

Santo Forte e o documentário 'ficcional' de Eduardo Coutinho

Santo Forte and the 'fictional' documentary by Eduardo Coutinho

Adriana Gonçalves da Silva¹

Resumo

O documentário *Santo Forte*, produzido pelo cineasta Eduardo Coutinho, em 1999, possui como linha narrativa as trajetórias religiosas de moradores da favela carioca *Vila Parque da Cidade*. A proposta do filme é estruturada em torno das “conversas” realizadas entre o cineasta e alguns moradores em torno do tema. Em meio as experiências religiosas relatadas, percebemos que o tom documental é suprimido por outro quase que ficcional. Nesse sentido, intentamos avaliar em que medida as narrativas sobre a religião contribuem para dotar o registro de um tom ficcional subvertendo o gênero em questão.

Palavras-Chave: Eduardo Coutinho. Santo Forte. Documentário. Ficção.

Abstract

The documentary *Santo Forte*, produced by filmmaker Eduardo Coutinho, in 1999, has as its narrative the religious trajectories of residents of the slum *Vila Parque da Cidade*, in Rio de Janeiro. The proposal of the film is structured around the "conversations" held between the filmmaker and some residents regarding the topic. Amid the religious experiences reported, we realize that the documentary tone is suppressed by another one, which is almost fictional. In this sense, we assess to what extent the narratives about religion contribute to providing a fictional tone subverting the genre in question.

Keywords: Eduardo Coutinho. Santo Forte. Documentary. Fiction.

Introdução

O cineasta brasileiro, Eduardo Coutinho, embora tenha se consagrado no âmbito do documentário, ao contrário do que muitos pensam, iniciou sua carreira no campo da ficção. Dirigiu filmes como *Faustão* (1971), inspirado em William Shakespeare, no qual aborda o cangaço brasileiro transformando o personagem Falstaff – dos dramas

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela UFF. E-mail: adriana_ctn@hotmail.com

Henrique IV Partes I (1596-1597) e II (1597-1598) e de *As Alegres Comadres de Widsor (1597-1598)* – em Faustão². Coutinho também foi co-roteirista em *A Falecida (1965)*, *Dona Flor e seus Dois Maridos (1976)*, entre outros.

Em 1975, participou da equipe do *Globo Repórter*, na qual atuou como redator, editor e diretor, passo fundamental para o seu contato com o gênero documentário. *Cabra marcado para morrer (1964-1984)*, seu primeiro filme documentário com exibição comercial, encontra-se neste intercurso, pois suas filmagens iniciam-se em 1964, ainda com a pretensão de ser ficcional e só é retomada e concluída no formato de documentário, em 1984, quando consegue se livrar da censura ditatorial³. O longa-metragem, sucesso de público e de crítica, vencedor de prêmios internacionais, considerado por Bernardet (2003) “um divisor de águas” entre o cinema moderno dos anos 1960 e 1970 e o documentário na década de 1980 e 1990, colocava o cineasta no panorama nacional, mas depois de um sucesso como esse, o que filmar?

Essa angústia acompanhou Coutinho por alguns anos. Seus filmes posteriores não tiveram a mesma repercussão do que *Cabra marcado para morrer*, e a sensação era de que, em 1997, ele não existia mais como um cineasta. Entretanto, neste mesmo ano, surgiu um “troço existencial igual ao de *Cabra*” (LINS, 2007, p.97) e, a partir de então, o cineasta propõe a José Carlos Avellar, crítico do cinema brasileiro, a realização de uma ideia fixa: gravar apenas conversas de forma a radicalizar o apreço a oralidade, exposto desde *Cabra*. Entretanto, existia um empecilho para a realização desse projeto estético: a película não comportava um período muito longo de gravação e as conversas teriam de ser, de tempos em tempos, interrompidas.

Filmando em película eu não poderia ter feito *Santo Forte*, nem *Babilônia* nem *Edifício Master*. Se a fita dura 11 minutos, e o som 15, não dá. É só imaginar o numero de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção, iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho

² O procedimento não é inédito. No cinema, em 1965, Orson Welles havia se apropriado da mesma personagem shakespeariana em adaptação homônima, *Falstaff*.

