sabe que se trata de Candomblé, e que Mãe Sabina, a mãe de santo do terreiro, era uma poderosa feiticeira, avó do protagonista da história, o jovem mulato Tonho. Em *Babia de Todos os Santos*, o terreiro era o espaço perseguido e violentado, e não o espaço maldito do feitiço (*Meu Destino é Pecar*), ou o espaço do contato com os mortos (*Orfeu do Carnaval*). O filme, ambientado na cidade de Salvador, discutia a presença da religiosidade negra, além de apontar questões sobre racismo a partir de Tonho, que vivia as contradições de não ser nem branco e nem negro. O terreiro continuou pertencendo ao mundo do “outro”, mas este outro era o pobre mulato, tal qual o Orfeu dos morros cariocas. Essas imagens caracterizavam como um todo, pelos lugares e seus personagens, a “macumba” como religião do povo pobre negro ou mestiço.

Terreiro e candomblé como alienação social

Os anos 1960 viram modificações importantes nos cronótopos do terreiro e do corpo extático, que foram ideologizados na direção de sua politização. Desde os anos 1950, na perspectiva neorrealista de Nelson Pereira dos Santos, em *Rio Quarenta Graus*, de 1955, o negro tinha destaque. Contudo, o

⁸ A feitiçaria como qualificador moral dos personagens era um tema comum nos filmes de estúdios como a Maristela e a Vera Cruz dos anos 1950, aparecendo, por exemplo, em *Caiçara* (1951), do italiano Adolfo Celi. Essa classificação moral não aparecia nos filmes porque seus diretores eram estrangeiros, mas por fazer parte dos padrões de classificação moral baseados na magia/feitiço atuantes no imaginário brasileiro (Cf. MAGGIE, 1992).

terreiro e o êxtase – mal vislumbrados em *Bahia de Todos os Santos*, que também discutiam a questão do racismo – apareceram politizados na fita *Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1961), na abertura do Cinema Novo. Na fita, o terreiro era caracterizado de maneira impressionista, com os batuques encantando a jovem Naína, a única branca da comunidade de Buraquinho na qual transcorre a trama, que cai em transe na primeira vez em que entra no lugar. O terreiro de Mãe Naná apresenta paredes de palha, negros atléticos tocando tambores e as iaôs (sacerdotisas) na roda de santo. O enquadramento inicia-se com planos fechados, sem panorâmica do lugar. Os “close-ups” em montagem paralela alternam planos do rosto de Naína, instrumentos musicais, pés e passos ou rostos das iaôs, até que a jovem entra em transe. Há “algo” de misterioso ali, para além do simplesmente exótico. *Barravento* delimita o lugar: trata-se do terreiro de Candomblé, campo da “cultura negra”.

O corpo extático aparece com Naína em transe no terreiro. Após cair sob o efeito dos atabaques, Naína encontra-se tremendo no chão tendo Mãe Naná sobre ela. As iaôs cobrem-na com um pano branco e a carregam para outra saleta na qual estão três jovens de cabeça rapada. Lá, Naná a acalma tocando-a com um crucifixo, o qual põe na mão da menina branca. Em seguida, Naná joga os búzios num pano branco disposto na areia do chão do terreiro no qual aparecem inúmeros objetos, e, novamente, o crucifixo. É quando a Mãe de Santo afirma que Naína é filha de Iemanjá e deve “fazer o santo”. A concepção do terreiro e do transe como coisa própria de negros é ampliada pela presença do crucifixo, que aponta para o sincretismo religioso idealizado na fita, e para o transe de uma mulher branca num terreiro. Mais do que religião de negros, tem-se agora sinais também uma religião sincrética.⁹

⁹ Sem resumir o sentido do conceito, no que se referem ao campo cinematográfico, os realizadores se apropriaram do sincretismo na seleção de símbolos religiosos e organização das tramas e imagens, para valorizar as matrizes culturais diversas como parte da fundação do Brasil. Neste artigo, o emprego do termo sincretismo refere-se à atualização nas imagens fílmicas dos mitos modernistas de brasilidade valorização das misturas. Há uma vasta

Em *Barravento*, tanto o terreiro como o corpo extático aparecem como sinais de alienação social. O letreiro que abre o filme já prepara o espectador com um posicionamento ideológico: “o culto aos deuses africanos e todo este povo [os negros] é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade dos que esperam o reino divino”.¹⁰ A alienação era um conceito-chave dos cineastas e críticos naqueles anos, principalmente aqueles vinculados ao denominado Cinema Novo em formação. Como apontou Jean-Claude Bernardet em crítica contemporânea ao filme, “esses ritos de origem africana são frequentemente considerados como um meio de preservar a cultura e a dignidade dos negros. Já tiveram esse papel, hoje não o têm mais” (BERNARDET, 1963, s/p). Entre as tendências interpretativas do terreiro e do corpo extático vicejara a caracterização e interpretação de ambos como sinais de alienação política popular.

Isso pode ser observado em outras obras de cineastas do período. Na fita de Geraldo Sarno, *Viramundo* (Brasil, 1965), aparecem muitos evangélicos e umbandistas em transe e sua estrutura narrativa imprime a essas imagens um valor político de denúncia da alienação popular, uma fuga da realidade dos migrantes nordestinos frente às dificuldades do Sudeste industrializado. Como colocara Jean-Claude Bernardet na época, “a construção do filme leva a interpretar o transe como manifestação de alienação e de desespero histórico de indivíduos sem saída” (BERNARDET, 2003, p. 33). Segundo a linha interpretativa aberta por Glauber Rocha (e seguida por boa parte do cinema

bibliografia questionando o uso do conceito e apontando-o componente dos mecanismos de hegemonia católica sobre religiosidades subalternas no Brasil (FERRETI, 1995; GRUZINSKI, 2001; SANCHIS, 2001). Pierre Sanchis, um dos principais críticos do uso do termo lembra que sincretismo “está longe de querer dizer tolerância” (2001, p. 46).

