

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**Experiências do sagrado:**

fabulações de um Reinado em *A coroação de uma rainha*

Rafael Antônio Motta Boeing

Belo Horizonte

2016

Rafael Antônio Motta Boeing

**Experiências do sagrado:**

fabulações de um Reinado em *A coroação de uma rainha*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientadora: Roberta Veiga

Co-orientadora: Cláudia Mesquita

Belo Horizonte

2016

301.16 Boeing, Rafael Antônio Motta  
B671e Experiências do sagrado [manuscrito] : fabulações de um  
2016 Reinado em “A coroação de uma rainha”/ Rafael Antônio  
Motta Boeing. - 2016.

183 f.

Orientadora: Roberta Veiga.

Coorientadora: Cláudia Mesquita.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.


1. Comunicação social – Teses. 2. Experiência - Teses.  
3. O sagrado - Teses. I. Veiga, Roberta. II. Mesquita,  
Cláudia Cardoso. III. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.


Experiências do sagrado: fabulações de um reinado em *A Coroação de uma Rainha*

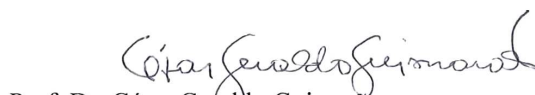
**Rafael Antônio Motta Boeing**

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

  
Prof. Dra. Roberta Oliveira Veiga  
Orientadora (UFMG)

  
Cláudia Cardoso Mesquita  
Co-orientadora (UFMG)

  
Prof. Dra. Leda Maria Martins  
(UFMG)

  
Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
(UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 17 de junho de 2016.

## **Agradecimentos**

A Roberta Veiga, pela orientação precisa, consistente e atenciosa, pelas inspirações, e pelos estímulos, fundamentais para que esse trabalho chegasse à atual forma.

A Cláudia Mesquita, por seguir me orientando, mesmo que indiretamente, tanto como co-orientadora quanto como professora por quem tenho grande admiração.

A César Guimarães, pelos apontamentos, sugestões e referências que foram decisivos na concepção desse trabalho, desde a banca de seleção até a de qualificação.

A Ruben Caixeta, pelos preciosos comentários feitos na banca de qualificação.

A Leda Martins, pela recepção na Festa de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, se colocando prontamente à disposição para me apresentar a irmandade e seus mestres.

A Paulo Roberto de Oliveira, pelo aprendizado entre os Marujos de Nossa Senhora do Rosário de Roça Grande, que me trouxe ensinamentos valiosos sobre o sagrado, a devoção, a responsabilidade, a força, a persistência.

A Fellipe Cosme, amigo de todas as fases, por estar sempre a ouvidos, mesmo a distância, me ajudando a perceber melhor os rumos que tomamos.

A Fernanda Souza, minha flor, por se manter paciente, compreensiva e amorosa ao meu lado nas várias etapas desse trabalho.

A Jaime e Cecília Boing, meus pais, minhas raízes, por constituírem a base, suporte e incentivo de toda a minha formação – inclusive desse passo a mais.

## Resumo

O presente trabalho se propõe refletir sobre a *mise-en-scène* das experiências do sagrado próprias às tradições dos Congados, ou dos Reinados, no cinema documentário, com destaque para o filme *A coroação de uma rainha* (1993), de Arthur Omar. Reconhecendo-o como um filme bastante particular dentro do conjunto de documentários produzidos sobre essas tradições, o trabalho se apropria dele para discutir formas de por em cena que vão além das abordagens patrimonialistas (tão recorrentes hoje por ocasião dos processos de registro de expressões, celebrações e/ou saberes religiosos afro-brasileiros), em direção a traduções do outro que respeitem sua memória, sua temporalidade. Desenvolve então uma análise da obra com foco, sobretudo, na tradução empreendida pela proposta estética do artista a respeito de aspectos dos ritos, mitos e cosmologia do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. Levando em conta que essa tradução implica, nesse caso, em uma afetação pelo mundo filmado, o trabalho se apropria do conceito de fabulação como principal operador da análise. Através dele, busca apreender tanto os corpos, rostos, objetos, sons, movimentos congadeiros que adquirem uma potência de ficção, quanto os recursos fílmicos que reverberam, intensificam, duplicam essa potência, engendrando aquilo que identificamos como subjetivas indiretas livres. Para tanto, três eixos analíticos – a temporalidade, a musicalidade e as materialidades –, norteiam o trabalho, direcionando nosso olhar, nos vários segmentos, para essa permeabilidade entre montagem, trilha sonora, câmera e as experiências do sagrado congadeiras. Paralelamente, convocamos os filmes *Salve Maria* (Junia Torres, Pedro Portella e Aparecida Reis, 2006) e *Reis negros* (Rodrigo Campos, 2005) para uma interlocução com o trabalho de Arthur Omar, na medida em que nos oferecem outras perspectivas sobre essas mesmas experiências.

**Palavras-chave:** experiência; sagrado; fabulação; temporalidade.

## Abstract

This paper aims to think about the *mise-en-scène* of religious experiences of Congadas, or Reinados, on film documentary, featuring the movie *The coronation of a Queen* (1993), directed by Arthur Omar. Recognizing a very particular movie among the set of documentaries that film these traditions, the paper approaches this title to discuss ways of staging afro-brazilian religious traditions which avoid the cultural heritage perspective (as we notice today on official documentation about their celebrations, expressions and knowledge), proposing other forms of translations, in respect for their memory and their temporality. For that reason, our analysis focuses mainly on the effects of translation produced by a specific aesthetic proposal when it points to the rites, myths and cosmology of the Reinado of Our Lady of the Rosary of Jatobá. Considering that this translation implies an affectation by the filmed world, the work applies the concept of confabulation to the analysis. Through this concept, we seek to apprehend the bodies, faces, objects, sounds and movements of Congadas that acquire a fictional power, as well as the filmic resources that reverberate, intensify and “double” that power, engendering what we identify as “free indirect subjectivities”. Therefore, three analytical axes - temporality, musicality and materialities - guide the work, directing our gaze at the various segments in the way to understand this permeability between montage, soundtrack, camera and the religious experiences of Congadas. Simultaneously, we call up the movies *Salve Maria* (Junia Torres, Pedro Portella and Aparecida Reis, 2006) and *Reis negros* (Rodrigo Campos, 2005) for a dialogue with Arthur Omar’s title, as they offer us other perspectives on these same experiences.

**Keywords:** experience; religion; confabulation; temporality.

## Lista de imagens

Imagem 1- <i>Coroação de uma rainha negra na Festa de Reis</i> (Carlos Julião, 1776).....	43
Imagem 2 - <i>Festa de Nossa Senhora do Rosário, patrona dos negros</i> (J. M. Rugendas, 1835). .....	45
Imagem 3 - <i>Coleta para a manutenção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário</i> (J. B. Debret, 1828). .....	45
Imagem 4 – Marco Rodrigo, a criança que sopra nuvens ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 1'30).	95
Imagem 5 – As espirais do feijão ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 2'06 a 2'57). .....	98
Imagem 6 - <i>Travelling sobre coroas</i> ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 06'00 a 06'18). .....	112
Imagem 7 – Marco Rodrigo fazendo reverência à rainha e avó. ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 6'55). .....	117
Imagem 8 - <i>Close</i> de Dona Alzira olhando para cima, tal como a criança do segmento inicial do filme, que levanta o rosto para o alto a fim de soprar nuvens ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 15'43). .....	134
Imagem 9 - Dona Alzira olhando para o fora-de-campo “visível”, durante seu depoimento sobre uma graça alcançada por intercessão de NSR ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 18'25). ....	149
Imagem 10 - Dona Alzira olhando para o fora-de-campo “visível” durante seu depoimento sobre outra graça alcançada por intercessão de NSR ( <i>Reis negros</i> , 19'53). .....	149
Imagem 11 - Dona Alzira olhando para um fora-de-campo "invisível", referente a Nossa Senhora do Rosário, e o universo mítico em torno da santa ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 18'58). .....	149
Imagem 12 - Dona Isabel olhando para o extracampo, enquanto a imagem passada se sobrepõe à presente ( <i>Reis negros</i> , 4'35). .....	169
***	
Sequência 1 - Plano sequência de um moçambiqueiro do Jatobá caminhando com sua gunga em direção à capela, e às nuvens ( <i>A coroação de uma rainha</i> , '57 a 1'31). .....	90
Sequência 2- Sequência de <i>closes</i> de tornozelos vestidos com a gunga, em diversas guardas de Moçambique ( <i>Salve Maria</i> , 18'00 a 18'40). .....	93
Sequência 3 - Cena de autocoroação da Rainha Conga do Jatobá, Dona Leonor Galdino ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 4'01 a 4'32). .....	104
Sequência 4 - Uma das falas de Dona Leonor Galdino sobre a coroa de Rainha Conga, seguida pelo canto improvisado de suas ouvintes, Leda e Iracema ( <i>Reis negros</i> , 18'46 a 19'14). .....	107



Sequência 5 - Entre rainhas e cozinheiras, o preparo do alimento espiritual e físico do Reinado ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 4'58 a 5'58). .....	110
Sequência 6 – Aproximações entre a imagem de Nossa Senhora e a personagem coroada ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 6'20 a 6'40). .....	113
Sequência 7 - Do movimento das coroas ao depoimento da rainha ( <i>Salve Maria</i> , 28'15 a 29'52). .....	115
Sequência 8 – A coroação em três etapas e planos-sequências: D. Alzira se ajoelhando diante do altar, recebendo o manto, e recebendo a coroa, sucessivamente ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 11'11 a 12'47). .....	123
Sequência 9 - A coroação em uma única etapa e plano-sequência: objeto-coroa sendo beijado pelos presentes, e jovem homem ajoelhado para receber a coroa e, em seguida, se levantando para receber cumprimentos ( <i>Salve Maria</i> , 19'05 a 22'11). .....	126
Sequência 10 – Justaposição entre gunga, vela e capitães, figurando mais uma vez o jogo Terra-Céu-Homem ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 15'27 a 15'42). .....	133
Sequência 11 – Plano-sequência do mastro sendo erguido aos céus de uma só vez ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 15'50 a 16'23). .....	136
Sequência 12 - Plano sequência do mastro sendo erguido aos céus ( <i>Salve Maria</i> , 3'30 a 4'53). À diferença de <i>Coroação</i> , o movimento não é de uma ascensão contínua e uniforme, mas de um “sobe-e-desce” .....	139
Sequência 13 - Retratos dos membros da guarda de Congo, tomando café, comendo os quitutes, ou simplesmente posando ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 20'54 a 21'20). .....	156
Sequência 14 - Campo-contracampo entre a rainha de Nossa Senhora das Mercês, majestosa, e sua guarda de Congo, humilde ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 21'21 a 21'56). .....	159
Sequência 15 - Campo-contracampo entre rainha Conga e guarda de Moçambique, com caráter bastante diferente. No fim, a rainha é levada para o meio da guarda, rompendo com a separação de campos ( <i>Reis negros</i> , 10'28 a 11'54). .....	161
Sequência 16 - Cortejo do trono coroado do Jatobá, entre ruas de asfalto e concreto, seguido pelo pôr do sol, entre prédios e postes ( <i>A coroação de uma rainha</i> , 24'16 a 25'18). .....	166

## Sumário

Introdução.....	11
1. Patrimônio, documentação e as manifestações da cultura popular .....	17
1.1 Do documentário patrimonialista ao antidocumentário.....	23
1.2 Experiências do (com o) Congado.....	40
1.2.1 Afinal, o que é Congado?.....	42
1.2.2 O Reinado segundo Arthur Omar.....	48
1.2.3 O Reinado segundo outras propostas de abordagem.....	51
2. Um documentário que fabula (Percursos teórico-metodológicos) .....	55
2.1 Fabulações da experiência .....	55
2.1.1 Tradução como afetação.....	58
2.1.2 A subjetiva indireta livre .....	61
2.1.3 Dupla fabulação.....	68
2.2 Vias da fabulação .....	72
2.2.1 Temporalidade.....	73
2.2.2 Musicalidade .....	79
2.2.3 Materialidades .....	82
3. Entre devotas, rainhas e santas (Exercício de análise) .....	88
3.1 Terra-Céu-Homem.....	88
3.2 Fabulações da realeza .....	100
3.3 A coroação de uma rainha .....	119
3.4 Levantamento de mastro .....	128
3.5 Visita de coroa .....	142
3.6 Nobreza popular.....	162
Conclusão .....	171
Referências .....	180

## Introdução

Em agosto de 2009, o Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) emitiu parecer favorável à instrução de processo de Registro das *Congadas de Minas*, visando seu reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil. Desde então, o órgão federal se tornou mais uma instituição produtora de conhecimento cujas atenções têm se direcionado para essas manifestações da cultura popular, com a finalidade de realizar seu levantamento, identificação e pesquisa em todo o estado de Minas Gerais<sup>1</sup>. O processo se tornou ocasião para a ampliação do debate sobre a patrimonialização de festas, expressões e lugares de caráter sagrado dentro do estado, sobretudo daqueles (as) em que se reconhece a prevalência da matriz africana. Concomitantemente, os setores de patrimônio dos mais variados municípios e o próprio Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) também vêm instruindo os seus próprios processos de Registro de festas, irmandades e/ou reinados de Nossa Senhora do Rosário, guardas de Congo, Moçambique, Marujos, comunidades quilombolas, entre outros bens culturais imateriais legados pelos africanos escravizados e seus descendentes na região das Minas Gerais.