³ “A história de *Cabra* é conhecida. Iniciado e interrompido em 1964, pelo golpe militar, o projeto tentava contar a história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a mando de latifundiários, tendo camponeses como atores de uma ficção inspirada em fatos reais”. Na década de 80, o filme de Coutinho gira em torno da procura pelos mesmos camponeses que o iniciaram em 64. “Os camponeses que o cineasta reencontra estão transformados pela experiência histórica que viveram, assim como o projeto de filme se transformou nos quase vinte anos que separam uma filmagem da outra, anos de ditadura militar” (LINS & MESQUITA, 2008, p.25).

emocional. (LINS, 2007, p.101).

Avellar sugere como saída a filmagem em vídeo, pois naquela época o processo de transformação entre as mídias para o cinema finalmente era possível. A partir da realização da filmagem de *Santo Forte* (1999), e, sobretudo, pelo seu sucesso, Eduardo Coutinho volta a acreditar na filmagem.

Santo Forte é importante na trajetória de Coutinho não apenas enquanto retomada de prumo na carreira, mas por introduzir inovações estéticas. Entretanto, tão importante como o achado do método foi a eleição do tema, para que o documentário obtivesse êxito. Ao escolher o tema da religião, Coutinho aposta em uma temática prosaica e de fácil acesso a todos, que por outro lado traz uma carga emocional muito grande e um verdadeiro envolvimento daquele que narra.

Conforme o documentário avança, a escolha ratifica a pouca necessidade de apelo à imagem, justamente pela força dos discursos que trazem a baile um tom que subverte aquele costumeiro ao gênero documental, aproximando-o da ficção. Nesse sentido, intentamos avaliar de que forma a temática religiosa contribui para que exista esta ficcionalização e em que medida ela interage com o procedimento estético do cineasta, como um todo. Em termos amplos, é nosso intuito compreender esta ficcionalização pelo viés narrativo que é capaz de manter ou recriar uma visão de mundo semelhante à mítica, em tempos onde reina soberana uma visão científica. Pensando a partir da fronteira entre real e ficcional, própria do gênero documental, interessa-nos, mais especificamente, o *modus operandi* dessa faculdade de narrar dos personagens do filme quando estão diante de uma temática como a religião.

O *modus operandi* de Eduardo Coutinho

Santo Forte, premiado pelo 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ainda em 1999, pode ser tido como um marco, um momento de “ressurreição” (LINS, 2007, p.119) da produção de Eduardo Coutinho. Especificamente, é este o momento em que o cineasta estabelece sua técnica de produção particular que irá se concretizar como um diferencial em todos os seus filmes. Na gravação, a opção acertada pelo vídeo em detrimento da película faz surgir seu *dispositivo*, termo pelo qual passa a cunhar seu procedimento de filmagem.

Para Lins (2007, p.100), o *dispositivo* de Coutinho se caracteriza ainda pela escolha da locação única e pela transparência de todo o processo de filmagem do documentário que se insere no próprio vídeo, ao aparecer o trabalho da equipe explicitamente. A esse respeito o cineasta comenta em entrevista sobre seus filmes, enfatizando o significado da utilização desse *dispositivo* em *Santo Forte*:

Dispositivo é isso, meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a algum lugar, é sempre assim, eu não moro na favela Babilônia, não moro no Santa Marta, eu não moro no Master. Então, sempre o filme começa com as regras do jogo. O jogo é o filme e as regras são essas: no nordeste, numa favela ou num prédio, tem uma equipe, tem um tempo e vamos ver o que acontece. Isso é dado inicialmente, sempre se trata de um filme, não é a vida na favela. Não é um filme sobre a religião na favela. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre religiosidade (COUTINHO, 2008a, p.148-149).