¹⁰ Existe toda uma sorte de interpretações divergentes se a fita de Glauber Rocha teria ou não uma concepção de alienação política. Em nosso ponto de vista, o texto que abre a fita é uma cartilha de leitura que evidencia o posicionamento do filme. Sobre a discussão, ver (XAVIER, 1983; SILVEIRA, 1998).

novistas), o povo possuía largo potencial revolucionário, o qual, contudo, estaria encarcerado pelas permanências de crenças antigas – numa palavra, era alienado pela religião.¹¹ Naquele quadro social, a alienação despontara como concepção-chave de compreensão da cultura popular, do terreiro e do transe. Assim como o terceiro era construído como alienado de sua situação social, o corpo extático era uma *perda da condição de sujeito*, um alijamento de sua identidade. A religiosidade era uma marca da brasilidade, mas precisava ser denunciada como entrave social.

Aqui cabe refletir um pouco sobre o significado histórico desta *deterioração do sujeito* produzida pelo corpo extático nesses filmes e discursos que os comentam. É preciso procurar substratos mais profundos, além da ideia de que observamos apenas uma apropriação heterodoxa de esquemas ideológicos marxistas típicos de muitos artistas dos anos 1960, os quais tomavam a religião, mitos e crenças sobrenaturais como fugas da exploração do trabalho. Havia, ainda, um substrato de padrão interpretativo de origem cristã contido nesses enredos e comentários, o qual já fora apresentado na fita *Orfeu do Carnaval*, no qual o transe era também um alijamento do sujeito, na medida em que a consciência individual é identificada como normal (positiva) e sua perda como algo anormal (negativo). Ora, tal concepção do transe remete à concepção de *possessão*, conceito central do imaginário europeu que classifica a presença dos mortos entre os vivos segundo o princípio de que “espírito” que “entra” no corpo é um intruso. O transe e a incorporação, a presença do morto, seriam, assim, possessões, perdas da condição de sujeito.¹²

¹¹ Esta postura fora desenvolvida por Glauber Rocha no clássico *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964) na qual o negro messiânico Sebastião aliena o povo de sua potência de revolta.

¹² Para Roger Bastide (2001), a possessão é um fato antropológico que aponta outro conceito de *pessoa*, o qual não parte dos parâmetros ocidentais. Michel de Certeau acentuava o caráter enigmático de um fenômeno que era domado pela retórica da Igreja ao nomeá-lo como “possessão”. Marc Augé considera a possessão um descentramento do sujeito que assume sua própria condição de múltiplo. Sempre é importante observar, contudo, que os três estudiosos partem de modelo de sujeito solar eurocêntrico (AUGÉ, 1998).

Segundo Michel de Certeau (2002), a possessão funciona como a visita de outro extremo (frequentemente um demônio), o alienígena que vem do mundo dos mortos, encontrando-se, por isso, além da linguagem. Para domá-lo, caberia aos sacerdotes inseri-la em algum padrão pela qual possa ser interpretado como, por exemplo, a nomeação do obsessivo.¹³ A possessão é muito comum nas narrativas orais, literárias e cinematográficas e nas manifestações variadas das histórias de fantasmas. Nestas, o fantasma é o morto, um demônio ou seu correlato, um obsessivo ocupado quase sempre em perturbar os vivos.

Nos filmes, o corpo extático é apropriado, contudo, na produção de um imaginário híbrido, uma vez que não existe um único significado para a presença de uma entidade no corpo de outrem. O corpo extático deve ser metodologicamente concebido como uma mediação entre imaginários de procedências diversas. Por isso, de maneira ambígua, em *Orfeu do Carnaval*, quando Eurídice invade o corpo da velha, apesar de haver possessão, não há o horizonte do demônio ou do exorcismo. Os mortos, do ponto de vista da narração do filme, são invasores, mas estão no espaço necromante que lhes seria próprio (o terreiro).

Para Certeau, a possessão envolvia necessariamente três elementos: 1) o espírito; 2) os testemunhos; 3) o “possuído” que está ausente de si. De certa maneira, Camus encarava na ambivalência o enigmático do espírito que tira o possesso (a velha) de sua própria presença e o torna uma ausência enigmática. O mesmo ocorre com Glauber Rocha e Geraldo Sarno, os quais, partindo do imaginário eurocêntrico na encenação de cultos mediúnicos, excluem o demônio, mas representam o transe e o terreiro como espaços da alienação,

¹³ Por isso, por exemplo, os clérigos dos séc. XVII e XVIII se esforçavam em definir a possessão a partir da alienação do possuído por meio de um espírito (em geral um demônio). Descoberto o nome da entidade, a possessão podia ser inserida na linguagem, bem como o próprio exorcismo tornava-se possível (CERTEAU, 2002).

domando o enigmático do fenômeno como perda da condição de sujeito (AUGÈ, 1998). *Barravento* e *Viramundo* mantêm, ao conceberem o transe como *alienação*, a interpretação da deterioração de um sujeito que não é mais individual, mas social – um *paralaxe* da concepção de possessão para um novo contexto político.¹⁴

Diferente deste posicionamento, nos filmes montados na tradição de *O Pagador de Promessas*, de 1961, o terreiro foi apresentado sem um juízo ideológico negativo. Na obra de Anselmo Duarte, adaptada do texto homônimo de Dias Gomes, o terreiro era um espaço de encontro de registros culturais diferenciados. Os primeiros planos do filme são *close ups* de tambores, rostos, e, num plano americano, a câmera segue várias pessoas paramentadas em vários orixás como Obaluaíê, Iansã, Oxum, Oxalá etc. A câmera se distancia e mostra o protagonista, Zé do Burro, agradecendo ajoelhado aos pés de uma imagem de Santa Bárbara, com a esposa ao seu lado observando a dança dos orixás. Ele faz o sinal da cruz para a Santa, se levanta e sai. Santa Bárbara é sincretizada, no enredo, com Iansã, orixá da tempestade e fora num terreiro de Iansã que Zé do Burro contraiu dívida com a Santa.