Essas instituições, porém, estão se colocando diante de um imenso desafio. O conjunto de tradições agrupado genericamente em torno do termo “Congadas”, ou “Congado”, possui uma dinâmica extremamente complexa, híbrida, multifacetada. Herdeiros das irmandades negras cristãs dos séculos XVIII e XIX – as quais mantinham a prática da eleição, coroação e cortejo de reis negros juntamente com a realização das festas de seus santos padroeiros –, os Congados dos séculos XX e XXI, de um modo geral, são frutos de processos de “deslocamento sógnico”, nos quais a devoção aos santos católicos foi adaptada por (e adaptou) uma *gnosis* ritual africana em sua concepção, estruturação simbólica e visão de mundo. Apesar de prestar culto a entidades reconhecidas e difundidas pela Igreja Católica (estando muitas vezes, inclusive, integradas ao calendário de festas das paróquias), essas tradições constituem uma alteridade cultural, religiosa para a população cristã, pois se fundamentam em uma cosmologia que não é, propriamente, europeia. Não à toa, sua transmissão ao longo do

---

<sup>1</sup> O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial foi instituído no Brasil pelo Decreto Federal nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, visando à identificação, documentação, pesquisa, reconhecimento e salvaguarda de Celebrações, Formas de Expressão, Saberes/Ofícios e Lugares de todo o território nacional. Entre as expressões da cultura popular que já foram patrimonializadas através desse mecanismo estão o Jongo, a Capoeira e o Maracatu. A patrimonialização das “Congadas”, por sua vez, ainda está em suas etapas iniciais. No ano de 2013, realizou-se o 1º levantamento preliminar para o processo de seu Registro. Nele, o IPHAN identificou a presença dessa manifestação em 327 municípios mineiros, contabilizando ao todo 614 festas e 1.052 guardas/ternos/cortes/bandas/grupos relacionados às “Congadas” no estado.

tempo ocorreu de maneira não harmoniosa, mas constantemente estorvada pelas mais diversas formas de repressão, empreendidas por parte não apenas da Igreja Católica, mas também do Estado colonial, imperial e republicano. Somente no último meio século é que as instituições em questão vêm reconhecendo a memória oral, corporal, material dos Congados como testemunho de uma história digna de ser documentada, estudada, (re) contada e, talvez, “patrimonializada”. Na maioria das vezes, porém, não se tem considerado que essa memória não pode ser lida apenas nos termos dessas instituições<sup>2</sup> – cujas bases são geridas pela classe dominante e, logo, se assentam em uma visão de mundo europeia, branca, cristã –, mas sim de acordo com as categorias próprias de um povo que é, ao mesmo tempo, culturalmente distinto e historicamente reprimido, violentado, marginalizado, respeitando-se, sobretudo, o seu tempo, a sua ancestralidade.

O desafio assumido recentemente através dos processos de patrimonialização de manifestações religiosas afro-brasileiras – sobretudo no que se refere ao mecanismo do Registro –, já vem sendo discutido há algumas décadas no âmbito do cinema documentário. Há muito os realizadores e pensadores desse modo de fazer cinema vêm se fazendo perguntas do tipo: Como por em cena as tradições, as crenças, as experiências do sagrado de uma alteridade sem reduzi-las (muito), traduzindo-as de acordo com suas próprias categorias, de modo a não se limitar a uma exposição distanciada, cientificista, objetivista, mas a gerar a aparição daquilo que há de invisível – e logo, de subjetivo – nelas?

Tendo em vista que os processos de patrimonialização já não recorrem apenas à produção escrita e fotográfica sobre as manifestações que se tornam seus objetos de pesquisa, mas demandam também que sejam feitos registros audiovisuais das narrativas, performances, contextos relacionados (geralmente editados no “formato” de um documentário), cabe, hoje, retomar e (re) discutir esses questionamentos relativos a *mise-en-scènes* que se dirigem ao Outro<sup>3</sup>. É isto que nos propomos nessa dissertação, porém focados, sobretudo, na análise de um filme: *A coroação de uma rainha* (Arthur Omar, 1993).

---

<sup>2</sup> Embora tenham a “louvável” intenção de apoiar, defender, incentivar a continuidade dessas manifestações, os processos de patrimonialização em questão são problemáticos por natureza. Nos vários encontros realizados em torno de seu debate, muitos são os questionamentos que se levantam a respeito da concepção, do método, e dos desdobramentos desses processos, de maneira a indicar os riscos de “coisificação”, folclorização, mercantilização, desapropriação, ou mesmo de “desvitalização” das experiências às quais eles se dirigem. Um dos problemas intrínsecos ao gesto de documentar, inventariar, “arquivar” celebrações, expressões, saberes de matriz africana – as quais se fundamentam, sobretudo, na oralidade – diz respeito justamente ao processo de “representa-lo” em suportes que não são próprios à sua memória, à sua temporalidade – quais sejam a escrita, a fotografia, o audiovisual.

<sup>3</sup> Uma discussão de tal caráter se justifica principalmente devido ao atual contexto de produção de imagens sobre os chamados “bens culturais imateriais”. Num esforço por registrar de forma urgente o que ainda sobrevive da tradição oral de grupos sociais periféricos, percebe-se um amplo movimento de documentação dos saberes,

Realizado justo em uma época na qual as manifestações da cultura popular estavam se tornando pauta não mais apenas do cinema documentário, mas também de programas televisivos e, logo em seguida, de órgãos de patrimônio, *A coroação de uma rainha* põe em cena as experiências do sagrado de membros do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, mais especificamente de Alzira Germana Martins, uma senhora negra de meia-idade que é coroada, pelos seus, como Rainha de Nossa Senhora das Mercês. O filme foi produzido para exibição no Channel Four, um canal da televisão inglesa, porém nos chama a atenção, sobretudo, por ter sido dirigido por Arthur Omar, um artista renomado no domínio do cinema experimental, principalmente no que se opôs a determinados padrões de filme documentário. Em *Coroação*, esse artista leva a cabo uma proposta estética que vinha sendo construída desde os anos 1970 e que a partir dos anos 1990 ganha um rumo bastante particular, culminando em trabalhos como *Antropologia da face gloriosa* (Arthur Omar, 1993), e outros. Sendo assim, reconhecemos nesse filme um desvio bastante significativo em relação às formas predominantes de por em cena manifestações como os Congados.

Criado em fins do século XIX por descendentes de africanos escravos das fazendas da região do Jatobá, nos limites do município de Belo Horizonte, o Reinado em questão era (e é até hoje) uma das irmandades de tradição “congadeira” mais antigas da capital mineira. Por meio de suas várias atividades – com destaque para a festa em honra a Nossa Senhora do Rosário –, o Reinado mantém um enorme repertório de cantos, ritmos, danças, histórias e até mesmo línguas herdadas dos antepassados vindos da África Centro-Occidental, transmitido oralmente, de geração em geração, por décadas, num impressionante processo de resistência cultural e sócio-política. Não à toa, dois anos depois do lançamento de *Coroação*, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá foi tombada pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, ganhando o reconhecimento de patrimônio histórico do município<sup>4</sup>. O trabalho assumido por Arthur Omar na realização desse filme é, então, digno de nossa atenção e, em um primeiro momento, nos leva a indagar: o que acontece quando a proposta estética de Arthur Omar, consagrada através de uma filmografia de mais de duas

---

celebrações e expressão originárias dos “povos”, como resposta à ameaça de que estas desaparecerão a qualquer instante, “engolidas” pela sociedade moderna industrial. Com isto, observa-se a proliferação desenfreada de câmeras a filmar qualquer manifestação convencionada como tradicional, “alimentando”, muitas vezes, o *corpus* de imagens-clichês exaustivamente reproduzidas nos meios de comunicação. Basta um grupo de cinco ou seis pessoas dotadas de tambores, gungas ou patangomes saírem na rua para que outro grupo, muitas vezes com o mesmo número de indivíduos, se reúna em torno dele, munidos de aparelhos a captar cada gesto sob os mais variados ângulos.

<sup>4</sup> Os processos de filmagem de *Coroação* e de elaboração do dossiê de tombamento da Irmandade foram simultâneos, porém se desenvolveram de forma paralela, sem que um tenha influenciado diretamente no outro. Na verdade, embora tenha sido concluído dois anos depois do lançamento do filme, o trabalho da Prefeitura de Belo Horizonte se iniciou nos idos de 1991, antes mesmo das primeiras visitas de Arthur Omar ao Jatobá.

décadas, se dirige ao Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, suas performances, narrativas e expressões, recriadas por uma irmandade de mais de um século, enraizadas em uma tradição de mais dois séculos (cujas origens se “perdem” no fio da memória)?

Não estamos diante, é certo, de um filme que visa ou se integra a processos de patrimonialização do Reinado. Pelo contrário, seu trabalho não passa tanto pela documentação, pela pesquisa, ou mesmo pela narração, mas sim pela *experimentação* com uma matéria de base documental que se detém principalmente sobre suas expressividades, agenciando recursos, formas, efeitos de natureza predominantemente sensorial. Essa experimentação, por sua vez, se desenvolve, em vários aspectos, por meio de uma *afetação* pela realidade filmada, viabilizando, em diversos momentos, traduções das experiências do sagrado do Outro em consonância com sua memória, com sua *temporalidade*.

Nesse sentido, distinguimos *Coroação* como um filme bastante particular dentro do conjunto de documentários sobre Congados, que merece ser retomado e (re) discutido por ocasião da multiplicação de registros audiovisuais produzidos no contexto dos órgãos de patrimônio – sobretudo nos processos de Registro que se dirigem a festas, expressões e lugares da religiosidade afro-brasileira. Visando aprofundar essa discussão, situamos nosso objeto em meio a esse conjunto a partir de uma interlocução com filmes como *Salve Maria* (Junia Torres, Pedro Portella e Aparecida Reis, 2006) e *Reis negros* (Rodrigo Campos, 2005), os quais nos oferecem um contraponto ao trabalho de Arthur Omar. Por meio dessa interlocução, refletimos sobre outras propostas estéticas – para além daquelas que visam uma abordagem distanciada, cientificista, objetivista – a serem consideradas como possibilidades na busca por uma *mise-en-scène* que respeite, incorpore e afirme a diferença do Outro, contribuindo efetivamente, de maneira direta ou indireta, para a manutenção, salvaguarda e, principalmente, valorização de suas tradições.

Ao longo das páginas dessa dissertação, nossa pesquisa se debruça, então, sobre as formas da *tradução*, ou mediação, de *experiências* do sagrado próprias ao Reinado do Jatobá que é empreendida pela *mise-en-scène* de *Coroação* no que se afeta por elementos de seus ritos, mitos e cosmologia. Levando em consideração que o filme – de um lado – se dirige a eventos, lugares e personagens que se elevam, por meio de seus ritos, à dimensão do sagrado e – de outro – recorre a procedimentos que se situam no âmbito da experimentação, apropriamo-nos do conceito de *fabulação*, tal como discutido por Gilles Deleuze em *A imagem-tempo*, como principal operador da análise. De um lado, buscamos compreender os elementos do Reinado que adquirem uma função de fabulação ou que constituem uma

potência de ficção. De outro, buscamos apreender os recursos de *Coroação* que reverberam, intensificam, duplicam essa função ou potência, engendrando aquilo que identificamos como “*subjetivas indiretas livres*”. Para tanto, a análise se desenvolve através de três eixos básicos – a temporalidade, a musicalidade e as materialidades –, na medida em que apontam, para nós, essa permeabilidade entre o filme e as formas de expressão congadeiras.

No primeiro capítulo, situamos nosso objeto de pesquisa dentro das reflexões sobre o “regime” presentista que condiciona nossa sociedade hoje, engendrando lugares-de-memória, ampliando a vaga patrimonial – dentro da qual aqueles testemunhos de natureza “imaterial”, oral, popular são obsessivamente documentados, inventariados, arquivados. Indicamos, em seguida, como o registro de celebrações, expressões e saberes da cultura popular por meio do audiovisual vêm se tornando uma prática cada vez mais recorrente – tanto no âmbito das pesquisas acadêmicas e das matérias televisivas, quanto no dos órgãos de patrimônio –, conformada, muitas vezes, a padrões de documentário sociológico, jornalístico e/ou patrimonialista. Questionamos esses registros na medida em que se fundamentam, em sua maioria, no pressuposto da representação, tomando as manifestações em questão como objetos de estudo, e submetendo-as a abordagens generalizantes, reducionistas, “categorizantes”. Reconhecendo *Coroação* como um desvio à tendência, abordamos então o trabalho de Arthur Omar de um modo geral, observando suas proposições de outro cinema (e de outra antropologia) desde o antidocumentário até uma “estética do êxtase” (e suas “etnografias estéticas”), e confrontando-as com a defesa do “cinema documentário” empreendida por Jean-Louis Comolli. Por fim, abordamos mais detidamente os fundamentos das tradições de matriz africana em geral e a ritualística, mitologia e cosmologia dos Reinados em específico, observando como aparecem em *Coroação* e, depois, em *Salve Maria e Reis negros*.

No segundo capítulo, discutimos o problema da tradução das experiências do sagrado do Outro à luz de reflexões etnográficas e artísticas a respeito de um método de afetação do “pesquisador” por elas. A partir disto, convocamos os trabalhos de cineastas como Jean Rouch e de teóricos como Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze e Consuelo Lins para propor a hipótese de que *Coroação* constrói “subjetivas indiretas livres” enquanto uma dupla fabulação – fabulação religiosa e artística. Supomos, no entanto, algumas particularidades da fabulação empreendida por Arthur Omar em comparação com a que é pensada por esses autores, na medida em que ela se configura como uma fecundação, sobretudo, pelas formas materiais, expressivas, sensíveis do outro filmado – detendo-se sobre seus rostos, corpos, objetos, sons e

movimentos, extraindo-lhe seus instantes, garimpando seus mistérios, glórias, êxtases. Visando aprofundar essa suposição, propomos então a análise de *Coroação*, em interlocução com *Salve Maria* e *Reis negros*, por meio de sua temporalidade, sua musicalidade e suas materialidades, comentando detalhadamente cada um desses eixos.