É a partir de *Santo Forte* que características cruciais de seu fazer documental serão desenhadas, dentre elas, a descoberta de uma única locação que tensiona o plano particular que se eleva a uma experiência de ordem pública. A partir da escolha pelo vídeo, que possibilitava uma maior mobilidade, menores custos e, sobretudo, viabilizava o desenvolvimento do tipo de documentário que almejava, com poucos cortes e intervenções, possibilitou o surgimento de uma espécie de, “cinema de conversa”. E nesse sentido, como nos lembra Ismail Xavier, Coutinho podia ser generoso com seus personagens em um fator elementar para que essas narrativas viessem à tona: o tempo.

Em Coutinho, a duração é generosa, pois ele busca atenuar o efeito dos fatores que condicionam a atuação da “personagem”, pois todas precisam de tempo para se pôr em cena, conseguir criar as condições para que o momento se adense e seja expressivo, com surpresas e acasos, revelações nos pormenores, seja a felicidade de uma palavra, o drama de uma hesitação ou um gesto extraordinário feito por mãos seguras (como a de Dona Thereza, em *Santo Forte*). (XAVIER, 2003, p.224-225)

Quanto mais singular, simples, único, for o relato, mais ele será quisto por Coutinho. Por isso, o cineasta preza pelo frescor fenomenológico de seu encontro com os personagens dessas narrativas, pela história contada e escutada pela primeira vez, não

lhe interessa o “pão amanhecido”⁴. Não há em seu documentário a pretensão de tipificar socialmente esses indivíduos, um dos motivos pelos quais a narração do cineasta em *off* e a imagem como ilustração sejam cada vez mais abolidos de seus filmes.

Consuelo Lins (2007, p.108) elucida um ponto crucial na vertente das entrevistas - que Eduardo Coutinho prefere chamar de conversas - realizadas pelo cineasta. Muito além da vertente sociológica dos anos 1960, que privilegiava a postura de “dar voz ao outro”, ele prefere uma postura de realizar o seu documentário “‘com os outros’, e não ‘sobre os outros’”. Assim, o espaço que ocupa não o coloca como legitimador de uma voz, nem a exotiza ao ser responsável em modulá-la, mantém um espaço distanciado de veras, que agora continuará sem ser anulado, mas com posições efetivamente claras e demarcadas, entre o sujeito portador da câmera e aquele que fornece a matéria para ela. Neste momento, “pelo diálogo, a diferença abre uma possibilidade de igualdade, temporária e utópica, mas que pode existir” (COUTINHO, 1998, p.7).

A questão ética é fundamental na realização de seus filmes, seu intuito é que a experiência não acarrete danos sociais àqueles indivíduos-personagens. Em *Santo Forte*, a presença explícita dos contratos assinados, o pagamento recebido e a ausência de cenas de rituais da umbanda, evidenciam essa preocupação. A narrativa basta, não é necessária que se ilustre os fatos. É certo que, a partir do momento de exibição, foge ao seu controle a reação do público, em alguns casos emergindo o riso⁵ acerca de seus personagens. Porém, o riso que agradaria de fato Coutinho, seria aquele que se assemelhasse ao *raisonneur*⁶ de Molière, voltado a reflexões acerca de sua própria classe social.

O centro de seu documentário, portanto, a partir de *Santo Forte* será o diálogo,

⁴ Expressão utilizada pelo cineasta em uma entrevista cedida ao artigo de Valéria Macedo, intitulado *Eduardo Coutinho e a Câmera da dura Sorte*: “o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido” (COUTINHO, 1998, p.1).

⁵ Como ocorre, por exemplo, nas exhibições de *Edifício Master* (a primeira em agosto de 2002) em que a plateia parece não entender, provocando constrangimentos àqueles que se expuseram no filme. “O que provoca inquietação é o fato de se estar rindo, em muitos momentos, à revelia de quem fala, sem que os personagens tenham desejado produzir esse efeito ou sequer tenham consciência de que aquilo que dizem é risível” (LINS, 2007, p.165).