Essa cena é a única, no filme inteiro, na qual um terreiro aparece, mas permanece como referência fundamental que sintetiza certa forma popular de religiosidade sincrética que conferia sentido ao enredo da fita: a promessa de Zé do Burro realizada num terreiro de Candomblé provoca a rejeição de Padre Olavo, vigário da Igreja soteropolitana na qual o protagonista deveria pagar a dívida com a Santa. O sacerdote diz ao camponês que “os escravos africanos burlavam, assim, os senhores brancos. Diziam cultuar os santos católicos quando na verdade estavam a cultuar seus próprios deuses!”. O terreiro era um antro de feitiçaria e macumba, diz o padre, no qual a fé cristã

¹⁴ Paralaxe: diferença na posição aparente de um objeto pela alteração do ponto de observação do sujeito.

era ludibriada. Todavia, o enredo não segue o discurso do padre, mas o de Zé do Burro, para quem o terreiro era o lugar no qual cristianismo e candomblé se encontravam: “É tudo a mesma coisa”, diz o protagonista ao padre, fazendo a afirmação de uma religiosidade popular idealizada pela narrativa.

Interessa-nos que, ao lado de *Barravento*, *O Pagador de Promessas* ofereceu a mais paradigmática caracterização visual de um terreiro de Candomblé no cinema brasileiro até então. A película marca o terreiro como o espaço no qual o sagrado se desenrola, não como feitiçaria (como em *Meu Destino é Pecar*), lugar dos mortos (como em *Orfeu do Carnaval*), da vitimização (*Babia de Todos os Santos*) ou alienação (*Barravento*), mas, pela primeira vez, “somente” um campo sagrado. Embora a crítica ligada ao Cinema Novo tenha atacado o filme como um propagador e mantenedor da “mitologia popular” e o conflito central do enredo esteja baseado na ingenuidade do protagonista contra a intolerância de Olavo, o terreiro permanece um lugar distante da interpretação como feitiçaria ou necromancia. A promessa firmada no terreiro de Candomblé na cena de abertura do filme era o acontecimento fundamental para o enredo de *O Pagador de Promessas* no qual a religião popular tem um triunfo simbólico (com a entrada de Zé do Burro, morto e crucificado, na Igreja de Santa Bárbara). O terreiro era um lugar do povo por excelência.

O Pagador de Promessas mostrava as iaôs paramentadas nas roupas dos orixás, indicando o provável transe dos adeptos. O transe, estado de consciência do corpo extático quando os santos ou orixás “descem” ao terreiro, nestes filmes, costumava atingir o corpo do filho de santo quando este estava vestido com as roupas (paramento) dos orixás. Essas imagens foram politizadas, de certa forma, uma vez que o roteiro do filme de Duarte conferia ao candomblé, enquanto religiosidade popular, um valor de oposição à intolerância oficial.

Cultura popular contra a alienação nos anos 1970

O avanço dos filmes sobre Umbanda e Candomblé, nos anos 1970, está relacionado a muitos fenômenos sociais dos quais foram contemporâneos, sendo que o aumento do número de adeptos e do acesso de seus clientes aos meios de produção de imagem foi fundamental no novo momento. A expansão do candomblé e da umbanda a partir dos anos 1950 e a crise de valores de um catolicismo tradicional entre as classes médias urbanas, segundo Risério (2005), também facilitou a receptividade às religiosidades “heterodoxas”, entre elas, as de matriz negra e indígena. Finalmente, a modificação da concepção sobre cultura popular nos meios artísticos, após o golpe de 1964, no qual a expectativa por uma revolução brasileira frustrada (RIDENTE, 2004) promoveu a modificação do seu olhar sobre o povo brasileiro e dos próprios artistas, conferiu às religiosidades populares uma nova simbologia, as quais, em vez de alienação, indicariam formas eficientes de luta contra a opressão.

Ao mesmo tempo, por iniciativa da Embrafilme, que seguia em parte os planos de integração simbólica do governo militar da época (AMANCIO, 2000), havia incentivo na produção e distribuição de filmes com temáticas “populares”. Os projetos sobre religiosidade, culturas negra e indígena, entre outros, conseguiam apoio pela presença de membros do campo cinematográfico no controle da Embrafilme nos anos 1970,¹⁵ e por corresponderem à expectativa da ditadura na produção das imagens da nação.

Na recém-construída tradição cinematográfica brasileira definida pelos cineastas do Cinema Novo, os cronótopos do terreiro e do corpo extático foram investidos de novos sentidos, mas no geral, estavam marcados por três caracterizações básicas: 1) feitiçaria, 2) alienação política, 3) espaço religioso

¹⁵ O cineasta Roberto Faria assumiu a direção geral da Embrafilme com apoio da classe cinematográfica em 07 de agosto de 1974 (AMANCIO, 2000).

popular e legítimo. Todas essas tendências continuaram presentes na década 1970, sendo a terceira, a forma dominante.¹⁶

As novas imagens do terreiro e do êxtase apresentavam, contudo, tensões implícitas ou explícitas com as duas antigas facetas com as quais podiam ser associadas: a feitiçaria/necromancia e a vitimização alienadora. No primeiro caso, as concepções de cultos de matriz africana como “antro” de feitiçaria circulavam por todo o Brasil. Se em *As Noites de Iemanjá* (1971), de Maurice Capovilla, os rituais do candomblé servem para fazer crítica social, em *Janaína, Virgem Proibida* (1972), de Olivier Perroy, os mesmos elementos remetiam ao sinistro e proibido. Já em *Copacabana, Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla, alguns dos personagens incorporam nas favelas, praias e ruas do Rio de Janeiro.

A vitimização alienadora, contudo, tendeu a diminuir a partir de 1972 e a caracterização positiva de terreiros de candomblé e umbanda nos filmes tornou-se mais frequente. Nesta tendência, o terreiro e o corpo extático seriam lugares de novos valores e identidades sociais, e, por vezes, os orixás e encantados apareciam como personagens de carne e osso, alegorias libertárias da dominação social e das normas morais tradicionais como foram o caso do Exu na fita *Anjo Negro* (1972), de José Umberto; de Oxóssi, em *Amor, Carnaval e Sonhos* (1972), de Paulo Cesar Saraceni; e do Caboclo Cachoeira e de Ogum em *Cordão de Ouro* (1978), de Antônio Carlos Fontoura.¹⁷

Fora em *O Amuleto de Ogum* (1975), de Nelson Pereira dos Santos, que a visibilidade significativa da umbanda permitiu a nova semântica do terreiro e do corpo extático. A fita de Santos cruza todos os registros anteriores sobre a

¹⁶ Entre 1960 e 1969 foram lançadas apenas seis películas que retratavam candomblé e umbanda. O auge da produção e lançamento de filmes com temática relacionada ao candomblé e a umbanda foi entre 1975 e 1981, com 22 longametragens (média de 3 fitas por ano). Somente nos anos 1970 foram realizados 23 filmes.