No terceiro capítulo, desenvolvemos a análise propriamente dita, com base na divisão de *Coroação* em seis segmentos narrativos, performáticos e/ou temáticos, escolhidos com base nas relações traçadas entre este filme e os *Salve Maria* e *Reis negros*. Em todos eles, observamos as relações das experiências do sagrado dos congadeiros com aqueles objetos, cantos, ritmos, instrumentos e movimentos que os compõem, tal como são apropriados pela filmagem, montagem e articulação de imagens e sons. Nesse sentido, discutimos principalmente a maneira como esses elementos cumprem uma função, ou atualizam uma potência (atribuída pela ritualística, intensificada pelo filme), qual seja: a de instaurar outra referência temporal, própria do sagrado. Analisando a forma como gungas, feijões e coroas são enquadradas, como versos, pulsações e ruídos são mixados e como o tempo é (re)construído (com seus jogos entre fragmento e duração, distensão e instante, repetição e inovação), investigamos então a dupla fabulação que é própria a *Coroação*, e que nos aponta outras vias para a *mise-en-scène* dos Congados.



## 1. Patrimônio, documentação e as manifestações da cultura popular

Em muitos de seus trabalhos, o historiador François Hartog discute a hipótese de que vivemos hoje, na sociedade ocidental capitalista, uma “crise” do tempo, na qual o presente vem se impondo como único horizonte para a maior parte dos indivíduos. A hipótese é construída com base na noção de *regime de historicidade*, que, numa acepção estrita, diz respeito às formas de relação de uma comunidade com o tempo (por exemplo, as maneiras como os sujeitos lidam com seu passado), e, numa acepção ampla, designa as modalidades da consciência de si de uma comunidade (por exemplo, as experiências de distância de si para si mesmo ou, em outras palavras, as próprias condições históricas dos sujeitos). Para o autor, em fins do século XX, um novo regime de historicidade, uma nova maneira de articular as distintas categorias do tempo (passado, presente e futuro), se torna hegemônica em nossa sociedade: o “presentismo”.

O “presentismo” é caracterizado pelo autor enquanto ordem do tempo engendrada pelo ritmo acelerado e imediatista dos mercados, pela capacidade de transformação e adaptação intrínseca ao sistema capitalista, na qual as mercadorias, juntamente com as ideias, os hábitos, os comportamentos, têm sua vida útil cada vez mais encurtada, tornando-se rapidamente obsoletas, antiquadas, e sendo sucessivamente substituídas por outras mais adequadas às novas tendências. Nessa forma de se relacionar com o tempo, as atenções todas se voltam para o presente, que se expande e avança sobre o passado e o futuro – “um presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual ele tem necessidade” (HARTOG, 2006, p. 270). A relação com o passado, por sua vez, oscila contraditoriamente entre “a amnésia e a vontade de nada esquecer” (HARTOG, 2006, p. 271). Por um lado, o esquecimento é forçoso – ao mesmo tempo inevitável e necessário, para que o “novo” possa emergir. Por outro lado, a memória não é mais espontânea, recriada no devir dos gestos, hábitos, ofícios de uma coletividade, mas é colocada aos diversos sujeitos como uma obrigação – para que aquilo que se torna “velho” possa estar sempre disponível para a consulta nos mais diversos arquivos.

Para Hartog, um dos sintomas desse “presentismo” são os movimentos de preservação, valorização e reapropriação do que é identificado (ou fabricado) como antigo, tradicional, memorial, em busca das “raízes” de um ou outro grupo, os quais ganham força no Ocidente principalmente a partir da década de 1970. Opondo-se à indiferença em relação àquilo que nos engendrou, esses movimentos são, na maior parte das vezes, acompanhados pela invocação de um *dever de memória*, de uma urgência por documentar, arquivar, conservar tudo aquilo que

serve à lembrança do passado não apenas de uma nação, mas de uma cidade, bairro ou mesmo família. Prolifera-se então aquilo que Pierre Nora identificou como “lugares-de-memória” – não apenas os espaços físicos que remetem a este passado (tais como os monumentos históricos), mas todos os restos materiais, funcionais e simbólicos (um depósito de arquivos, um objeto utilitário ou a comemoração de um evento, por exemplo) que são investidos de uma aura, apropriados em um ritual, ou carregados de lembrança<sup>5</sup>.

Concomitantemente, multiplicam-se os esforços para salvaguarda do que Hartog chama de “*alter ego*” da memória, o patrimônio<sup>6</sup> – o conjunto de bens, de natureza material ou imaterial, produzidos ou detidos por determinado grupo social, aos quais se atribui um valor de testemunho a respeito da experiência daquele ao longo do tempo. Os bens de natureza imaterial, tais como narrativas, expressões, conhecimentos transmitidos oralmente, recebem particular destaque na medida em que o testemunho emerge novamente como fonte indispensável para a “reconstrução” do passado pela História – especialmente aquela que se intitula História do Tempo Presente.

Assim, Hartog observa como, paralelamente à emergência de uma *World Economy*, caracterizada pela integração de mercados “em tempo real”, que intensifica o processo de globalização dos hábitos, valores e referências ocidentais, o “presentismo” engendra também um *World Heritage*, inaugurado pela Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural (UNESCO, 1972), que expande a definição de patrimônio para além dos limites das memórias nacionais, pré-modernas e/ou europeias<sup>7</sup>. A partir desse marco, as

---

<sup>5</sup> Como mais um sintoma do “presentismo”, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (...) Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória” (NORA, 1993, p. 13). Nesse sentido, é importante destacar que, na concepção de Pierre Nora, o lugar-de-memória é constituído por um vai-e-vem entre história e memória, estando situado na encruzilhada de dois movimentos: de um lado, “um retorno reflexivo da história sobre si mesma” e, de outro, “o fim de uma tradição de memória”. “Os dois movimentos se combinam para nos remeter de uma só vez (...) aos instrumentos de base do trabalho histórico e aos objetos mais simbólicos de nossa memória” (NORA, 1993, p. 12).

<sup>6</sup> François Hartog se refere ao patrimônio como “outro” da memória justo por se caracterizar como uma memória transformada por sua passagem pela história, que é “vívda como um dever e não mais espontânea” (NORA, 1993, p. 14). A emergência do patrimônio sinaliza assim a mudança de um regime de memória para outro (HARTOG, 2006, p. 172). Justo por não ser mais “vívda do interior”, ela tem necessidade de suportes exteriores, tangíveis, a exemplo dos *memoriais*. “Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado” (NORA, 1993, p. 14).

<sup>7</sup> A noção de *World Heritage* emerge, de certo modo, como uma reação aos efeitos da *World Economy*, na medida em que busca identificar, documentar e valorizar acima de tudo os bens culturais e naturais cuja manutenção vem sendo ameaçados pelas transformações desencadeadas pelo Capital. Na convenção de 1972, a discussão da UNESCO ainda ficou restrita à materialidade do patrimônio, porém já se reivindicava então a proteção também do que fosse imaterial – a exemplo das práticas da cultura popular e tradicional. Nesse sentido, os grupos étnicos minoritários receberam significativa atenção, justo por não terem legado, tal como as nações, monumentos históricos ou artísticos, e por serem os mais recentemente afetados pelos processos de

memórias de grupos étnicos minoritários, da contemporaneidade e/ou dos não europeus vão sendo, cada vez mais, incluídas na pauta das ações patrimoniais.

Começam a ser introduzidas nos patrimônios as produções dos “esquecidos” pela história factual, mas que passaram a ser objeto principal de interesse da história das mentalidades: os operários, os camponeses, os imigrantes, as minorias étnicas, etc. Aos bens referentes a esses grupos se acrescentaram os produtos da era industrial e os remanescentes do mundo rural. A partir de 1945, os nacionalismos que emergem nas ex-colônias, sobretudo as francesas, nos continentes africano e asiático, começam também a se apropriar da noção europeia de patrimônio (FONSECA, 1997, p. 72-73).

Para François Choay, as convenções mundiais de patrimônio a partir da década de 1970 desencadearam processos de extensão tipológica (por exemplo, da arquitetura erudita à popular ou de massa), cronológica (das edificações centenárias às atuais) e geográfica (do continente europeu para o resto do mundo) do conceito de patrimônio (2006). Nesse processo,

a vaga patrimonial, em sintonia com a da memória, portanto, tomou cada vez mais amplitude até tender para este limite que seria o *‘tudo patrimônio’*. Assim como se anuncia ou se reclama memórias de tudo, assim tudo seria patrimônio ou suscetível de tornar-se (HARTOG, 2006, p. 268, grifo nosso).

Consequentemente é notável a emergência de diversas novas categorias do patrimônio, tais como as de patrimônio ambiental, biológico, genético, e – no que diz respeito ao “cultural” –, a de *patrimônio imaterial*<sup>8</sup>.

No Brasil, as políticas de proteção ao patrimônio foram inauguradas oficialmente em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – depois Departamento (DPHAN), e hoje Instituto (IPHAN). Mário de Andrade foi um dos idealizadores dessas políticas, tendo sido responsável pela elaboração do anteprojeto do órgão. Nele, adotava a perspectiva de um tratamento integral da cultura brasileira, que incluía tanto suas obras de arte, quanto suas práticas culturais – com destaque para “o povo brasileiro em seus costumes, usanças e tradições folclóricas, pertencendo à própria vida imediata, ativa e intrínseca do Brasil” (CHUVA, 2011, p. 154). Já sugeria, assim, a necessidade de abarcar seus elementos tangíveis e intangíveis, na medida em que dependem um do outro. O anteprojeto, no entanto, não foi levado em consideração na atuação do SPHAN durante sua

---

homogeneização cultural. “Na esteira da globalização avassaladora, parece reaparecer com força a questão das identidades culturais locais, que são amplamente lastreadas nesta dimensão “imaterial” do patrimônio” (CASTRIOTA, 2009, p. 207).

<sup>8</sup> Em 2003, uma nova convenção mundial de patrimônio inaugurou a categoria de imaterial tal como se utiliza hoje: a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003).

fase inicial, também chamada de fase “heroica”. Pelo contrário, até os anos 1970, o órgão desenvolveu uma política de “pedra e cal”, isto é, exclusivamente voltada para o tombamento de monumentos históricos ou artísticos, reconhecidos como patrimônio na medida em que estavam vinculados a fatos memoráveis da História do Brasil. Para Márcia Chuva,

Mário de Andrade apontava para uma concepção integral da cultura, na qual concebia patrimônio em todas as vertentes e naturezas, sendo que o Estado deveria estar pronto para uma atuação integradora. Embora originados da mesma matriz andradiana e no mesmo contexto político cultural brasileiro (...) os campos do patrimônio e do folclore tiveram suas trajetórias apartadas na origem (CHUVA, 2011, p. 151).

Assim, o inventário das tradições populares tal como proposto e iniciado pelo modernista em suas andanças pelo interior do Brasil<sup>9</sup> (a exemplo da Missão de Pesquisas Folclóricas) veio a se desenvolver em outras instituições, a exemplo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Criada em 1958, suas atenções estavam voltadas para o folclore enquanto síntese das três matrizes formadoras da cultura brasileira (o branco, o negro e o índio), não se restringindo, portanto, ao legado do europeu.

Durante muitos anos, as trajetórias do então DPHAN e da CDFB correram paralelamente, reencontrando-se somente na chamada fase moderna daquele, quando, a partir das experiências do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975, as dimensões material e imaterial da cultura foram reaproximadas. As noções de patrimônio histórico-artístico e folclore foram revistas e substituídas por outras, tais como a de bem cultural. Assim, a década de 1980 presenciou sucessivas reformas nas instituições responsáveis por políticas de proteção ao patrimônio, tais como a ampliação da esfera de preservação (abrangendo uma variedade cada vez maior de bens culturais), a democratização e horizontalização das ações (envolvendo a participação de outras esferas administrativas e grupos sociais), a introdução de novos conceitos, métodos e instrumentos (com destaque para o mapeamento, o inventário e o registro do patrimônio imaterial), etc. Um reflexo dessas mudanças foi, por exemplo, o tombamento do mais antigo terreiro de Candomblé do país, o Casa Branca, pelo DPHAN, em 1982. Um mecanismo comum ao DPHAN, o tombamento, uniu-se à visão proposta pela CDFB, o reconhecimento de tradições de outras matrizes que não apenas a católica luso-brasileira. Caso semelhante, porém situado em nível municipal, foi o tombamento da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, um espaço de referência

---

<sup>9</sup> Foi nessas andanças que Mário de Andrade construiu seu estudo sobre as “danças dramáticas do Brasil”, na qual reserva uma parte à descrição das congadas, conforme se verá mais à frente.

do Congado, pela Prefeitura de Belo Horizonte, em 1995. Pouco antes, a Irmandade e seus ritos já haviam sido filmados por Arthur Omar em *A coroação de uma rainha* (1993), objeto de estudo dessa dissertação.

Na década de 2000, com a criação de um novo mecanismo de proteção – o Registro –, esses exemplos se multiplicaram. O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial foi instituído no Brasil pelo Decreto Federal nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, e logo em seguida adotado por diversos estados e municípios. Desde então, o atual IPHAN vem se dedicando à pesquisa, salvaguarda e valorização de diversas tradições de matriz africana (logo, da cultura oral), tais como o Jongo, a Capoeira, o Maracatu. O Congado em breve será incluído no rol do Patrimônio Cultural do Brasil, estando seu processo de Registro em andamento. Vários municípios do estado de Minas Gerais já fizeram o Registro de expressões ou celebrações locais do Congado. A capital Belo Horizonte ainda não está entre estes, porém em 2006, sua Prefeitura, por meio do projeto “Memória da religiosidade afro-brasileira”, desenvolveu o mapeamento de mais de trinta Irmandades de Nossa Senhora do Rosário da cidade, entre elas a do Jatobá, o qual resultou na produção de um catálogo, e do documentário *Salve Maria* (2006) – que será, nessa pesquisa, posto em diálogo com *Coroação*.

Fruto da incorporação do CNRC nas políticas do IPHAN, os Registros de Bens Imateriais vem se desenvolvendo em todo o país com base em uma praxe estabelecida pelo próprio órgão federal, através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). O PNPI define o conjunto de trabalhos específicos a serem realizados para a instrução dos processos de Registro, prevendo, entre outras coisas, a documentação fotográfica e audiovisual.