⁶ Os moradores daquele edifício poderiam ter obtido uma experiência parecida com a dos franceses, que no século XVII, iam assistir ao teatro de Molière: um riso que ao final e ao cabo é um riso de si mesmo, *raisonneur*. O estilo *raisonneur* surgiu no teatro francês com Molière. O dramaturgo expunha em sua comédia todos os vícios de uma classe fazendo com que na posição de plateia, emergisse o riso de si mesma, por meio de um personagem “que acompanha a ação com suas observações justas e razoáveis”. O riso, porém, não se assemelha às gargalhadas, mas à contenção de um riso que traz reflexão, um riso “pensativo” (CARPEAUX, 1987, p.768). *Tartufo ou O Impostor* é um bom exemplo desse estilo.

narrativas de pessoas comuns que partem de experiências privadas, as quais se aproximam muito uma das outras independente das classes sociais ou interesses. O recorte se dá sob a perspectiva de que “as pessoas mais comuns têm pouco a perder” e essa é a razão “pela qual as pessoas comuns são mais interessantes” (COUTINHO, 2009, p.4).

Em *Santo Forte*, a escolha da temática religiosa é sintomática de uma percepção do cineasta de que as pessoas se sentiam mais à vontade ao abarcar este assunto. Nesta perspectiva, torna-se mais fácil surgir outros planos discursivos por intermédio da abordagem do que está envolta da religião. Na trajetória religiosa dos sujeitos dessa comunidade se percebe um sincretismo religioso, evidenciando a contrapelo que todas as bases do pensar sobre a atmosfera do sagrado surgem como um pensamento que está longe de se pautar nas égides monoteístas, transcendentais e cristãs de nossa formação ocidental.

As narrativas das experiências religiosas se aproximam da fabulação, são relatos que transmitem um imaginário cultural ainda muito imbuído no magismo, pautado em práticas supersticiosas como forma de “salvação”⁷. São, portanto, narrativas que poderíamos designar por *encantadas* pela perspectiva que possuem acerca de nossa realidade circundante, que procuram explicar essa mesma realidade de um modo diverso do modo como o racionalismo científico explicou. Por essa razão, esta é uma parcela da população que destoa do que é conhecido como identidade ocidental, aproximando-se deveras dos cantos entoados pelos *aedos* na Antiguidade Clássica, no tempo em que a humanidade ainda não havia se *desencantado*, para utilizarmos aqui os termos de Max Weber.⁸

Essas narrativas incorporam crenças no amplo sentido da palavra, denotando um modo muito específico de ver o mundo, pautado na percepção da materialidade dele com certa magia e encantamento. O mundo imanente se aproxima daquele dos quais nos resta os relatos das grandes epopeias. A partir de certa relação de espelhamento, as

⁷ Não aquela salvação recompensatória que traz uma vida eterna, mas a salvação que se dá nesse mundo, pelo bom convívio com os deuses que lhes concedem “ajudas” naquelas necessidades mais imediatas, como salienta Pierucci “magia é menos um sistema de crenças e mais um conjunto de práticas” (2001, p.62)

⁸ Max Weber denominou *desencantamento do mundo* o processo de racionalização que originou a identidade ocidental, tal qual a conhecemos. O conceito surge inicialmente no artigo *Sobre algumas categorias da sociologia*, que virá depois a compor a obra *Economia e Sociedade*, apresentará em 1913 a primeira menção ao conceito. (Cf: PIERUCCI, 2006, p.186-188)

entidades com as quais convivem, conversam e visualizam são seres que desempenham elementos sociais muito próximos aos papéis que desempenham socialmente.

Considerando a preocupação ética do cineasta em não apresentar opiniões prontas e influenciáveis, seja de quaisquer temas, acreditamos que seu procedimento de filmagem reafirma e dialoga com o que é dito pelos seus personagens, longe de sobrepor sentidos em sua montagem, mas respeitando a religiosidade de cada um e não intervindo no conceito de verdade dessas histórias. Para Coutinho, tudo que é dito pelo outro possui uma sacralidade, por mais que o espectador tenha a impressão às vezes, de estar seduzido pelos enleios de um narrador que, como Ulisses⁹, escutou o canto das sereias e dele saiu ileso para contar.