¹⁷ Glauber Rocha já havia experimentado este recurso no clássico *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) no qual o orixá Oxóssi, sincretizado com São Jorge, mata o fazendeiro explorador da trama, alegorizado como o Dragão.

umbanda (feitiçaria, alienação) para desenvolver a positivação. Entre outros recursos, o filme diferencia a umbanda da feitiçaria por meio do contraponto entre Gogó, um pai de santo canastrão e feiticeiro, e Pai Erlei, um pai de santo bom e caridoso. Na trama, o jovem Gabriel chega como migrante alagoano em Duque de Caxias e se associa com o gangster local chamado Severiano. O menino havia sido submetido a um ritual de umbanda em Alagoas, no qual tivera o “corpo fechado”. Após romper com Severiano, Gabriel é acolhido por Pai Erlei na comunidade de seu terreiro.

O terreiro de Erlei é apresentado com farta iluminação, são mostradas esculturas de todas as modalidades de santos (encantados, orixás e santos católicos) da umbanda. Em contraponto a Erlei, a fita apresenta Gogó, cuja casa está instalada num quintal de periferia urbana, repleto de feitiços encomendados para matar Gabriel. Com essa polarização caracteriza-se uma umbanda boa e uma ruim, sendo esta última marcada pela feitiçaria e o charlatanismo. “Gogó” é o pai de santo maldoso, que faz feitiços para causar malefícios aos outros – o seu terreiro é o da feitiçaria, no qual não aparece o corpo extático.

O *Amuleto de Ogum* não trabalha com a concepção de alienação. A fita de Nelson Pereira propõe uma nova concepção de cultura popular, concebendo-a como capaz de apontar suas próprias orientações e desenvolver formas de resistências ao poder econômico e político das elites. O filme segue a tradição de *O Pagador de Promessas*, na qual o terreiro era um espaço sagrado do popular nacional, rejeitando a tradição inaugurada de *Barravento* do terreiro como alienação.

Em *Amuleto de Ogum*, o transe ou a incorporação fazem parte da casa de umbanda, embora nem sempre o transe ocorra no terreiro. Num dado momento da trama, o mafioso Severiano incorpora um Exu. Para expulsá-lo, o pai de santo Erlei incorpora um preto-velho, com o qual o mafioso mais tarde

faria uma consulta espiritual sobre sua conduta criminosa. O preto-velho é o nome conhecido no Brasil do espírito do negro bom que fora maltratado em vida e que se tornou um espírito guia na umbanda, sinal da idealização da memória do passado escravo (SILVA, 2005).

A incorporação é uma cena muito comum, por exemplo, nos filmes de terror, e em geral, é sempre caracterizada por meio de algum traço diferenciador no corpo ou no caráter do “possuído”: olhos vidrados, rosto ressequido, pupilas dilatadas, mudança da cor de pele, movimentos corporais que desafiam gravidade e musculatura, tom de voz alterado, dissimulação, hedonismo etc. Esses recursos usados junto a uma iluminação, enquadramento e trilha sonora mais ou menos engajadas na construção de uma “atmosfera” mística ou demoníaca, ajudam na ideia de que o corpo incorporado está “possuído” e sujeito ao sobrenatural.¹⁸

Em *Orfeu do Carnaval*, por exemplo, as pessoas que dançam na roda de santo estão claramente incorporadas, como pode ser percebido pelas expressões faciais e pelos movimentos corporais dos atores. A senhora incorporada por Eurídice também tinha a face transtornada. *O Amuleto de Ogum* difere desses expedientes cinematográficos ao excluir a “atmosfera” sobrenatural construída por meio dos recursos cênicos. Severiano é “possuído” por um *exu*, praticamente sem aviso, justamente quando Pai Erlei e seus ajudantes visitam a casa do mafioso e começam a incensá-la para “limpar o ambiente”. O transe, neste caso, é construído no trabalho do ator por meio de gritos, gestos e contorções corporais. Quando Erlei incorpora o preto-velho, seus movimentos são calmos e serenos, e o ator (que na vida real era um pai de Santo) fala com vagar e encurva o corpo.

¹⁸ Tomamos como exemplo um filme paradigmático do horror norte-americano do período, *O Exorcista* (*The Exorcist*, EUA, 1973), dirigido por William Friedkin, contemporâneo de *O Amuleto de Ogum*.

No caso desta fita, o transe e a incorporação não são mais “domados” pela nomeação unilateral de “possessão” ou “alienação”. As incorporações que acontecem em *O Amuleto de Ogum* não usam “subterfúgios” cênicos. O corpo era o lugar no qual o sobrenatural fazia-se presente (no tempo e no espaço) e permitia aos vivos encontrar-se com os mortos. A alteridade da representação do morto não é mais a do “fantasma” ou “demônio”.

Como esclarecem folcloristas, antropólogos e sociólogos na sociedade brasileira, o morto passeia entre os vivos lateralmente, não precisando ficar instalado em um espaço próprio, embora possa haver os lugares físicos (casas, terreiros e cemitérios) e espirituais (Aruanda, Inferno, Céu, Purgatório, Umbral) que toma como moradas privilegiadas (PRANDI, 2005). Ele pode vagar pelas ruas como os exus, aderindo aos hedonistas, boêmios ou criminosos, ou acompanhar (como o guia preto-velho) o seu médium, sendo invocado, caso seja necessário, pelo filho de santo. Neste sentido, ao mostrar o vivo que incorpora o morto, o cinema brasileiro marca um tipo de personagem diferente do “fantasma” propriamente dito (o espírito do falecido que não encontra descanso) que está presente em narrativas cinematográficas norte-americanas, europeias e brasileiras. Não seria exato descrever as almas e entidades sobrenaturais de *Amuleto de Ogum* e outras películas relacionadas a umbanda e ao candomblé como “fantasmas”, personagem típico de certo conjunto de narrativas orais e escritas como chamou atenção Jameson (1995). Tais “santos do povo” são tipos diferentes de “mortos”. O *exu* que se incorpora em Severiano e o preto-velho incorporado em Erlei, fazem registro do mundo moral “além” vida que se manifesta pelo transe.