Em nível federal, a instrução desses processos ocorre de acordo com a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que prevê três etapas: levantamento preliminar, através do qual são realizadas pesquisas em fontes secundárias e em documentos oficiais, entrevistas com a população e contatos com instituições, propiciando um mapeamento geral dos bens existentes em uma determinada localidade e a seleção dos que serão identificados; identificação e documentação, por meio das quais são aplicados formulários que descrevem e tipificam os bens selecionados; registro propriamente dito, que é o trabalho de pesquisa mais aprofundado, de natureza eminentemente etnográfica, que poderá ou não ser empreendido com vistas à inscrição do bem em um dos livros de Registro.

É curioso observar que a metodologia do INRC prevê a inscrição de seu objeto de estudo em categorias previamente definidas. No que se refere ao Registro de Bens Imateriais, se circunscrevem a quatro opções: os Lugares, os Saberes, as Celebrações e as Formas de

Expressão. De um modo geral, as tradições de matriz africana referidas acima vêm sendo consideradas enquanto Formas de Expressão, isto é, as “performances culturais de grupos sociais, como manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, que são por eles consideradas importantes para a sua cultura, memória e identidade” (Portal do IPHAN). Por vezes, também são enquadradas como Celebrações, isto é, “festividades que marcam a vivência coletiva de um grupo social, sendo considerados importantes para a sua cultura, memória e identidade” (Portal do IPHAN). Diversos pesquisadores vêm, no entanto, questionando a categorização na medida em que é insuficiente para abordar essas manifestações em toda sua complexidade, principalmente quando dizem respeito à religiosidade, à devoção, ao sagrado de um povo.

De um modo geral, a metodologia do INRC é alvo de muitos questionamentos. Alguns deles recaem, por exemplo, sobre a maneira como a documentação de bens imateriais é feita – por meio da aplicação de formulários que, dependendo de como são aplicados, podem levar a uma priorização de dados quantitativos, não refletindo o conjunto de significados, valores e relações que estão associadas às práticas em questão. Ela seria, assim, uma faca de dois gumes, pois ao mesmo tempo em que facilita a gestão pública desses bens, simplifica suas dimensões política, social, cosmológica. A respeito dessa discussão, Aline Brettas relaciona diferentes pontos de vista:

Lembramos Goody (1988) e Ong (1998), que demonstram possuir visões diferenciadas em relação ao registro escrito e institucionalizado: o primeiro afirma que a redução de uma cultura a um quadro escrito tende a integrar o que é percebido numa mesma ordem, provendo enquadramentos simplificados para os sistemas mais sutis de referência oral; já o segundo enxerga um distanciamento que a escrita realiza, pois afasta a prática cultural de um contexto existencialmente rico, de muitas enunciações orais. Diante de tais considerações, presumimos que o registro escrito é essencial para a transmissão da memória, e a inclusão de campos, no caso do dossiê analisado, facilita a compreensão do leitor a respeito do bem patrimonializado. Entretanto, trata-se de um produto limitado, visto que uma celebração como o Reinado compreende nuances nem sempre passíveis de serem sintetizadas em palavras ordenadas (...) (BRETTAS, 2013, p. 154).

O Registro do Congado em Minas Gerais tem sido uma ocasião para o debate sobre a metodologia não apenas do INRC, mas aquelas usadas pelos órgãos de patrimônio em geral. Vem se problematizando, por exemplo, a abordagem das performances ou festas de caráter sagrado que muitas vezes as reduz a modelos demasiadamente racionalistas, burocráticos, estanques, sendo incapaz de captar os sentimentos, a devoção, a epifania que estão em jogo.

## 1.1 Do documentário patrimonialista ao antidocumentário

Ao longo dos pouco mais de dez anos em que a salvaguarda do patrimônio imaterial vem se desenvolvendo institucionalmente no Brasil, um determinado padrão documentário se consagrou como o gênero narrativo mais recorrente na elaboração de seus registros audiovisuais. Herdando características de um “modelo sociológico”<sup>10</sup> – conforme teorizado por Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e imagens do povo* –, identificamo-lo como um gênero que se formou, sobretudo, em torno do propósito de documentar as manifestações de caráter regional, étnico ou popular que constituem as “raízes” do país. No intuito de representá-las de modo abrangente, generalizante, totalizante, prevalece, nele, a opção por estratégias híbridas, as quais se apropriam, no mesmo enunciado, de recursos como a voz *over* de uma autoridade, a entrevista e a observação em som direto. A prática da entrevista é, sem dúvida, a mais difundida e, provavelmente, a mais automática, tendo em vista ser utilizada como um recurso aplicável em qualquer projeto de documentário, uma forma igualmente adequada para abordar qualquer tema. Para Luiz Rezende,

É o que Bernardet quer dizer quando afirma que “a entrevista virou *cacoete*” (2003, p. 285). A frequência com que a entrevista é utilizada em documentários os mais diversos mostra como ela se tornou uma estratégia de abordagem padrão, da qual quase não se acredita mais ser possível prescindir. Naturalizou-se a ideia segundo a qual, em algum momento do processo de produção, o documentarista deverá entrevistar alguém (REZENDE, 2013, p. 245, grifo nosso).

A vigência desse gênero como a mais “autorizada” das formas de registrar os testemunhos da experiência do “povo” não é de agora, mas deriva de um modo de fazer documentários que se consolidou no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, a partir de trabalhos como os da Caravana Farkas<sup>11</sup>. O conjunto de filmes reunidos sob o título “A

---

<sup>10</sup> A noção de “modelo sociológico” foi criada por Jean Claude Bernardet a partir da análise de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964), entre outros filmes brasileiros da década de 1960. Nela, o teórico reconhece um padrão documentário no qual a estrutura do filme se organiza em torno de uma voz *over* autorizada que nos expõe uma tese sobre determinado objeto de estudo – a “voz do dono”. A comprovação dessa tese ocorre por meio da articulação entre a voz do locutor e as vozes dos personagens, captadas em geral por meio de entrevistas, na qual as primeiras, que se referem a experiências individuais, são apropriadas como subsídios para que se componha uma generalização a respeito do tema, manifesta pela segunda (BERNARDET, 2003, p. 15 a 57).

<sup>11</sup> Caravana Farkas é o nome atribuído ao conjunto de filmes produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1969. Primeiramente, referia-se a vinte documentários sobre a cultura popular nordestina, produzidos em 1969 e reunidos sob o título “A Condição Brasileira”. Filmados simultaneamente no Ceará, Pernambuco e Recôncavo Baiano, foram curtas e médias-metragens dirigidos por cineastas como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, e outros. Mais tarde, esse nome abarcou também outros quatro filmes produzidos em 1964 – entre eles *Viramundo* –, que integraram *a posteriori* o longa-metragem “Brasil Verdade”. Apesar das diferenças formais entre si, esses filmes em geral compartilham a proposta de mostrar a realidade brasileira criticamente, sob um

Condição Brasileira” (1969-1973) é exemplar no que diz respeito a uma atitude de documentar aspectos da cultura popular, material e imaterial. Seus realizadores filmaram diversas práticas tradicionais dos sertões nordestinos levando em consideração, sobretudo, a iminência de sua morte, anunciada pelo “progresso” – pela modernização conservadora que integrava os mais remotos cantos do país na lógica de um mercado em escala nacional, transformando os modos de vida de seus habitantes. Essa atitude, tal como se configurou na época, foi duramente criticada por autores como Jean-Claude Bernardet que, num texto publicado no jornal “Opinião” em 1975, classificou-a como atitude de “desapropriação cultural”, na medida em que a produção dos filmes escapava aos grupos sociais retratados e não voltava para eles. Para ele, “de um modo geral, os filmes ocultam essa dimensão e se apresentam como defensores da cultura popular, tentando coincidir com seus problemas” (BERNARDET apud MESQUITA, 2006, p. 7).

No entanto, é preciso lembrar que, apesar de se debruçar sobre basicamente um único grande “tema”<sup>12</sup>, o conjunto em questão é dotado de uma significativa diversidade estética. Tal como aponta Cláudia Mesquita em seu ensaio *A Caravana Farkas e nós*, existem filmes com teor mais informativo, didático, outros com uma intenção mais argumentativa e interpretativa, mas há também filmes que não assumem esse compromisso, parecendo empenhados em flagrar singularidades (MESQUITA, 2006, p. 4). Por outro lado, é justo notar que mesmo alguns filmes identificáveis como “didáticos” e/ou “interpretativos” – aos quais se dirige a maior parte das críticas – têm uma potência que reside, entre outros aspectos, no seu propósito de não apenas “registrar”, mas também “interpretar” a realidade filmada. O produtor Thomaz Farkas entendia essa interpretação como um passo além da “simples reprodução fílmica do real”, em direção à apresentação de um “ponto de vista subjetivado do autor” (FARKAS apud MESQUITA, 2006, p. 7)<sup>13</sup>. Sem dúvida, os comentários em voz *over* foram os principais meios utilizados para a apresentação dessa subjetividade. Esses

---

viés sociológico, histórico ou antropológico, e com um caráter fortemente expositivo, recorrendo quase sempre à explicação, ou argumentação, em voz *over* de uma autoridade científica, intelectual.

<sup>12</sup> Para Cláudia Mesquita, uma das características que está presente em quase todos os filmes do conjunto, “é o esforço em abordar um tema com “T” maiúsculo, sobre o qual se disserta a partir de situações e imagens particulares, raramente localizadas, nomeadas ou, no caso das pessoas, individualizadas. São monografias que almejam a macro-análise. O homem singular, a situação particular, o local específico são transformados em categorias, a partir das quais se tecem significações genéricas” (2006, p. 4).

<sup>13</sup> Nesse sentido, a Caravana Farkas tinha um propósito ideológico bem definido e, até certo ponto, “elogiável”: uma vontade de perceber na realidade filmada o dado de atualidade e de mudança, sem produzir uma romantização sobre o tradicionalismo da cultura popular. Para Cláudia Mesquita, “há, não apenas no registro, mas sobretudo na interpretação que se torna visível na montagem, um compromisso e uma preocupação reais com o homem brasileiro, uma vontade de entender que lugar esse homem sertanejo ocupa no mundo, e em que medida as mudanças em processo vão beneficiá-lo ou tornar seu cotidiano ainda mais precário” (2006, p. 4).



comentários, porém, raramente aparecem como a única voz mobilizada pelos filmes, mas convivem com diferentes vozes, extraídas de depoimentos, de cantorias, de LPs (vozes de personagens, de cantadores, ou mesmo da música regional ou *pop*). Nesse sentido, a subjetividade do autor não apenas é, em vários casos, relativizada pelo confronto com outras perspectivas, como também é evidenciada pela mobilização de elementos bastante diversos na mesma narrativa. A trilha sonora “impura”, “misturada” de filmes como *Viva Cariri!*, por exemplo – na qual se inserem músicas que não pertencem e/ou sequer remetem aos universos culturais filmados –, reflete, de certo modo, uma “não coincidência” entre a visão do cineasta e do “povo” tornado imagem, “uma explicitação do lugar do realizador”. Nas palavras de Mesquita,

Muitas vezes é na música que esse ponto de vista se coloca, e que se explicita a consciência reflexiva deste “olhar de fora” (característica que veremos com força em filmes do começo dos anos 70 estudados por Jean-Claude Bernardet no capítulo de “Cineastas e Imagens do Povo” que se chama justamente “A voz do documentarista”: filmes de Ana Carolina, Arthur Omar, Paulo Rufino etc.; nalguma medida, esses filmes não são o oposto dos filmes da Caravana, que já antecipam características bastante “opacas” (MESQUITA, 2006, p. 7).

De um modo geral, vários filmes de Geraldo Sarno podem ser citados como exemplos dessa contradição intrínseca à atitude da Caravana Farkas. São filmes como *Vitalino/Lampião*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *A cantoria*, e *Viva Cariri!*, dedicados a temas como a literatura (de cordel), o artesanato (em barro, madeira), a música (das cantorias), o trabalho (rural) e a religião (popular) tradicionais do sertão nordestino, recriadas através de várias gerações, transmitidas pela oralidade. Alguns deles se permitem inclusive a duração dos acontecimentos filmados, detendo-se longamente sobre as performances em questão, reduzindo as intervenções de montagem, locução ou trilha sonora – é o caso, por exemplo, de *A cantoria*. Mesmo assim, considerando esses filmes em sua totalidade, ainda é significativo o nível de controle do diretor no sentido de – com base nas informações coletadas por meio da filmagem – produzir generalizações sobre as personagens, os ambientes e os eventos postos em cena, tomados como um objeto de estudo científico.

Desde a Caravana Farkas, os debates a respeito da documentação das manifestações da cultura popular – e da necessidade de registrá-las em suporte audiovisual – se intensificaram consideravelmente, além de terem se tornado um assunto governamental. Hoje, é o próprio Estado – seja na esfera federal, estadual ou municipal – que tem a responsabilidade de produzir (ou contratar empresas que produzam) imagens sobre elas, na medida em que se

tornou uma etapa indispensável do Registro de Bens Imateriais. Esse processo implica, de certo modo, em uma cristalização do gênero em questão, cujas narrativas vêm se impondo como as mais legítimas, ou as mais aptas a dar conta desses testemunhos. Com ele, surge uma “comunidade de praticantes” específicos e, conseqüentemente, uma “medida de regulação do tráfego discursivo” patrimonialista, os quais criam um “enquadramento” para os filmes produzidos e consumidos sob esse contexto.