A narrativa ‘ficcional’ de *Santo Forte*

“Não creio que volte a fazer um filme tão ficcional quanto esse”¹⁰, diz Eduardo Coutinho acerca de *Santo Forte*. Tal afirmativa está embasada na força das imagens encontradas nas narrativas de suas personagens e na proximidade entre a esfera religiosa e a ficcional. Embora seja um documentário pautado nas experiências religiosas dos moradores da favela carioca Vila Parque da Cidade, mesmo local onde havia sido desenvolvida uma pesquisa acadêmica pela antropóloga Patrícia Guimarães, a qual o cineasta teve acesso, aquelas narrativas solapam de vez quaisquer intenções de uma voz especializada sobre o assunto. Não é intuito estabelecer um tratado sobre a religiosidade daquela comunidade ou estabelecer juízo de valor acerca do que é narrado, o que interessa é a tradição oral, a palavra que inebria:

As pessoas gostam do filme porque todo mundo quer o imaginário, o delirante, o maravilhoso, a ficção em estado puro. Talvez seja a coisa da religião, que é um salto para a ficção. Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira (COUTINHO, 2000, p.31).

A fronteira tênue estabelecida entre realidade e ficção parece surtir em Coutinho e, em especial, no documentário em questão, uma forma híbrida de um fazer

⁹ Na Odisséia, aqueles que ouviam o canto da sereia sucumbiam. Maurice Blanchot salienta que ao ouvir o canto das sereias e não perecer por meio de sua astúcia, Ulisses torna-se Homero, podendo narrar aquelas histórias maravilhosas vivenciadas.

¹⁰ Cinemais n.22, p.31.

documental. Questionar tais acepções já não cabe¹¹, pois o próprio cineasta salienta que não lhe importa a veracidade do que está sendo narrado, mas a força narrativa e a credulidade daqueles indivíduos no texto que ensinam. A palavra do outro é sagrada e este cunho reverencial dado a ela, coloca sua técnica cinematográfica na contramão da *sociedade espetacular*¹², estabelecendo um cinema pautado, sobretudo na atividade discursiva e em suas contradições.

Não interessa o corte, a montagem, a manipulação destes relatos, mas o desnudamento desta essência humana dialética, contraditória, que se dá mediante menor interferência possível. Coutinho privilegia nesse documentário o registro oral não lhe sobrepondo a técnica. Assim, em *Santo Forte*, o imaginário religioso acessado pelas conversas é impactante, o que faz com que a ficção fique sobremaneira evidente.

Salles (2005, p.58) menciona que uma das características do gênero documentário seria apresentar “declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato”. Coutinho subverte essa lógica ao elaborar um filme em que a verdade focalizada não é a factual, mas a verdade da experiência religiosa do indivíduo, um universo sobremaneira particular.

Apesar disso, o cineasta consegue propor e ser atendido no pacto estabelecido com seu espectador ao deixar transpor às câmeras, o processo de filmagem, situando, uma não necessidade desse real factual - pretendido por outras instâncias como a reportagem. O espectador de Coutinho não perde a referência do que o que está assistindo é um filme. O intuito do cineasta, portanto, é problematizar essa fronteira entre o real e o ficcional, torná-la, como diria Deleuze, uma “alternativa indecível”¹³.

Na ocasião da realização de *Jogo de cena* (2007), ele é questionado sobre o que chama de “documentário impuro”:

Filmo palavras e rostos. Mostro rostos, mas o efeito é ficcional. As personagens falam, inventam fábula e isso é ficção. São células

¹¹ Não é intenção equacionar os liames entre a ficcionalidade e o documentário, até mesmo por que essa discussão está longe de ter encontrado respostas definitivas. Um pouco dessa questão é levantada em “A dificuldade do documentário” de João Moreira Salles.

¹² Expressão utilizada por Guy Debord (1997) para caracterizar a sociedade contemporânea, em que a mediação entre o indivíduo e o mundo não se dá pelo contato direto com a matéria, mas pelo imagético.

¹³ Deleuze utiliza essa expressão em “As potências do falso”, ao discutir o cinema de Welles. (DELEUZE, 1990, p.176)

ficcionais e são histórias fantásticas, são tão malucas como uma história do Spielberg. Mas, em termos sistemáticos, temos aqui um documentário. (COUTINHO, 2008b)

Pode-se estabelecer o filme de Coutinho como documentário, mas sua parcela de ficção sempre estará lá, sobretudo a partir de *Santo Forte*, quando radicaliza ao gerar um filme todo envolto nas “conversas” com seus personagens. *Santo Forte* é ficcional, aliás, porque lida com essa parcela primordial aos filmes de Coutinho, mas que é por excelência da ficção: a faculdade narrativa.