A concepção etnocêntrica de possessão implica que os mortos são anomalias, intrusos que estão deslocados do mundo dos vivos. *O Amuleto de Ogum* apresenta uma encenação narrativa que naturaliza a presença dos santos, evidenciando que estão presentes cotidianamente, conforme a ação dos vivos

os atraía ou não. Nesta fita, o mundo dos mortos tal como o dos vivos é moralmente caracterizado e não está isolado. Exus e preto-velho estão na fímbria dos mundos e não são anomalias, tal como os fantasmas, embora possam também perturbar os vivos¹⁹. O corpo extático torna-se um lugar moral no qual vivos e mortos podem transitar e se relacionar. Como fica evidente na ação do preto-velho de Erlei, os mortos ajudam os vivos em situações extremas. Se na fita o “ruim” e o “bom” do mundo dos mortos estão sobrepostos ao ruim e ao “bom” dos vivos, isso não passou despercebido na época. O crítico Jean-Claude Bernardet pediu, na época do lançamento da fita, que alguns babalaôs comentassem o filme:

Paulo César, da Tenda Espírita de Vovó Maria Conga é mais ortodoxo: o corpo fechado como está no filme não existe, não cabe dentro de sua realidade religiosa. (...) Ele acha também que não se deveria ter mostrado Severiano (Jofre Soares) possuído por *Exu*, porque fica muito apavorante para quem está fora da religião: parece fanatismo, o espectador poderá ter uma imagem negativa da religião. É muito bem feito e é verdadeiro, mas não se podia mostrar o que nem deve ser contado (BERNARDET, 1975, s/p).

Segundo Bernardet, para os babalaôs *O Amuleto de Ogum* era um meio importante de divulgar a religião, mas discordavam sobre mostrar cenas como a incorporação. Indagaram se a fita não assustaria as pessoas, principalmente o público não praticante da umbanda, que poderia criar uma visão negativa. Este depoimento permite observar que havia uma preocupação com o medo e a expectativa com as cenas do filme.

Outro filme decisivo do período foi *Tenda dos Milagres* (1977), também dirigido por Nelson Pereira dos Santos, no qual os filhos de santo entravam em transe com os *orixás*. O terreiro é o espaço por excelência no qual estes santos

¹⁹ Exu é demasiado difícil de ser classificado pelos padrões narrativos eurocêntricos. Ele pode causar malefícios ou prejudicar outrem, mas não é mau. Exu tem papel fulcral em outro filme fundamental daquela época, *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, Brasil, 1976). O próprio Vadinho é um exu, santo de rua que não precisa de casa ou terreiro, que fica a vagar no véu entre os mundos, atendendo a quem lhe chama.

são mostrados. Dando continuidade à tradição de construção do terreiro popular como espaço de resistência, a fita de 1977 investe na comunidade negra de Salvador, apresentando os transe dos filhos de santos nos terreiros de candomblé, o lugar sagrado de orixás.

Nos filmes de ficção sobre o Candomblé, o terreiro é o lugar “puro” no qual não ocorrem incorporações de eguns, exus, espíritos ou encantados, mas apenas a “descida” dos orixás nos seus filhos adoradores. Logo no início de *Tenda dos Milagres*, o sociólogo Leverstone vai com alguns repórteres no terreiro de Nirinha do Portão, no qual, sua acompanhante, Ana Mercedes, entra em transe e acaba sendo levada à Roda de Santo na qual é possível reconhecer vários orixás pelos filhos de santo vestidos com as cores, roupas e atributos das entidades: Omulu, Iansã, Xangô, Oxóssi, Oxum, Ogum etc. Os orixás dançam em roda com vários de seus filhos em transe.

Tenda dos Milagres investe na politização da herança africana tematizada na trama, trilha sonora e nos discursos dos personagens. O filme inicia com a canção de Gilberto Gil, *Babá Alapalá* (1976) com a sugestiva letra sobre a divinização do orixá Xangô:

Aganju, Xangô /Alapalá, Alapalá, Alapalá /Xangô, Aganju/O
filho pergunto pro pai/ "Onde é que tá o meu avô /O meu avô,
onde é que tá?" / O pai perguntou pro avô: / "Onde é que tá
meu bisavô / Meu bisavô, onde é que tá?" / Avô perguntou
bisavô: / "Onde é que tá tataravô /Tataravô, onde é que tá?"/
Tataravô, bisavô, avô / Pai Xangô, Aganju / Viva egum, babá
Alapalá! / Aganju, Xangô / Alapalá, Alapalá, Alapalá / Xangô,
Aganju / Alapalá, egum, espírito elevado ao céu / Machado
alado, asas do anjo Aganju / Alapalá, egum, espírito elevado ao
céu / Machado astral, ancestral do metal Do ferro natural / Do
corpo preservado / Embalsamado em bálsamo sagrado Corpo
eterno e nobre de um rei nagô /Xangô.

A trama se debruça sobre a trajetória do mulato letrado Pedro Arcanjo, filho de santo que fora excelente etnógrafo e combatera o preconceito racial de Salvador na primeira metade do século XX, quando o candomblé era perseguido pela polícia na Bahia. Arcanjo era filho do orixá

Xangô, celebrado como espírito ancestral que remetia à África antiga na canção de Gilberto Gil, um rei cujo espírito (egum) fora divinizado depois de morto. Na trama, como filho de santo conhecido como Oju Obá (os Olhos de Xangô) Arcanjo era um frequentador dos terreiros do filme. O terreiro que mais se destaca na fita é o do pai de santo Procópio de Oxossi, amigo de Arcanjo que é preso pelo delegado Pedrito. Proibido de continuar praticando o culto, Procópio vai para a mata junto com Arcanjo e constrói um terreiro temporário no qual dança vestido de caboclo. Pedrito localiza esta roda de santo, vai até lá para prender os praticantes, contudo, um de seus policiais, o qual já havia sido filho de santo e se chamava “Zé de Ogum”, incorpora uma entidade e ataca o próprio delegado ao ouvir o canto para Ogum.