No livro *Microfísica do documentário*<sup>14</sup>, Luiz Rezende elabora uma consistente reflexão sobre o que ele chama de “pré-subjetividade do documentário” – as tradições do documentário como instituição e disciplina formadoras de uma virtualidade que antecede a criação dos filmes e influi diretamente nas escolhas dos realizadores. Sua discussão se refere ao campo do documentário de um modo geral, mas certamente pode ser apropriada para falarmos desse gênero patrimonialista em específico. Para o autor,

Os documentários de encomenda (sejam “institucionais” ou televisivos), os concursos públicos para projetos de documentários, os cursos que pretendem ensinar a fazer documentário, todos servem de exemplos de como a “instituição documentário” determina, de várias maneiras diferentes, uma pré-subjetividade à qual o cineasta e sua equipe, com suas intenções, posicionamentos políticos, objetivos e pontos de vista, devem se submeter ou se adaptar, deliberadamente ou não, para tornar o seu projeto ou filme aceitáveis e reconhecidos institucionalmente (REZENDE, 2013, p. 244).

É assim que, por meio de suas contratações, editais e formações, os órgãos responsáveis pelo patrimônio circunscrevem, direta ou indiretamente, todo um modo de fazer – um “enquadramento” – que norteia a construção desses enunciados, levando-os a se utilizarem quase sempre dos mesmos recursos expressivos e estratégias de abordagem, sejam quais forem as especificidades de cada manifestação<sup>15</sup>. Entre os princípios que sustentam a forma desses enunciados se dirigirem para o mundo histórico, sobressai-se um “dever de memória” muito semelhante àquele problematizado por Hartog, o qual justifica um tratamento

---

<sup>14</sup> Esta referência será amplamente utilizada nas páginas seguintes na medida em que vem ao encontro da importância e necessidade de problematizarmos o conceito de representação. Sustentando a grande maioria dos filmes documentários aos quais chamamos de “patrimonialistas”, esse conceito será conscientemente negado pelo trabalho de Arthur Omar. Nesse sentido, acreditamos que o conceito não apenas não se aplica ao filme *A coroação de uma rainha*, mas também se mostra problemático para pensar o documentário de um modo geral.

<sup>15</sup> Um exemplo dessas diretrizes pode ser identificado, por exemplo, nos editais abertos pelo IPHAN para patrocinar trabalhos de identificação, pesquisa e salvaguarda de bens imateriais. O Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Cultural Imaterial (Etnodoc), publicado nos anos de 2007, 2009 e 2011, é um deles. Criado em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edson Carneiro, com a finalidade de estimular a produção de documentários sobre celebrações, expressões e saberes de grupos formadores da sociedade brasileira, o Etnodoc tinha como objetivo “estimular iniciativas voltadas para a melhoria das condições de transmissão, produção e reprodução dos bens culturais que compõem esse universo”.

predominantemente *expositivo*<sup>16</sup>, que visa desenhar um panorama do objeto em sua totalidade, sem permitir brechas, como se pretendesse garantir-lhe sua *representação plena e definitiva*<sup>17</sup>.

Existe um problema intrínseco à maneira como se concebe a produção desses filmes que reside no fato de estar marcada pelo pressuposto da *representação* e, logo, pelo intento de que aqueles se adequem, da melhor forma possível, ao objeto representado. “Designar um objeto para a representação (...) implica em considerá-la passível de um julgamento de sua adequação ou coerência ao objeto suposto” – o qual se supõe previamente dado, dotado de uma “identidade unívoca”, e sobre o qual “se pode chegar a um consenso” (REZENDE, 2013, p. 55). Sob essa perspectiva, tanto melhor será o documentário quanto menos ele for construído arbitrariamente, baseado em convencionalidades alheias a seu objeto, ou quanto mais sua construção for motivada pelo saber existente em torno deste, visando a legitimidade de seu discurso. O documentarista tem, assim, o dever de evitar quaisquer distorções da realidade, equívocos históricos ou estereótipos culturais. Para tanto, ele deve abordar seu objeto em acordo com critérios ou modelos validados pelas disciplinas acadêmicas institucionalizadas, de modo a (re) produzir conhecimentos iguais ou semelhantes aos que se elaboram nestas. “Isso nos mostra como a própria noção de *adequação* (...) é nestes casos, uma noção exterior, como ela depende da determinação de um saber, que não pertence ao próprio campo da expressão audiovisual” (REZENDE, 2013, p. 57).

Nos documentários produzidos de maneira vinculada a órgãos de patrimônio, essa relação do audiovisual com um campo de saber legitimado é bastante intensa e determinante. É comum, por exemplo, que seus realizadores busquem o respaldo da autoridade socialmente reconhecida de historiadores, sociólogos ou antropólogos (por meio da prática difundida da consultoria), apropriando-se de seus enunciados com a finalidade de conferir veracidade ao filme. Institui-se assim um acordo tácito entre

---

<sup>16</sup> Nesse caso, utilizamos o termo “exposição” não no sentido de “narrar” ou “argumentar”, explorado por Bill Nichols em sua teorização sobre o modo expositivo de representação, e sim no sentido de “pôr a vista”, tal como Walter Benjamin discute a respeito do valor de exposição das imagens reprodutíveis tecnicamente. Essa abordagem predominantemente expositiva seria então aquela que privilegia a reprodução das aparências visíveis e/ou audíveis da manifestação, técnica ou cientificamente, no filme.

<sup>17</sup> Nesse caso, utilizamos a noção de representação enquanto vinculada à ideia de “substituição”, ou de “referência”, isto é, enquanto aquilo que ocupa o lugar de uma coisa que se tornou ausente, presentificando-a. Essa substituição pode ou não ocorrer por meio de uma relação cópia-modelo baseada na similitude, isto é, na reprodução de aparências sensíveis. Como foi sugerido na nota anterior, a construção de documentários patrimonialistas está fundamentada, sobretudo, nessa reprodução, tendo em vista a função do audiovisual como um “complemento” para a escrita desenvolvida nos trabalhos de Registro (que é, por natureza, incapaz de documentar o seu objeto por meio de imagens em movimento e sonorizadas). É por meio da reprodução que esses documentários adquirem então o estatuto de referências sobre o bem cultural em questão, às quais os gestores do patrimônio poderão recorrer para a execução de sua salvaguarda, inclusive nos casos-limite de ocosos, perdas ou lacunas desse bem.

aqueles que desejam ‘representar a realidade’, mas como diz Nichols, sabem que toda representação é uma fabricação – e precisam, portanto, de legitimação –, e aqueles que detém a autoridade sobre um saber estabelecido, mas sabem que o reconhecimento desta autoridade é sempre conflituoso e provisório – e precisam garanti-lo, ampliando seu controle e sua influência sobre quantas áreas da atividade humana for possível (REZENDE, 2013, p. 58).

Essa vinculação, porém, é bastante restritiva e problemática. Como se sugere acima, os próprios atores desse processo têm consciência de que nem um filme pode ser completamente isento de manipulações, nem uma disciplina pode ser totalmente uníssona, isenta de conflitos internos. Se por um lado, uma “realidade não pode ser representada sem que haja artifícios”, por outro, “não há como estabelecer o que é a realidade a partir de um critério de julgamento único” (REZENDE, 2013, p. 59).

Em certa medida, o objeto desta pesquisa – o filme *A coroação de uma rainha* (Arthur Omar, 1993) – opera um desvio em relação a essa tendência predominante na documentação de manifestações da cultura popular. A própria trajetória do cineasta enquanto intelectual nos sugere que o estudo de sua obra é instigante nesse sentido. Em paralelo a sua criação audiovisual e fotográfica, Omar desenvolveu também uma significativa reflexão teórica sobre o problema da *representação* do Outro no documentário. Ainda na década de 1970, publicou o consagrado ensaio *O antidocumentário, provisoriamente*, que é, de certo modo, um marco no debate sobre essas questões no Brasil.

Dialogando com o filme *Congo* (Arthur Omar, 1972), o ensaio critica os documentários sobre “raízes”, no que recorriam sempre a uma abordagem distanciada de seus objetos, visando gerar a ilusão de domínio sobre eles, de acordo com as normas de uma pretensa ciência social, antropológica ou histórica. Para o autor, o resultado desse modelo era a difusão de imagens estéreis da realidade brasileira, a exemplo do que ocorria naqueles filmes que visavam “fixar aspectos tradicionais da cultura de zonas rurais, quer sob o pretexto de promover a cultura popular, de registrar a memória da nação, ou documentar tradições que o avanço do capitalismo fazia desaparecer” (BERNARDET, 2003, p. 94).

O padrão de filme documentário ao qual Omar se opõe foi chamado por Jean-Claude Bernardet de modelo sociológico. De acordo com Bernardet, esse tipo de documentário, que surgiu dentro do contexto social e político brasileiro dos anos 1960, ‘como forma de registro das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música etc.’, vai ser ‘questionado e destronado por documentários inquietos tanto com os problemas sociais como os de linguagem’ (RAMOS, 2004, p. 122-3).

Uma perspectiva saudosista constituía vários desses documentários, mostrando as culturas em foco de modo bastante esterilizado. Para Arthur Omar, eles eram análogos a “obras de antiquário”, na medida em que a nostalgia, relativa àquilo de que não somos mais (ou jamais fomos) parte, estava na base de seu fazer – ela era “a chave da atitude que preside o documentário”. A respeito dos filmes da Caravana Farkas, Omar acusava-os de serem tristes.

Uma tristeza que está nas raízes do documentário, principalmente quando é um documentário que se esforça por chegar às raízes do seu objeto, superdocumentar no objeto a permanência das raízes, que é fugaz, num objeto em vias de desaparecimento. A série Farkas (nordeste, cultura popular, artesanato, campo) se volta sobre o que está em vias de desaparecimento. O que nunca foi nosso, classe média urbana, e nunca será, nem nosso, nem (jamais) visto outra vez, porque está em vias de desaparecimento (OMAR, 1972, p. 411).

Nessa época, Omar não apenas questiona, mas rompe com o próprio gesto de documentar. Não à toa, ele conceberá seus primeiros filmes como “antidocumentários”, isto é, enquanto objetos estéticos que negam os esquemas tradicionais do documentário, permitindo-se a invenção de outras formas de relação com seus temas. Por outro lado, se Omar não propunha fazer documentários, tampouco trabalhava totalmente fora desse domínio – tinha-o como campo de referência privilegiado. Não à toa, atribui a seu ensaio um caráter “provisório”, até que se produza uma “relação de fecundação” dos filmes por seus temas, “construindo-se numa combinação livre de seus elementos” (OMAR, 1972, p. 408).

A experimentação de *Congo* e dos filmes subsequentes é trabalhada, assim, com base na própria estrutura dos documentários aos quais se opõem, absorvendo não apenas o conteúdo, como também o funcionamento destes, desconstruindo, metodicamente, seus vários elementos sonoros e imagéticos.

(...) calcado nesse formato de documentário, assimilando sua estrutura e o tipo de conteúdo apresentado, Omar experimenta as mais diversas inversões / criações. Em *Congo*, a voz over masculina, grave e solene – própria do documentário padrão – transforma-se na voz de uma menina de nove anos que fala um texto de Mário de Andrade sobre a congada (...) (RAMOS, 2004, p. 126).

*Congo* põe em xeque a representação do Congado – ou da Congada<sup>18</sup> –, expressão de matriz africana que, como as demais tradições populares, é percebida como estando sob a constante ameaça de desaparecimento diante das transformações culturais e sociais impulsionadas pelo capitalismo. Apropriando-se de textos folcloristas sobre a encenação “teatral” do conflito entre uma corte de Rei do Congo e um embaixador da Rainha Ginga – no que é identificado por Mário de Andrade como a parte dramática das Congadas, as Embaixadas –, o filme se desenvolve sem mostrar nenhuma imagem, fixa ou em movimento, dessa tradição. Os letreiros com conteúdos referentes à manifestação (porém altamente enigmáticos, sem conexão aparente entre si), as imagens de paisagens, animais e homens de um contexto rural abandonado, e a narração automática, errante e infantil de uma embaixada são os únicos elementos que nos remetem ao tema que supostamente é representado. “Textos que seriam uma fonte de pesquisa e, portanto, estariam invisíveis dentro do filme, tomam conta da tela” (RAMOS, 2004, p. 126). O filme sugere, a princípio, a Congada como um objeto de estudo “científico”, porém não expõe mais do que fragmentos de um conhecimento livresco, acumulado por sujeitos que sequer pertencem a seu universo, fechando-se, assim, em si mesmo – como se esse ponto de vista “antropológico” não pudesse remeter a nada a não ser ao próprio contexto sociocultural em que foi engendrado. Em seu ensaio, Omar coloca a questão da seguinte maneira:

Uma coisa é participar da congada, outra é estudá-la. O documentário é isso: estudar a congada. Nunca um documentário emergiria de dentro de seu objeto, não naturalmente, não espontaneamente<sup>19</sup>. As canções da congada não documentam a congada, são elementos de uma prática, um momento, interiores. A exterioridade é condição necessária para o documentário. Sempre a exterioridade, algo novo que se instaura, uma distância programada, que se constrói com a ilusão que a tira de cena para torná-la possível (OMAR, 1972, p. 410).

---

<sup>18</sup> O termo “Congado” e “Congada” designam basicamente o mesmo conjunto de manifestações, tratando-se apenas de nomenclaturas que vigoram em épocas e regiões distintas. O termo “Congada” predominou entre relatos de viajantes do século XIX e estudos folcloristas do século XX, com destaque para os autores paulistas. O termo “Congado”, por sua vez, embora tenha sido criado de maneira articulada com os estudos folcloristas, em meados do século XX, se sobressai também nas pesquisas antropológicas mais recentes, na transição do século XX para o XXI, especialmente aquelas desenvolvidas na região de Belo Horizonte e adjacências. Sendo assim, quando nos referirmos aos trabalhos mais clássicos a respeito da eleição, coroação e cortejo de reis negros (e logo também ao filme *Congo*), utilizaremos o termo “Congadas”. Para os trabalhos mais recentes (e logo também para *A coroação de uma rainha*), falaremos de “Congados” ou “Reinados”.