Walter Benjamin (1994) identifica que essa faculdade com a qual lida a ficção, está cada vez menos inerente ao ser humano. As experiências vivenciadas no século XX não nos devolveram ilesos, voltamos sequelados por uma extaticidade narrativa. Desde então,

a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p.198).

Essa é uma constatação sintomática, do método de seleção do cineasta, que reconhece a titulação de *narrador* como um dom ou como uma arte, da qual nem todos se apoderam:

Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz. (LINS, 2007, p.103).

Isso posto, temos também como característica de toda narrativa possuir imanente um tom ficcional pela forma como a ordenamos, a seleção das memórias perpassa por uma espécie de montagem própria, uma ordenação como na fílmica, ficcional por natureza. A memória é um terreno ardiloso, os elementos que seleciona ou obscurece se modificam de acordo com o enredo que se quer passar:

É claro que sempre que você contar uma narrativa haverá seu lado ficcional. E sem narrativa não há documentário, mas a montagem pode privilegiar a ficção. Eu tento manter uma certa lógica de

progressão do personagem e da ação. (COUTINHO, 1998)

Não se pode deixar de lado que diante da câmera a pessoa se reinventa, estabelece uma performance, “contribui para a invenção de seu povo”, conforme aponta Deleuze, e, dessa forma, qualquer documentário perde seu pretensão ideal de objetividade.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 1990, p.183)

Ademais, a própria pretensão de ser real o tornaria mais artificioso, pois o mundo cinematográfico para ser autônomo precisa ser singular de algum modo, para que as matérias com as quais lida não se misturem, caso contrário seria extensão do real, o que perderia o sentido.

Especialmente em *Santo Forte*, não lidamos com a matéria, mas com o discurso que se faz dela. O discurso de teor ficcional faz-nos acreditar que a matéria é essa tal qual se apresenta. São as novas Sheherazades de Coutinho, personagens que contam, cantam e encantam com suas narrativas cheias de vigor, espontaneidade e firmeza, narrativas que são tecidas e imbricadas umas nas outras pela similaridade, pelos elos e ressonâncias que possuem. São narrativas que contribuem para a existência da realidade que narram. Maurice Blanchot nos lembra que:

essa é uma das estranhezas, ou melhor, das pretensões da narrativa. Ela só “narra” a si mesma, e essa relação, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece, pois ela detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa “descreve” pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar sua fiança (BLANCHOT, 2005, p.9).

Joseph Campbell (1991, p.15) acredita que contamos histórias de forma a convencionarmos um acordo com o mundo, no intuito de harmonizar as relações entre o eu e a realidade circundante nele. E em qual outra esfera, senão a religiosa, a preocupação com esse sentido do mundo estaria mais evidente? Em meio ao depoimento de suas trajetórias religiosas, os personagens se imbricam por caminhos que

desnuda outras esferas de suas particularidades, terminando por gerarem uma pequena amostra da realidade sócio-econômica-cultural daquela comunidade, muito embora não seja intuito do cineasta construir um diagnóstico.

Mas porque o tema da religião no filme abre para um espaço de inúmeras narrativas que possuem em comum, sobretudo, o elemento mágico? Consuelo Lins (2007, p.113) nos recorda da função *fabuladora* exposta por Henri Bérgeon, como uma faculdade da natureza humana capaz de produzir “expressões religiosas tão complexas como a da Grécia Antiga”, que são expressões sobremaneira embasadas no mito e em sua simbologia. Os indivíduos criam e recriam um *ethos* por meio dessas narrativas, dessas lendas, como aponta Deleuze. Das tentativas de se classificar a mitologia na modernidade, Campbell (2007, p.368) menciona a de Durkheim que a coloca como “um repositório de instruções alegóricas, destinadas a adaptar o indivíduo ao seu grupo”, ou seja, nesse sentido a religião e a mitologia se aproximam, por serem vívidas tentativas de totalização do indivíduo.