Tanto no transe de Ana Mercedes quanto no de “Zé de Ogum” não havia qualquer recurso cênico espetacular para criar alguma noção de que algo “estranho” estivesse surgindo em cena. A fita naturaliza o transe, chegando inclusive a criar certa comicidade no que se refere a “Zé do Ogum. O corpo extático, neste caso, é a marca da sacralidade do próprio terreiro no qual o transe indica a partilha do espaço sagrado entre os deuses (orixás) e os homens. A presença do paramento (as roupas e utensílios rituais) torna-se marca visual destas cenas, na medida em que o transe ocorre no lugar onde os filhos de santo estão ritualmente investidos na celebração de seus orixás. Esse tipo de encenação do terreiro como o lugar purificado ou purificador, no qual os deuses se manifestam, tornou-se um padrão em vários filmes naquela época: *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976); *A Força de Xangô* (Iberê Cavalcanti, Brasil, 1978), *Cordão de Ouro* (Antônio Fontoura, Brasil, 1978) e *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil-Alemanha, 1987).

Contudo, a positividade do lugar e do corpo sagrados não ocorreu sem ambiguidades. Se as fitas de Nelson Pereira dos Santos tentavam domá-las por meio de contraposições positivo-negativo (pais de santo bons e ruins,

encantados bons e ruins, filhos de santo bons e policiais perseguidores), em outros filmes o espectro da feitiçaria e da necromancia voltaria a aparecer, agora combinado com a positivação das formas populares de matriz africana. A película *A Força de Xangô* (1978), de Iberê Cavalcanti, por exemplo, versava sobre os problemas amorosos de Antônio de Xangô, que traiu sua esposa Zulmira de Iansã com Matilde de Obá. Para se vingar, Zulmira vai a um terreiro de Candomblé e clama por justiça. O terreiro de Zulmira é escuro e a trilha sonora indica que alguma força sinistra e poderosa está sendo invocada. No jogo de búzios, a Mãe-de-Santo avisa Zulmira que Iansã mandará uma pombagira para punir Antônio. Esta é invocada por um ritual, saindo de um túmulo em algum cemitério desconhecido, assustando uma multidão que ali estava.

Na fita de Iberê Cavalcanti, os mortos estão materializados em corpos vivos. O enredo representa o mundo dos mortos e o mundo dos vivos como iguais e contíguos, de maneira que o morto não é mais incorporado e tem sua própria materialidade – apresentava-se mito e realidade como iguais. Quando chega a Salvador de barco, Iába, a pombagira, encontra no porto da cidade os exus Beijo e Xereta. Todos andam como vivos, e são reconhecidos como exus por alguns personagens. Levam o infortúnio para Antônio, uma vez que é a vingança de Iansã, mas não são “sobrenaturais”, atravessam o véu perfeitamente e caminham entre os vivos, porque é o que os exus, espírito da rua, fazem. Os personagens não representam os espíritos, são os próprios santos, pois não usam o corpo do cavalo que não é mais médium do morto do qual se torna imagem, mas o próprio morto como presença de si. Tonho só consegue exorcizá-los quando viaja para o Rio de Janeiro e procura uma casa de umbanda. Assim, terreiro e corpo são tanto os lugares nos quais o malefício era invocado ou se materializava, bem como onde seria exorcizado.

A ambiguidade da fita de Cavalcanti foi ampliada em *Prova de Fogo*, fita de Marco Altberg de 1981.²⁰ A película acompanha a inserção do médium Mauro, filho de migrantes nordestinos numa tenda de umbanda no Rio de Janeiro, com os sucessivos episódios de incorporação do protagonista e outros personagens. Mauro entra em conflito com o pai de santo João, seu superior na casa, conforme vai desenvolvendo sua mediunidade. Todos os pais e mães de santo possuem guias espirituais, os “santos”, os quais dividem o conhecimento e o poder com seus médiuns. No meio do conflito entre os personagens João e Mauro, os próprios santos entram na batalha, cada qual do lado de seu médium, criando uma espécie de “guerra dos santos” que reflete uma “guerra entre pessoas”. Mauro incorpora um “viril” *boiadeiro* e uma *cigana* “faceira”, enfrentando João, que mobiliza um “sábio” preto-velho e um “assustador” *Exu* Caveira. Na “prova de fogo” da fita, o Exu incorporado de João desafia o boiadeiro de Mauro, a rolar o corpo pelo chão repleto de cacos de vidro sem se ferir.

A fita cria muitos pontos de ambiguidade, contrapondo-se diretamente com o universo moralizado de *Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*. Os personagens de *Prova de Fogo* surgem mais crus, têm vontades e fetiches sexuais, constroem inimizades. O ambiente espiritual das tendas espíritas da fita é repleto de mundanismo e o serviço espiritual que prestam frisa problemas cotidianos dos clientes: o homem que quer emagrecer, o marido traído pela esposa ninfomaniaca, o homossexual vítima de fetiches do amante, a mulher que fora abusada na infância. Percebe-se que a maior parte dos problemas está ligada ao sexo e ao amor. O espiritual aparece como algo da ordem do mundo e os espíritos são chamados para resolvê-los.

²⁰ Fita baseada no relato de Niveo Ramos Sales, que em 1981 também publicaria o livro *Prova de fogo: posando para retrato*, e que dialoga diretamente com a dissertação *Guerra de Orixá*, de Yvonne Maggie, cuja primeira edição foi em 1975.

A ambiguidade da Ciganinha é um dos aspectos mais importantes no filme. Ela age para o “bem”, mas afirma *saber fazer* o “mal”.²¹ As entidades parecem prontas para agir conforme as empatias e antipatias dos seus “médiums”. O “santo” age para satisfazer a necessidade do consulente e não por alguma moral sobrenatural. As práticas mediúnicas se confundem em alguns momentos com a produção do infortúnio (a feitiçaria), fazendo da umbanda do filme uma religião ambígua na qual o bem e o mal são relativizados.