<sup>19</sup> Hoje essa afirmação pode ser questionada, na medida em que as práticas de fotografar ou filmar situações e, logo, de produzir documentários, já não estão tão restritas a um seleto grupo de artistas ou cientistas, mas se tornaram comuns mesmo entre os recriadores das tradições populares, que muitas vezes dirigem a câmera para suas próprias realidades. Desde as experiências de Jean Rouch com os moçambicanos, a separação entre especialistas que filmam e comunidades que são filmadas já não é tão rígida, havendo também aquelas comunidades que se mobilizam para produzir imagens de si mesmas – a exemplo do que temos visto com frequência no cinema indígena brasileiro.

Numa referência clara aos documentários que se voltam para a preservação das “autênticas raízes nacionais”, e que não produzem senão uma reprodução parcial das aparências visíveis e audíveis das manifestações, Omar evidencia sua “impossível congruência com o referente”, nos oferecendo tão-somente as “diversas modalidades de construção deste objeto segundo as diferentes disciplinas e ‘linguagens’ que dele se apropriaram tematicamente (...)” (DA-RIN, 2008, p. 190).

Está claro que da congada só saberemos o que dizem os livros. Nós não fazemos a congada, ela não é nossa produção cultural (...). Falar da congada seria necessariamente assumir a voz do saber que torna objeto aquilo de que fala, seria privar o outro da possibilidade de ser sujeito. Nós, alfabetizados, universitários, urbanos, brancos, mantemos com a congada uma relação de exterioridade que será radicalmente e provocadoramente expressada pela supressão total de sua *representação* (BERNARDET, 2003, p. 95, grifo nosso).

Contrariando as expectativas que se poderia criar sobre um filme que abordasse a Congada de uma forma expositiva – com uma “interpretação verbal generalizante do fenômeno congada, em voz *off*” (DA-RIN, 2008, p. 191) –, observacional – com a exposição do fenômeno em imagens e sons diretos, agenciados de forma “transparente” –, ou interativa – com a participação dos próprios congadeiros, por meio de entrevistas –, *Congo* subverte a relação entre sujeito e objeto. A mediação dos textos folcloristas em nossa relação com a congada se sobrepõe a outros elementos de tal maneira que, no fim, percebemos que o filme em si é tão-somente essa mediação. O objeto-congada se dissolve no texto fílmico, que o pulveriza, ao invés de representá-lo, sobrando apenas o objeto-filme. Nas palavras de Jean Claude Bernardet, o Outro, nesse caso, “não foi transformado em objeto, apenas se indicam os instrumentos que o tornam objeto. Mas tampouco se tornou sujeito, foi eliminado. O sujeito é o cineasta” (BERNARDET, 2003, p. 102). Para Luiz Rezende, em *Congo*,

é a própria palavra (impressa e visível) que se afasta do sentido e se torna imagem. Mais do que isso, os antidocumentários mostram a potencialidade que as associações imagem/som têm para conduzir a outras conclusões, a outra interpretação ou conhecimento do mundo, que não aqueles permitidos pela linguagem, pela palavra, pela articulação verbal ou pelas ciências. São sugestões sobre como estabelecer toda uma outra forma independente de “saber”, de “pesquisa”, de relação, que parece própria à imagem/som, e não uma herança do discurso verbal (REZENDE, 2013, p. 256).

Essa opção pela experimentação que se fecha em si mesma, em recusa a um intento de representação<sup>20</sup>, será constante nos filmes de Arthur Omar ao longo das décadas de 1970 e 80, levando-o, em alguns casos, a produzir uma abstração completa de quaisquer sentidos, através, principalmente, de uma radical desarticulação da hierarquia entre elementos imagéticos e sonoros. Sua produção inicial é compreendida por alguns autores como se desenvolvendo entre dois princípios: um negativo, outro positivo.

Numa primeira fase, integrada pelos curtas-metragens *Sumidades carnavalescas* (1971), *Congo* (1972), *O anno de 1798* (1973) e pelo longa *Tristes trópicos* (1974), reconhece-se acima de tudo um princípio negativo, acionado pela realização da proposta do antidocumentário *stricto sensu*, na qual prevalece, sobretudo, um trabalho de anulação do modelo documental (ou “sociológico”) de cinema. Essa negação incide principalmente sobre a subordinação com que as imagens e sons apareciam organizados dentro desse modelo, de maneira que “todos os elementos deste aparato organizador – voz *off*, voz *over*, imagens de fundo e de frente, música, ruídos, etc. – passam a ter o mesmo espaço dentro da construção fílmica” (RAMOS, 2004, p. 123).

Nas fases seguintes, integradas pelos curtas-metragens *Tesouro da juventude* (1978), *Vocês* (1979), *Música barroca mineira* (1981), *O som ou tratado de harmonia* (1984), *O nervo de prata* (1987) e *O inspetor* (1988), emerge um princípio positivo, no qual as relações entre sons e imagens são aprofundadas e sofisticadas, caminhando gradualmente em direção a uma produção de sentidos sob novos termos. Em *Tesouro da juventude* e *Vocês*, o cineasta radicaliza as experimentações dos antidocumentários (agora, porém, sem confrontar diretamente a estrutura do documentário padrão), produzindo uma composição mais abstrata, marcada pela “pouca variedade de imagens e sons que se repetem e se inter-relacionam numa exploração prolongada de seus efeitos” (RAMOS, 2004, p. 133), sem fazer referência ao tema ou ao mundo externo. Em *Música barroca mineira*, *O som ou tratado de harmonia*, *O nervo de prata* e *O inspetor*, por sua vez, o cineasta trabalha então no sentido de desenvolver um tema, ou de estabelecer relações com o mundo externo<sup>21</sup>. A desconexão entre as faixas sonora

---

<sup>20</sup> Para Ruy Gardnier, é justamente a problematização da ideia de que, através da documentação, se está representando alguma coisa, “se está mantendo uma memória”, que aciona, move, impulsiona o mecanismo dos primeiros filmes de Arthur Omar. Em suas palavras, “se na filosofia a representação entra em crise no final do século XIX, no cinema documental brasileiro é Arthur Omar nos anos 70 que denuncia essa crise e sistematiza procedimentos para ‘barrar’ a representação: cartelas com inscrições nos revelam dados sobre cada tema tratado, mas justamente para nos negar uma exposição plácida, “verdadeira” de cada conteúdo cultural tratado nos filmes de Omar” (GARDNIER, 2001).

<sup>21</sup> Ruy Gardnier reconhece em *O inspetor* o “primeiro trabalho aparentemente documental” de Arthur Omar, na medida em que se dirige à vida e trabalho de um personagem do mundo externo, qual seja, o policial Jamil Warwar, especialista em disfarces.



e imagética, que se manteve recorrente em todo o seu trabalho até então, será superada por meio da absorção dos elementos conflitantes pelo tema ou contexto proposto em cada ocasião.

Depois de negar a experiência de um referente, Arthur Omar propõe outras experiências com a matéria de base documental, constituídas por um trabalho essencialmente inventivo, que experimenta as mais diversas formas de articulação entre os elementos disponíveis em torno de uma realidade, sejam eles internos ou externos a ela. Para Guiomar Ramos,

Tal material fílmico do tipo documental é produzido e vivenciado pela montagem de tal forma que reflete em um conflito na relação som/imagem. A obra *O som ou tratado de harmonia*, ápice deste tipo de procedimento, mistura o tema ‘som’ com outros assuntos, passando a oferecer ao espectador a oportunidade de sentir o som como uma experiência no meio da vida (RAMOS, 2004, p. 154).

O som é, provavelmente, o elemento que mais adquire importância nessas experiências, inflado de tal maneira que, em alguns casos, se sobressai na relação com as imagens, conduzindo os sentidos. Não à toa, o filme mencionado acima – *O som ou tratado de harmonia* – é inteiramente dedicado à temática do som, abordada de forma complexa e ambígua, relacionada com as mais diversas esferas da vida – o falar, o ouvir, o tocar, mas também a revolução, o sexo, a cultura. Ao longo do percurso descrito, esse trabalho com o som se consolidará, tornando-se possível identificar operações que se repetem em seus filmes e definem um estilo próprio do cineasta, tais como o uso do sintetizador, mixado com fragmentos de sinfonias, batuques, entre outros; as interrupções do fluxo narrativo por meio do som; os complexos agenciamentos de vozes; etc.

Nas décadas de 1990 e 2000, principalmente a partir de sua incursão mais efetiva no campo da fotografia e do vídeo, percebe-se, nas obras de Arthur Omar, a recorrência de um trabalho de manipulação de elementos de base documental com a intenção de traduzir os estados superiores de consciência – sobretudo o *êxtase* – que tenham se manifestado neles. A noção de *êxtase* se tornou então central para o artista, tanto em suas obras fílmicas quanto nos ensaios fotográficos e videoinstalações. Para ele (que, em seus escritos, assume e reivindica essa centralidade), essa noção tal como aplicada em suas obras reconhece que o estado superior de consciência é marcado, acima de tudo, pela “vertiginosidade, inconsciência e fugacidade” (OMAR, 1999, p. 10). Desse modo, ele compreende o *êxtase* como uma diversidade de estados gloriosos que acometem os sujeitos a todo e qualquer momento, na sua interação com o mundo e com os outros, mas que a consciência não é capaz de apreender. No

ato de fotografar ou filmar uma realidade, essa “partícula” é então fixada e se permite ser trabalhada *a posteriori*, através da manipulação das imagens, seja no laboratório ou na ilha de edição. Visando revelar essa partícula, seu foco se volta então quase exclusivamente para as propriedades das imagens em si, por meio de uma apreensão bastante formal, em detrimento dos contextos nos quais elas foram captadas<sup>22</sup>. Para Ivana Bentes, nesse momento, o artista intensifica alguns procedimentos dos filmes das décadas de 1970 e 80, em busca de uma materialidade (texturas, peles, cores) que sempre lhe foi cara, “mas de uma forma sensorial, não ‘ontológica’”. Em suas palavras, “Omar sempre levou às últimas consequências esse tratamento da imagem na sua *materialidade e volatilidade*, característica que marca seus filmes e vídeos, que criam uma estética a partir das *especificidades* do suporte” (BENTES, 1997, p. 11, grifo nosso).

Para Ruy Gardnier, é sob essa nova proposta que o trabalho de Arthur Omar perde sua força, na medida em que “se deixa entregar rápido demais a uma relação imediata com o espectador, com efeitos, sem conceitos”. Focado excessivamente sobre efeitos físicos, sensoriais, viscerais, seu trabalho caminharia no sentido de dispensar qualquer tipo de conceitualização – ou, talvez, no sentido de uma conceitualização que é permanentemente monopolizada pelo artista<sup>23</sup>. Na opinião desse autor, o artista demonstraria então, pela primeira vez, acreditar nas imagens que cria ou recria, na medida em que busca extrair delas uma “beleza” inexplicável, inefável, que exista por si mesma. Essa “beleza”, porém, estaria submetida a um programa, isto é, à ideia de êxtase – um êxtase no qual “o sujeito se vê fora de si, seja em momentos extremos de felicidade (o carnaval como tema principal, mas também os festejos e costumes populares) ou de tristeza (a morte, a crueldade)” (GARDNIER, 2001). Desse modo, suas obras se tornariam previsíveis, gratuitas, aproximando-se, em vários aspectos, da estética da publicidade. Apesar de se utilizar de argumentos bastante genéricos – pois não considera cada obra em sua especificidade –, a crítica elaborada por Gardnier nos aponta questões importantes para a discussão da proposta estética que Omar leva a cabo a partir da década de 1990, sobretudo no que diz respeito aos

---

<sup>22</sup> Para Arthur Omar, devido a seu caráter vertiginoso, inconsciente, fugaz, o êxtase não é visível a olho nu, logo não pode ser trabalhado no ato da captação das imagens. “No instante em que a fotografia é disparada, eu não vejo nada. Uma coisa quase automática. Choque de partícula contra partícula, que me faz atingir um estado transcendente. Mas não posso fazer nada com esse estado, nem tirar dele nenhuma lição, simplesmente porque foi tão breve que nem soube que o atingi. A única coisa que posso fazer é, em etapas posteriores, trabalhar a matéria que foi gerada ali, naquele instante” (OMAR, 1999, p. 9).

<sup>23</sup> Para Eduardo Valente, em determinado momento de sua carreira, Arthur Omar controla a exibição e discussão de sua obra a tal ponto que “o espectador não possui mais o direito do contato virgem com aquela obra, de uma significação nova sua, mas apenas os múltiplos símbolos e objetivos do artista. Não existe mais ‘a obra’, mas sim ‘o artista’. A mediação dela é feito por ele, sempre, onipresente, falando, falando, falando” (VALENTE, 2001).

efeitos e/ou conceitos suscitados por ela – sejam eles sensoriais ou não, verbais ou não, controlados ou não. Buscamos ficar atentos a essas questões ao longo de nosso trabalho.

As obras produzidas nessa nova fase giram em torno de basicamente duas temáticas ou questões: a violência social (a “tristeza”) e os festejos, costumes, expressões populares (a “felicidade”). Nesse momento, não apenas o som, mas os corpos (com destaque para as faces) bem como o tempo (com destaque para o instante) tornam-se matérias-primas fundamentais da busca artística de Omar.

A abordagem da violência social se consagra no curta-metragem *Ressurreição* (1989) e nas videoinstalações *Inferno* (1994), *Massaker* (1997) e *Atos do Diamante* (1998). Em *Ressurreição* e *Atos do Diamante*, por exemplo, Arthur Omar trabalha com fotos de vítimas de chacinas retiradas dos arquivos de jornais populares. Nessa passagem da fotografia ao cinema ou à videoinstalação, o artista nos põe diante de corpos mutilados, amarrados, dispostos em estranhas posturas, porém trabalhados, por meio da trilha sonora, montagem e/ou ambientação, enquanto “corpos gloriosos”. Para Ivana Bentes, “esses corpos anônimos, inglórios, abatidos como animais, atingem a *eternidade*, a *glória*, a *ressurreição*, enquanto dura o filme” (BENTES, 1997, p. 12, grifo nosso).