Campbell (1991, p.25-26) nos diz que todo sistema religioso é composto por mitos que apóiam e reafirmam determinado código de conduta e que eles são necessários a nossa organização em termos de civilização, fora deles temos criação de sistemas próprios, grupos e ideais, por vezes, autoritários ou brutais. De fato, “os mitos oferecem modelos de vida”, sem essas “estrelas fixas” temos um “mundo desmitologizado” (1991, p.22), tal qual se apresenta hodiernamente e, justamente por conta de sua ausência, vemos surgir toda a sorte de barbárie. Quando falta aquele *ethos* que compõe os princípios de determinado grupo, a instituição de leis se torna necessária para reger a vida em sociedade, já que “o universo intemporal de símbolos, há muito herdado, entrou em colapso. Nas fatídicas palavras de Zaratustra [...] ‘mortos estão todos os deuses’” (CAMPBELL, 2007, p. 194).

Os indivíduos de *Santo Forte* ao reafirmarem a existência desses deuses por meio de suas narrativas afirmam, ao mesmo tempo, uma forma de ler o mundo, avessa ao convencional pelo “mundo desmitologizado”, aquele mundo racionalmente “desperto” e pretensamente “liberto”. Eles encontram explicações plenas a todo ato vivenciado, repovoam um mundo abandonado ao individualismo e devolvem algum sentido a ele.

Constata-se que a harmonia com a natureza é rompida, mas “o narrador mantém sua fidelidade a essa época” (BENJAMIN, 1994, p.210). Como no exemplo de

Sheherazade, em que “a construção de sua teia narrativa não [é] apenas ardil para ganhar mais um dia de vida, mas seu fio narrativo refaz, ponto a ponto, os farrapos do coração do sultão, dilacerado pela traição feminina” (MENEZES, 1988), os personagens do filme parecem reconstruir, por meio de suas fabulações, a fé em um mundo “natural”, “mágico”, “encantado” e, principalmente, independente da doutrina científica imposta, na qual não conseguem se inserir. Eles não reafirmam a crença em um mundo explicado e interpretado pelos ideais racionais e suas narrativas são denunciadoras desse descrédito.

Adorno e Horkheimer (1985, p.19) diagnosticaram há algumas décadas que embora o programa do esclarecimento tenha sido um total *desencantamento do mundo*, libertando os indivíduos da crença-dependência do magismo, entregando a cada um a possibilidade de atuar sobre seu próprio destino, esse mesmo programa gerou outro regime de escravidão que se voltava à dependência de mecanismos causais que explicassem todos os fenômenos do mundo.

Pensando em meio a essa dialética, podemos vislumbrar que aqueles indivíduos que de certo modo se apresentem desiludidos com a ciência, poderiam a seu modo, voltar-se mais ativamente para o mito e para uma parcela paralela e encantada de humanidade, assim como fizera os indivíduos narradores de *Santo Forte*. Como Benjamin (1994, p.226) bem soube perceber no quadro de Paul Klee, *Ângelus Novus*, o *Anjo da História*, que fixa seu olhar no passado impossibilitado de auxiliar na catástrofe que vê. Levado adiante pelo progresso mantém-se de costas ao futuro, como manifestação de seu desejo mais profundo de dele não fazer parte, como a mais profícua forma de resistência¹⁴.

Se hoje o mundo é regido pelas égides de um mundo *desencantado*, em que as relações sociais são pautadas em um racionalismo exacerbado, também é certo que para todo processo em curso, sempre haverá uma parcela de *resistência*, mesmo que mínima e socialmente não legitimada.

¹⁴ Em determinado trecho da entrevista anexada no artigo “Câmera da dura sorte”, Coutinho, ao citar seu documentário *Fio da memória*, percebe em seu personagem Gabriel essa ideia de resistência, citando Walter Benjamin: “O mito tem um jorro de resignação e de revolta com o mundo que se encaixa muito no Gabriel. No caso do *Fio de memória* e em outras coisas que eu fiz, tenho uma fascinação pelo Walter Benjamin e a alegoria do anjo do Paul Klee sobre a ruína. Tem uma melancolia com a qual eu me identifico, apesar do lado messiânico dele que é mais difícil de compartilhar. Mas tem um lado poético do descontínuo que eu acho fascinante”.