O grande ausente nas tramas de todos os filmes citados é a morte, ou melhor, sua classificação como desaparecimento e questão existencial ou filosófica. Seu caráter de “passagem” para o outro mundo sofre inflexão pelo fato de que o “Outro Mundo” é o próprio mundo dos vivos no qual os santos brigam junto aos seus “filhos”. A morte é negada enquanto desaparecimento do sujeito, e os mortos se tornam legado coletivo e presença entre os vivos.

Pretos-velhos, exus, ciganas e boiadeiros partilham dos terreiros, tendas e até das ruas e nos corpos dos adeptos, partilham da vida. Os mortos (e não a morte), como ancestrais, são invocados, lembrados e homenageados sistematicamente por candomblecistas e umbandistas, seguindo um fenômeno social segundo o qual “no Brasil, se fala muito mais dos mortos do que da morte” (DAMATTA, 1997, p. 140). Os espíritos retornariam para assegurar a continuidade da vida depois da morte e revelar a relatividade da vida material.

Trata-se de um posicionamento importante sobre a religião como metáfora da diversidade cultural brasileira. Nas fitas de Nelson Pereira dos Santos, a umbanda e o candomblé eram articulados ao redor de lugares-chaves

²¹ A relação entre médium e entidade implica numa triangulação entre seres reais e imaginários com implicações conjugais, eróticas que intervêm nas normas de gênero (BIRMAN, 2005). Tal como estas últimas, entenda-se *bem e mal* na ambiguidade de causar ou não infortúnio a outrem. Escolhemos os termos “eurocêtricos”, porque certos princípios de moralidade que flutuam no campo religioso estão reconstruídos nos filmes, os quais fazem filiações religiosas e morais diversas.

que evidenciavam poderes específicos, uma vez que, tanto o terreiro como o corpo extático forneciam uma ordem de poder espiritual que permitia aos personagens agirem e se defenderem de suas dificuldades. A religião se torna uma fonte de poder legítimo de uma idealização do popular frente a sua subalternidade política.

Nas fitas, o mundo dos mortos apresentava isonomia moral, dividido entre bons e maus, e valorizavam positivamente a diversidade popular, tornando-a símbolo da brasilidade. Mas, em *A Força de Xangô* e *Prova de Fogo* não há “isonomia moral” que julgue mortos e vivos segundo suas ações. A fita de Altberg realiza uma contraleitura do *ethos* semicatólico ao mostrar que os mortos brigam nas intrigas dos vivos, o que era acentuado em alguns filmes e em outros era dirimido (MAGGIE, 1992). O corpo extático oferece o evento de perturbação. Uma vez que a “guerra dos santos” é uma “guerra entre pessoas”, onde mortos e deuses partilham dos corpos dos vivos para fazerem-se presentes, a moral é ambígua.

Os anos 1970 constituíram bases visuais para as novas construções dos cronótopos do terreiro e do corpo extático. O cinema apropriou-se destes lugares de maneira a ressignificá-los em novos padrões de pertencimento cultural. A politização da denúncia da alienação dos anos 1960 cedeu lugar à politização da diversidade cultural brasileira como símbolo dos vários grupos sociais que compunham a sociedade. Esta nova ideologização, contudo, fixou-se pelo poder espiritual, disponível por meio dos santos do transe e do terreiro, os quais conferiram poder aos vivos numa idealização do povo, símbolo do Brasil.

Considerações finais

A análise das narrativas permite observar que os filmes construíram alguns ambientes especiais, os terreiros, e alguns corpos em transe, como

lugares de mortos, não apenas no sentido metafórico, mas no sentido literal de que o corpo é imagem-lugar. Segundo os padrões da cultura brasileira vigentes na época, o morto era uma fonte de poder para os personagens vivos que davam o próprio corpo como mídia. Para caracterizar o poder do povo, as narrativas fílmicas representaram seus lugares principais de aparição, ou seja, o terreiro e o corpo extático. Nos filmes, a religião popular era caracterizada como empoderada.

A imagem é um tipo de artefato que tem o poder de colocar em relação os temas e sujeitos que agencia. Os filmes reconstruíram a realidade, segundo as expectativas sociopolíticas de agentes específicos: diretores, roteiristas, críticos de cinema, jornalistas. No Brasil, como chamou atenção Jocélio Teles dos Santos (2007), dos anos 1960 em diante, houve uma contínua apropriação de símbolos negros e afros, que foram reconstruídos no debate público por novos sujeitos, além dos ambientes rituais de origem. O Estado foi um agente, por exemplo, na folclorização destes símbolos (SANTOS, 2007). Outros agentes foram os membros do campo cinematográfico, herdeiros da tradição fílmica que privilegiava a cultura popular herdada da experiência do cinema novo e contemporâneos. Nos anos 1970, ocorreu uma alteração, pois os filmes empenharam-se em mostrar os mecanismos pelos quais o subalterno burlava suas dificuldades.

O terreiro e o santo foram tematizados pelas imagens como uma fonte de poder popular, uma maneira de idealizar o povo brasileiro em sua diversidade e de positivá-lo como sujeito de sua trajetória. O terreiro e o corpo são lugares de integração metaforicamente complexos. Estes lugares foram carregados de sentidos em nossa sociedade ao longo do tempo e este texto não visou exauri-los. Pelo contrário, almeja evidenciar os problemas e variáveis existentes na tentativa de compreender suas trajetórias históricas.

Encenar a presença dos mortos nos terreiros ou mostrar o corpo extático envolve um problema de encenação fílmica – que tipo de imagem se deseja e se produz – e daquilo que esta agencia. Representações dos mortos ou dos terreiros são processos de significação e não imagens estanques. Qualquer problema de representação contempla sua trajetória histórica, bem como a necessidade de observar como tradições se formam e deslocam maneiras de apresentar as formas culturais. As mudanças visuais dos lugares do corpo e do terreiro definem as imagens, que antes de formas acabadas são processos de mudanças que respondem às demandas do que a sociedade brasileira já pensava e esperava dos terreiros e incorporações. O cinema, porém, transformou e deslocou as imagens da morte e dos mortos para além do terreno da religião ou do imaginário popular ao conferir-lhes existência midiática.