Já a posta em cena de expressões populares marca, sobretudo, o longa-metragem *Sonhos e histórias de fantasma* (1996) e os curtas-metragens *A coroação de uma rainha* (1993), *Drum spots* (1996) e, mais recentemente, *Folia no morro* (2008). Em *Sonhos e histórias de fantasma* e *Folia no morro*, por exemplo, Arthur Omar se dirige a performances inseridas em tradições de matriz africana, fortemente marcadas pelo sagrado, pela memória, pela ancestralidade, porém sem isolá-las de (mas articulando-as com) aspectos que compõem o mundo urbano, midiático, contemporâneo. No longa-metragem, filma duas situações bastante distintas, porém análogas – de um lado, um quilombo no interior de Minas Gerais, lento, velho, ligado à tradição; de outro, o mundo do funk no Rio de Janeiro, veloz, jovem, à primeira vista sem passado. No curta-metragem, monta um conjunto de imagens produzidas ao longo de 13 anos em que acompanhou uma Folia de Reis atuante em pleno Morro de Santa Marta, na cidade do Rio de Janeiro (de 1995 a 2008). Ambos os filmes são constituídos por recortes das experiências vividas por seus personagens no interior da manifestação que focam acima de tudo a sua vibração, sua movimentação, suas expressões. Tratado com efeitos visuais lúdicos, atravessados por uma trilha sonora excêntrica, e encadeados em uma montagem rítmica, esses fragmentos aparentam visar algo de *transcendental* nos rostos, nos gestos, nas falas captadas.

Em sua leitura sobre esses trabalhos mais recentes, Ivana Bentes sugere que, para ambas as temáticas, Arthur Omar constrói uma “estética do êxtase” – a qual, no caso das expressões populares, estaria articulada com uma “etnografia estética”. Enquanto a “estética do êxtase” se refere mais diretamente a um conceito – qual seja, o de êxtase –, a “etnografia estética” se baseia em um método específico. Para a autora, a proposta de uma “etnografia estética” surge em contraposição, ou em “substituição”, ao documentário convencional, sociológico ou folclorista, na medida em que visa “explorar estruturas do imaginário ao invés de fatos da realidade, num documental transcendido” (BENTES, 2003, p. 115). Essa exploração se operaria, sobretudo, por um método chamado pelo próprio Omar de “investigação livre”. O método consiste basicamente em “esquecer o que se sabe” sobre a realidade filmada – ao invés de obter, ou manter, um conhecimento prévio –, a fim de que, por meio da primeira visão, do “primeiro contato virgem” com ela, sejam gerados sensorialmente – “através das imagens que se superpõem ou se sucedem” – conceitos não verbalizáveis, sensações novas, “que só poderiam surgir do trabalho daquela obra em particular” (OMAR, 1999, p. 10).

Muitas vezes até fazendo um filme documental sobre uma prática popular, gosto de chegar no local e executar a gravação logo na primeira vez. Eu não trabalho com o acúmulo de conhecimentos prévios, eu não faço pré-produção. Meu objetivo é que cada imagem seja fruto de uma primeira visão, de uma surpresa. (...) É nessa sucessão de surpresas durante a captação da imagem que começa a elaboração informe de um provável conceito (OMAR, 1998, p. 10).

A fim de compreender melhor essa proposta, discutimos, a seguir, obras que talvez estejam no limiar das duas temáticas mencionadas acima, pois trazem à vista, por meio de suas imagens, tanto uma violência social, quanto as expressões de um povo.

O exemplo mais reconhecido da sua “etnografia estética” talvez seja o ensaio fotográfico *Antropologia da face gloriosa* (1993), dedicado ao Carnaval, no qual o artista busca traduzir a glória fugaz de rostos de foliões fixada pela câmera fotográfica, num processo de intensificação estética do material captado. Depois de mais de vinte anos em meio às festas carnavalescas do Rio de Janeiro fotografando o que ele chama de “faces gloriosas”, Omar realizou um complexo tratamento imagético – exploração de contrastes, granulação, superposições, reenquadramentos, recopiagens, entre outros –, visando revelar as sensações excepcionais que, a seus olhos, se manifestaram no instante da captação – quais sejam, de *êxtase, glória, mistério*. Nesse processo, os rostos foram completamente abstraídos de suas

referências espaço-temporais, de modo a ultrapassarem os meros tipos documentários, e tornarem-se “verdadeiras entidades”.

Extraídos violentamente de seu contexto, registrados em preto e branco, essas imagens (...) tornam-se verdadeiras entidades, figuras estéticas, de grande densidade, ultrapassando qualquer visão documental do Carnaval. Mas para isso é preciso isolar cada rosto, esquartejar, granular, reenquadrar, fazê-los passar por banhos químicos que ferem ou maquiagem o rosto. Preço que as fotografias de Omar pagam (como seu cinema) para liberar puros objetos fotográficos: rostos/paisagens, cuja referência ao mundo não é obrigatória e que, sem a mediação fotográfica, nossos olhos não saberiam ver (BENTES, 1997, p. 9).

No seu curta-metragem em vídeo mais recente, intitulado *Os cavalos de Goethe, ou Alquimia da velocidade* (2011), Omar realizou um trabalho semelhante, porém por meio de uma radical manipulação do tempo da filmagem de um *buskashi*, jogo popular no Afeganistão em que cavaleiros disputam a carcaça decepada de um bode. O vídeo se constrói todo em cima da distensão temporal do movimento dos cavalos, jogadores e plateia, por meio da qual o artista visa proporcionar uma intensificação do olhar do espectador sobre aquela realidade, na qual ele seria capaz de perceber cores, formas e objetos singulares – não apenas que não se mostrariam a olho nu, mas que, à maneira de *arquétipos*, ultrapassam limites de espaço-tempo. Nas suas palavras, ele havia “que distender o tempo (que é a base da percepção cinematográfica), e assim interferir na velocidade das imagens, para tornar tudo um grande quadro, onde o tempo pareceria suspenso, e às vezes, literalmente pararia”. Parado o tempo, “o olhar penetra na imagem como o bisturi de um cirurgião na carne de um paciente anestesiado” (OMAR, 2011, p. 57).

Nessa sublimação de sua matéria-prima, diríamos que Omar opera um gesto antropológico universalista, na medida em que visa transcender o contexto espaço-temporal no qual as imagens são captadas, indo ao encontro de (ou produzindo) *entidades, arquétipos, símbolos* não-espaciais, atemporais<sup>24</sup>. Sua antropologia da “face gloriosa”, ou do “instante distendido”, não se desenvolve, porém, de maneira completamente alheia a essas realidades, de acordo tão-somente com a idiossincrasia do artista. Pelo contrário, ela se baseia também em um método de afetação pelas sensações, oscilações, expressões com as quais o artista se

---

<sup>24</sup> Em alguns casos, seu gesto nos sugere, inclusive, um olhar místico, pois rompe com a percepção espaço-temporal ordinária, propondo-nos “abrir as suas portas” para o que é impossível à visão racionalista, cartesiana – uma face que encarna o cosmos, um instante que se funde à eternidade. É assim que, para Ivana Bentes, sua fotografia “devolve fixado no papel, todo o turbilhão mental que não quisemos ou não podíamos experimentar diante da cena” (BENTES, 1997, p. 12).

depara, por meio das quais ele busca vibrar na mesma frequência que seu objeto<sup>25</sup>. É o que, em *Antropologia da Face Gloriosa*, Omar chama de *foto-gnose*:

(...) como o fotógrafo irá identificar as faces gloriosas em meio a tantas faces normais se aquelas passam vertiginosamente, nunca se dando ao olho nu? Simplesmente entrando em fase com elas, ou seja tornando-se ele próprio glorioso, uma face gloriosa, a reagir por *simpatia* ultraveloz, vibrando no mesmo registro que o seu objeto. O ato fotográfico como gnose. Uma foto-gnose (OMAR, 1997, p. 7).

Em *Os cavalos de Goethe*, o autor coloca a mesma proposta em termos da forma como a câmera é segurada e movimentada diante de seu tema:

Trata-se, neste método, menos de escolher um ângulo diferente do assunto, que saber dosar em mim mesmo a força expressiva, maior ou menor, desse “pincel”. Uma técnica difícilíssima de controle da energia muscular. O que conta é a concentração da mente, e o controle do punho, e não tanto o objeto que o olho está vendo. Filmando um combate, combater junto. Filmando uma dança, dançar junto. Sem procurar reproduzir nada, apenas ser penetrado pelo ritmo (OMAR, 2011, p. 359).

Nesse método, que também pode ser discutido – tal como sugere Ivana Bentes – enquanto uma “etnografia estética”, Omar retoma questões, intenções e proposições sobre a abordagem da cultura (de massa ou popular) que foram levantadas vinte anos antes em seu ensaio inaugural sobre o antidocumentário – tendo em vista que busca colocar a *realidade* filmada em funcionamento dentro da obra enquanto “força propulsora e geradora de formas”, em uma relação de fecundação entre objeto e obra, considerando que

(...) novas atitudes talvez sejam mais produtivas hoje no Brasil do que simplesmente partir para o filme documentário generalizado sobre as nossas coisas e a nossa cultura, numa atitude de conservação e preservação que, na verdade, nada conserva e nada preserva, esquecendo que o fundamental é o filme como objeto produzido (...), com sua forma aqui e agora (...), e não a repetição mecânica e infinita de conteúdos que estão do outro lado da linha (...) sem formulação de um *projeto de absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra* (OMAR, 1972, p. 408, grifo nosso).

---

<sup>25</sup> Para Ligia Canongia, Arthur Omar “apreende o ‘outro’ na medida do seu ‘eu’; tenta clicar ‘outras faces’ pelas motivações do seu olhar, no embate entre o observador e o observado. É possível que o momento ‘glorioso’ pudesse ser aquele lance empático total que os unisse em continuidade, como em continuidade se pensa o objeto da paixão, o objeto da obsessão. É possível que a glória estivesse mesmo nesse ‘instantâneo’, em que se superasse os seres descontínuos, em busca da unidade perdida” (CANONGIA, 1999, p. 6).

É importante observar, no entanto, que o gesto proposto e executado por Arthur Omar não se aproxima, mas se distancia da proposta de um “corpo-a-corpo com o real” tal como teorizado por autores como Jean-Louis Comolli a respeito do cinema documentário. Apesar do cineasta eventualmente reivindicar para si essa operação<sup>26</sup>, seus filmes são marcados por um intenso controle sobre as formas e, logo, sobre a realidade que as propuliona e gera. Sendo assim, não cabe pensa-los *literalmente* enquanto trabalhos que, ao se ocuparem das fissuras do real, se constroem em “fricção com o mundo”, reconhecendo o inevitável dos “constrangimentos”, levando em consideração as “mentiras”, se engajando nas “regras do jogo social”, expressões de Comolli no célebre texto *Sob o risco do real* (2001).

Para o autor, o ato de filmar pessoas reais deveria levar os cineastas a reter, nos filmes, aquilo que existe fora de seus projetos, reconhecendo o quão pouco “estamos em condições de lhes dar ordens (...), de chacoalhar sua própria *mise-en-scène* (...), de interromper ou alterar o curso de suas ações” (COMOLLI, 2001). O autor propõe, pelo contrário, que a *auto-mise-en-scène*<sup>27</sup> desses sujeitos receba tempo e espaço para se manifestar, de modo que o ato de filmar se torne “uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma” (COMOLLI, 2008, p. 85). Em outras palavras, que a *mise-en-scène* documentária seja tomada “pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões” (COMOLLI, 2001). Certamente, não é isto o que percebemos nos trabalhos de Arthur Omar. Enquanto Comolli propõe a consciência do olhar não apenas como aquilo que se dirige de um sujeito (o cineasta) a um objeto (personagem), mas também que retorna para o cineasta, do objeto ao sujeito, o trabalho de

---

<sup>26</sup> Em entrevista sobre seu trabalho, referindo-se à captação de imagens de base documental em filmes como *Sonhos e histórias de fantasma*, Arthur Omar afirma sua intenção de entrar no “corpo a corpo com o real”. O seu “corpo a corpo”, porém, ocorre acima de tudo em nível sensorial, não-intelectual – um corpo a corpo que não se baseia em um conhecimento prévio sobre o objeto ou sujeito filmado, nem visa um conhecimento verbalizável sobre ele, mas se coloca “à beira do desconhecimento”. Trata-se de buscar conceitos intrínsecos ao ato de captar imagens, e que se tornam apreensíveis somente por essas imagens (logo, que não são verbalizáveis). Nas palavras do autor: “Quando eu vou filmar um artista plástico eu procuro, antes de começar o trabalho, esquecer tudo que sabia dele no sentido de discurso crítico, histórico, estético, etc. (...) Entro no corpo a corpo. Nesse corpo a corpo eu não crio necessariamente um conhecimento sobre detalhes daquele objeto, mas talvez eu crie o mistério” (OMAR, 1998, p. 28).

<sup>27</sup> Jean-Louis Comolli define a *auto-mise-en-scène* como a combinação de dois movimentos. Um deles é próprio do *habitus*, isto é, da “trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes” (COMOLLI, 2008, p. 84), e que fazem com que a pessoa filmada apareça como representante de um ou vários campos sociais. Outro tem a ver “com o fato de que o sujeito filmado (...) se destina ao filme, consciente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia” (COMOLLI, 2008, p. 85). Para o autor, a *auto-mise-en-scène* está sempre presente, porém, na maioria dos casos, o gesto do cineasta durante a filmagem e, principalmente, a montagem, acaba por impedi-la, mascarar-la, apagá-la. Será o caso de *A coroação de uma rainha*?

Omar aparenta estar focado, sobretudo, no seu próprio movimento em direção ao que filma<sup>28</sup> – talvez não exatamente um objeto, mas um estado, uma sensação –, numa via de mão única, assumindo constantemente aquilo que Comolli chama de “pulsão escópica”.