Considerações finais

O documentário *Santo Forte* possui espaço singular na trajetória de Eduardo Coutinho, para além de um momento de retomada de sua produção. Ele radicaliza seu “dispositivo” que vinha se afirmando desde *Cabra marcado para morrer* indo na contramão do apelo imagético da indústria cultural.

As escolhas de um plano fixo, uma única locação e focalização nas “conversas” em detrimento de um trabalho mais elaborado com a imagem endossam um filme minimalista, em que protagoniza a palavra.

Estabelecendo como temática as trajetórias religiosas daqueles indivíduos temos a sensação de vermos emergir um universo no qual não os falta matéria narrativa. O imaginário acerca do tema alça vãos que se aproximam do “delirante”, nos termos do próprio Coutinho. Com narrativas imbuídas no magismo, os personagens nos lançam a um mundo *encantado*, mágico, vivo. Isso se dá sobremaneira pela faculdade de fabulação própria a esse discurso.

Ao intercalar em seu documentário diversos planos seu *dispositivo* materializa as crenças dos personagens sem contestá-las, mas trazendo a baile um universo fantástico: o jogo é estabelecido entre a tela preenchida com o entrevistado, alternada para o quadro com a estatueta do espírito narrado ou a cena do espaço vazio. Seu procedimento de filmagem corporifica o que está sendo anunciado pelos personagens, deixando o julgo a cargo do telespectador.

Se para Joseph Campbell (1991, p.30), o cinema possui um cunho mágico por ser capaz de produzir uma imagem de alguém que ao mesmo tempo ali não está, sendo esse “um atributo de Deus”, em *Santo Forte* este é um “crime triplamente qualificado”, pois se acresce a isso que, não só as narrativas produzidas perpassam também esse ambiente mágico, como seu método de filmagem e de montagem reforçam essa mesma magia.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de História. *In*: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. *In*: _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.1-13.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.

_____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho e a câmera da Dura Sorte. *In*: **Revista Sexta-feira** – Antropologia, artes e humanidades. Número 2, abril de 1998. Entrevista concedida a Valéria Macedo.

_____. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *In*: **Galáxia**. Número 6, outubro de 2003. Entrevista concedida a Alexandre Figueirôa, Cláudio Bezerra e Yvana Fechine.

_____. **Encontros - Eduardo Coutinho**. (Org.). Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a.

_____. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *In*: **Psicol. USP**, São Paulo, v. 20, n. 1, mar. 2009. Entrevista concedida a Fernando Frochtengarten.

_____. A cultura do transe. *In*: Caderno Mais, **Folha de São Paulo**. 28 de nov. 1999. Entrevista realizada por Inácio Araújo e José Geraldo Couto.

_____. O vazio do quintal. *In*: **Revista Cinemais**, N° 22. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. Março/Abril 2000b. pp. 31-71. Entrevista concedida a José Carlos Avellar. Disponível em http://www.escrevercinema.com/Coutinho_vazio_do_quintal.htm. Acessado em 30 de agosto de 2011.

_____. Eduardo Coutinho “cineasta”. **Folha de Pernambuco Digital**, Recife, 13 mar. 2008b. Entrevista. Disponível em: <http://www.folhape.com.br/folhape/materia.asp?data_edicao=13/03/2008&edt=6&mat=85676>. Acesso em 18 de jul.de 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Do poder da palavra. *In: Folha de São Paulo*, 29 jan. 1988, Folhetim. Disponível em Revista Virtual Partes. Ano I – Nº9 – dezembro de 2000. <http://www.partes.com.br/educacao09.html>

PIERUCCI, Antônio Flávio. **A Magia**. Coleção Folha Explica. PubliFolha: São Paulo, 2001.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. *In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Catálogo da Mostra Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho: cinema do encontro**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.