Como concebe Augé, qualquer tentativa de compreender o que é a possessão necessariamente parte da “constatação da pluralidade interna da pessoa (do “ego”)” (AUGÉ, 1998, p. 44). O terreiro era lugar da feitiçaria e da necromancia nos anos 1950, tornou-se lugar da alienação nos anos 1960, da resistência de um povo mestiço nos anos 1970. O corpo extático fora possessão nos anos 1950, relacionado à alienação nos 1960, tornando-se transe que beneficia o povo mestiço nos anos 1970. A mudança na classificação do fenômeno pelas narrativas fílmicas, numa crescente positivação, remeteu ao reconhecimento do “santo” e do “terreiro” como fontes de poder popular.

Em todos os casos, contudo, a incorporação mostra que o indivíduo é uma reunião passageira de traços de origens diversas, os quais sobrevivem à morte de diferentes formas. Os mortos seriam uma forma de continuidade da pessoa e a incorporação cria um imaginário próprio na relação entre os vivos e os mortos. Ela desfaz, imaginariamente, a subjetividade homogênea e propõe sujeitos múltiplos não apenas entre o mundo dos vivos e o dos mortos, mas na troca incessante entre eles com o mundo social.

Em alguns casos, o corpo extático favoreceu uma contiguidade entre os mundos dos vivos e dos mortos, sendo que estes últimos surgem como uma população viva, seres existentes dotados de uma moralidade própria. O cinema mostra que os mortos não são propriedade das religiões, mas de um conjunto de narrativas visuais e não visuais que permitem múltiplas relações com a morte, e, a partir desta, constrói outras concepções sobre a vida social. Para estes filmes, as almas do Brasil estão ao nosso lado o tempo todo, recusando-se a fazer parte do esquecimento dos túmulos. Deslocando o poema de Mia Couto na epígrafe deste artigo, talvez nem os mortos saibam morrer.

Referências

- A FORÇA DE XANGÔ. Produção de Iberê Cavalcanti e Cirineu Cavalcanti. Co-produção: Embrafilme. Direção de Iberê Cavalcanti. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. Película (100 min.). Cópia: São Paulo, VHS, cor, (sem data).
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.
- APLAUSOS a Orfeu do Carnaval. *Gazeta*, Rio de Janeiro, 29 out. 1959.
- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas: Papirus, 1998.
- BAHIA DE TODOS OS SANTOS. Cópia: São Paulo, Laboratório de Multimeios da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes, USP, VHS, p&b (sem data).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 1987.
- BARRAVENTO. Produção de Rex Schindler, Braga Neto. Direção de Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. Película (80 min.). Cópia: São Paulo, Versátil, DVD, p&b, 2008.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Barravento, filme realista. *Última Hora*, São Paulo, 20 jul. 1963.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. Os babalaôs resistem aos sociólogos. *Opinião*, São Paulo, 28 fev. 1975.

BIRMAN, Patrícia. Transes e transas: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevoo. *Revista estudos feministas*, Florianópolis v. 13, n. 2, p. 403-414, mar./ago. 2005.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

CERTEAU, Michel. A linguagem alterada: a palavra possuída. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 243-265.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

FERRETI, Sergio. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: EDUSP, 1995.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed.34/Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

JAMESON, Friedric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

MAGGIE, Yvonne. *Medo de feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MEU DESTINO É PECAR. Produção de Nelson Pereira dos Santos. Direção de Manuel Peluffo. São Paulo: Estúdios Maristela, 1952. Película (112 min.). Cópia: São Paulo, Cinemateca Brasileira, VHS, p&b (sem data).

MITCHELL, W. T. *What do pictures want?* Chicago: The University Chicago Press, 2005.

MOTTA, Roberto. Candomblé, xangô e catimbó: transe de êxtase e transe de possessão no Nordeste do Brasil. In: ISAIA, Artur Cesar (org.). *Orixás e espíritos*. Uberlândia: EDUFU, 2006. p. 99-114.

O AMULETO DE OGUM. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Nelson Pereira dos Santos.. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, 1974. Película (112 min.). Cópia: Rio de Janeiro, Rio Home Vídeo/ Prefeitura do Riofilme, VHS, cor, 1987.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Produção de Oswaldo Massaini. Direção de Anselmo Duarte. São Paulo, 1962. Película (95 min). Cópia: São Paulo, Dynafilmes e Cinedistri, DVD, p&b, 2005.

ORFEU DO CARNAVAL. Título original: Orphée Noir. Produção de Sasha Gordine. Direção de Marcel Camus. Brasil/ França/ Itália, 1959. Película (90 min). Cópia: São Paulo, Versátil, DVD, cor, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

PROVA DE FOGO. Produção de Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. Direção de Marco Altberg. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, 1981. Película (90 min.). Cópia: Rio de Janeiro, Globo Vídeos, VHS, cor, 199?.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2004.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antônio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 25-30.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes/ os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANCHIS, Pierre. religiões, religião... alguns problemas no sincretismo no campo religioso brasileiro In: SANCHIS, Pierre (org.). *Fiéis & cidadãos: percursos de sincretismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 9- 58.

SANTIAGO, JR. Francisco das Chagas. Cinema e historiografia. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

SANTIAGO, JR. Francisco das Chagas. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Niterói, 2009. 355 f. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Universidade Federal Fluminense, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, Juana Elbein. *Os nagô e a morte*. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SCENA MUDA, v. 31, n. 46, 1951.

SILVA, Wagner Gonçalves. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção popular brasileira*. 2 ed. São Paulo: Selo Negro edições, 2005.

SILVEIRA, Renato. Glauber e a ira do orixá. *Revista USP*, n 39, p. 88-115, set./nov. 1998.

SILVEIRA, Walter da. Orfeu do Carnaval: um filme estrangeiro. In: *Fronteiras do cinema*. Salvador, BA: Corrupio, 1966. p. 109-110.

TENDA DOS MILAGRES. Produção de Ney Sant'Ana. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, 1977. Película (132 min.). Cópia: Rio de Janeiro, Sagres / Prefeitura do Riofilme, VHS, cor, 1998.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