Em diversos aspectos, a “estética do êxtase” de Arthur Omar flerta com um sistema de montagem espetacular, feito de rupturas, de estímulos, contra o qual Comolli se opõe rigorosamente. Trata-se de uma montagem que, para o autor, gera uma aceleração do olhar do espectador, impedindo-lhe toda projeção mental, na medida em que é marcada pela fragmentação excessiva das durações, pela diminuição sistemática dos planos, pela excitação da pulsão escópica. Composta, sobretudo, por *crossfades*, *short cuts* e *jump cuts*, dispensando o *raccord* clássico, essa montagem privilegiaria não a fricção com, mas uma virtualização do mundo, não a conjugação com, mas a desfiguração do outro – de suas matérias, corpos, espaços –, substituindo a *mise-en-scène* pela “colocação em (pequenas) peças” (COMOLLI, 2007, p. 35). É claro que não podemos associar esse sistema, de maneira genérica e indistinta, a todas as obras mais recentes de Omar, ou a uma ou outra obra por inteiro. Na verdade, se o sistema é de fato identificável em seus filmes, seus recursos são usados em termos bastante distintos daqueles que Comolli percebe, por exemplo, nas televisões – afinal, Omar não está visando informações sobre uma determinada realidade, mas sensações próprias de estados superiores de consciência (acima de tudo, do êxtase). De todo modo, consideramos essas reflexões bastante pertinentes para a análise de *A coroação de uma rainha*, na medida em que o filme será confrontado com as experiências do mundo e dos “outros” que filma – as experiências do sagrado próprias da tradição do Congado.

## 1.2 Experiências do (com o) Congado

Como se percebe, muitos elementos da reflexão sobre o “documentário patrimonialista” e o trabalho de Arthur Omar (desde o antidocumentário até a “etnografia estética”), esboçada acima, se mantêm bastante atuais e são até hoje potenciais geradores de debates no campo do audiovisual. É por esse motivo que nos apropriamos deles para discutir o filme *A coroação de uma rainha* (1993) – no qual, vinte anos depois de *Congo*, a tradição do Congado (principal temática sugerida pelo antidocumentário) é retomada por Arthur Omar,

---

<sup>28</sup> É curioso observar que, justamente em sua teorização sobre a *foto-gnose* que compõe o catálogo de *Antropologia da face gloriosa*, Arthur Omar dedica alguns parágrafos para proclamar o ato fotográfico não apenas como gravação de uma luz exterior, do objeto ou sujeito para a câmera, mas também como impulso de uma luz interior, do fotógrafo para o objeto ou sujeito. Em suas palavras, “uma máquina fotográfica, assim, para nós, será, doravante, um aparelho em que se dá a união ou a interseção entre a luz exterior e a luz interior” (OMAR, 1996, p. 31).



porém sob outro viés. Tendo em vista esta ser uma discussão importante e proveitosa por ocasião dos Registros de Bem Imaterial que vêm se dirigindo a essa tradição, trazemos ao centro das atenções justo o filme que, aparentemente, promove o desvio mais enfático em relação às formas convencionais de documentação das tradições populares por meio do audiovisual, sobressaindo-se como uma obra bastante particular dentro do conjunto de imagens e sons do Congado que vêm sendo produzidos desde fins do século XX.

A maior parte desses registros aparenta ser moldada pelo padrão de abordagem descrito no item anterior deste capítulo, principalmente no que diz respeito à pretensão de documentarem amplamente essas tradições por meio de recursos participativos, mas com uma intenção predominantemente expositiva, que produz narrativas generalizantes, superficiais, distantes. São normalmente registros produzidos no contexto de reportagens do telejornalismo, de pesquisas acadêmicas ou de editais e projetos de órgãos de patrimônio. A título de exemplo, citamos um dos filmes mais recentes sobre um Reinado em Minas Gerais, o documentário *Comunidade dos Arturos* (Rede Minas, 2014)<sup>29</sup>.

Realizado pela Rede Minas em parceria com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), o filme é um dos produtos da instrução do Registro da Comunidade dos Arturos como um Patrimônio Imaterial de Minas Gerais, na categoria de Lugar. Apesar de estar voltado para a comunidade quilombola de um modo geral, o filme reserva um capítulo às manifestações existentes em torno da devoção a Nossa Senhora do Rosário, com destaque para o Congado. Unindo o pragmatismo da linguagem do telejornalismo ao racionalismo da política patrimonial, percebemos em sua abordagem um controle bastante intenso sobre as performances, depoimentos, situações filmadas, o que impede que as experiências do sagrado em questão de fato reverberem, com toda sua potência e intensidade, no filme.

Embora o recurso da entrevista com os detentores da tradição predomine sobre outros procedimentos, o filme não se constrói aberto às particularidades da voz do Outro, mas se mantém fechado no objetivo de apresentar a tradição ao espectador de forma ampla e didática. Os depoimentos gravados são, em geral, recortados em vários fragmentos e dispostos ao

---

<sup>29</sup> Além deste, poderíamos citar vários outros documentários que se mostram bastante limitados em suas estratégias de abordagem, se dirigindo não apenas a tradições da Região Metropolitana de Belo Horizonte, mas também do interior de Minas Gerais (que em geral possuem formas de expressão bastante distintas). É o caso de *Alforria da percepção* (Cássio Gusson, 2007), que põe em cena a Festa de Nossa Senhora do Rosário do Serro, com suas Guardas de Caboclinhos, Marujos e Catopês, por meio de uma montagem alternada e ilustrativa entre depoimentos de recriadores e pesquisadores e tomadas das manifestações; *Jeremias Brasileiro* (Waltuir Alves, 2008), que aborda os eventos das Congadas de Uberlândia pelo olhar/narração de um pesquisador-recriador; *Herança de congadeiro* (Diego de Simoni, 2015), que aborda as expressões do Congado de São Sebastião do Paraíso unicamente por meio de entrevistas com pesquisadores e recriadores; entre outros.

longo do filme por meio de montagens alternadas entre personagens, sem respeito ao contexto específico da gravação de cada voz, mas de acordo com a temática eleita pelos realizadores para nortear cada sequência. Além disso, eles são frequentemente sobrepostos por imagens de cobertura, por vezes destinadas a ilustrar o que está sendo enunciado, por vezes cumprindo unicamente a função de preencher o espaço “vazio” da fala com cenas do dia-a-dia e de rituais. Deste modo, a narrativa do filme não demonstra um amadurecimento das relações entre os pesquisadores e a tradição<sup>30</sup>. Pelo contrário, na maior parte das vezes, ela se limita a reproduzir enunciados rasos e clichês sobre os seus significados, tal como percebemos nas falas dos personagens sobre sua devoção a Nossa Senhora do Rosário, todas elas girando em torno de “Pra mim é a grande mãe”, “Ai de nós se não fosse Nossa Senhora do Rosário”, “Qualquer coisinha nossa é Nossa Senhora do Rosário”, e por aí vai.

Identificamos, no entanto, outros filmes sobre o Congado que o tratam de forma mais aberta, específica e/ou crítica. Todos eles estabelecem relações com seus temas, com o mundo e com o Outro, bastante distintas daquelas propostas por Arthur Omar, porém são dignos de serem considerados nessa pesquisa. Eles serão acionados para uma interlocução com *Coroação*, no que trazem um contraponto para a análise das tensões que permeiam nosso objeto. São eles: *Salve Maria* (Júnia Torres, Pedro Portella e Aparecida Reis, 2006) e *Reis negros* (Rodrigo Campos, 2005).

### 1.2.1 Afinal, o que é Congado?

Para identificar com mais precisão as traduções, ou mediações, da experiência do sagrado operadas em *A coroação de uma rainha* e sua relação com os outros dois filmes, será fundamental entender as manifestações dos Congados ou Reinados em suas várias dimensões. Cabe de início, diferenciar esses termos entre si. A definição de Congado, em primeiro lugar, varia muito de acordo com o autor ou com a região onde o termo é utilizado. Por vezes, Congado é definido como a totalidade dos ritos de eleição, coroação e cortejo de reis negros. Em outros casos, é associado a apenas uma das guardas<sup>31</sup> que compõem esses ritos, as guardas

---

<sup>30</sup> Com isso, não queremos afirmar, porém, que ao longo da instrução do Registro de Bem Imaterial este amadurecimento não tenha ocorrido. Pelo contrário, reconhecemos que os trabalhos em questão – principalmente na esfera estadual e federal – são desenvolvidos de maneira bastante criteriosa, que prioriza a relação do órgão com os detentores do bem. As críticas elaboradas por nós à metodologia de pesquisa do Registro se dirigem exclusivamente aos filmes que são produzidos por meio dela, e não aos seus resultados como um todo.

<sup>31</sup> De acordo com Leda Martins, o termo *guarda* “designa um grupo específico de dançantes ou ‘marinheiros’, com suas vestes, funções e características próprias” (1997). Vários indícios nos levam a supor que remetem, indiretamente, às cortes ou milícias que acompanhavam os reis das nações africanas em seus desfiles rituais.

de Congo. A partir de meados do século XX, na região metropolitana de Belo Horizonte, tornou-se comum o uso do termo para se referir aos festejos de devoção negra – em honra a Nossa Senhora do Rosário e/ou outros santos católicos – conduzidos por guardas – sejam elas de Congo, Moçambique, Marujos, Caboclos, etc. –, envolvendo Irmandades ou não, possuindo Reinados ou não. Seja como for, trata-se de um termo forjado no contexto de relatos sobre essas manifestações escritos por observadores externos, não pertencentes àquele universo. As primeiras referências às Congadas aparecem ainda no século XIX na narrativa de viajantes estrangeiros que, em suas andanças, presenciaram brevemente festas de reis negros em diversas regiões do Brasil. Em seguida, folcloristas brasileiros se apropriaram do termo nas suas descrições mais atentas e extensas sobre esses “autos”, enfatizando, no entanto, seu caráter dramático, isto é, as encenações de batalhas entre reinos cristãos e pagãos em África, que ocorria dentro das chamadas “embaixadas”.



**Imagem 1-** *Coroação de uma rainha negra na Festa de Reis* (Carlos Julião, 1776).

A partir de seus inventários produzidos na década de 1930, Mário de Andrade separou a manifestação em duas partes distintas: as danças dramáticas, ou “embaixadas”, e os ritos do reinado, que ele nomeia de “cantigas”. É curioso observar que o filme *Congo* se constrói principalmente em cima da parte dramática do Congado, ou seja, das embaixadas, apropriando-se, por exemplo, dos relatos de folcloristas como o próprio Mário de Andrade a respeito da representação “teatral” do encontro entre uma corte de Rei do Congo e um embaixador da Rainha Ginga. *A coroação de uma rainha*, por sua vez, trata da outra parte, a do reinado, e por isso sequer podemos enquadrá-lo como um filme sobre o Congado em geral, mas sim sobre um Reinado específico, que recorre principalmente aos discursos de mãe e filha profundamente inseridas nessa tradição – Alzira Germana e Leda Maria Martins –, construindo assim uma perspectiva radicalmente distinta daquela trazida pelos folcloristas.

Para a definição de Reinado, nada mais justo do que utilizarmos a concepção difundida pela própria Leda, ao mesmo tempo integrante e pesquisadora do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá<sup>32</sup>:

Ainda que sejam tomados um pelo outro, os termos Congado e Reinado mantêm diferenças. Ternos ou guardas de Congo podem existir individualmente, ligados a santos de devoção em comunidades onde não existia o Reinado. Os Reinados, entretanto, são definidos por uma *estrutura simbólica complexa* e por ritos que incluem não apenas a *presença das guardas*, mas a *instauração de um Império*, cuja concepção inclui variados elementos, *atos litúrgicos e cerimoniais* e *narrativas* que, na *performance* mitopoética, reinterpretam as travessias dos negros da África às Américas (MARTINS, 1997, p. 31-32, grifo nosso).

É importante compreendermos que a manifestação reconstruída em *Coroação* não é uma encenação de feitos passados no distante continente africano por homens trajados, agindo e falando à moda da época e ambiente representados – suas vestimentas não são fantasias, suas danças não são imitações, e tampouco seus cantos são textos decorados e reproduzidos de forma automática. Do mesmo modo, em seus ritos, o que está em jogo não é apenas o modo de agir, tocar e cantar de cada guarda, mas é a instauração de um Reino, dotado de uma estrutura simbólica complexa que é vivenciada diariamente por cada um de seus participantes – não apenas durante, mas também antes e depois dos festejos em si. Em outras palavras, não estamos diante de uma manifestação folclórica ou dramática, mas sim cultural, performática<sup>33</sup> que, ao contrário daquela, não se distingue da vida cotidiana, como algo isolado e estanque. A manifestação permeia, reflete e constitui a vida cotidiana, estando, junto com ela, em constante processo de interação e mútua-afetação com as coisas que a rodeiam.

---

<sup>32</sup> Além de narradora-personagem de *A coroação de uma rainha*, Leda Martins é pesquisadora-autora do livro *Afrografias da memória*, principal referência acadêmica sobre o Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá e, quiçá, sobre o Congado na região metropolitana de Belo Horizonte, amplamente utilizada em nosso trabalho.

<sup>33</sup> A noção de *performance* se tornou um conceito-chave nas pesquisas contemporâneas sobre os Congados ou Reinados, na medida em que supera as leituras que tomam essas manifestações enquanto representações, proporcionando uma visada mais ampla do que aquelas lançadas pelos estudos folcloristas. Sob essa nova perspectiva, “o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente, performativo” (MARTINS, 2002, p. 72).



**Imagem 2** - Festa de Nossa Senhora do Rosário, patrona dos negros (J. M. Rugendas, 1835).

Mesmo sendo marcada pelas formas de relação com o sagrado que foram impostas pela Igreja Católica ao longo de três séculos de escravidão africana no Novo Mundo, a tradição do Reinado possui fortes raízes nas culturas da África Centro-Occidental, ou mais especificamente, dos povos *bantos*<sup>34</sup>, tais como os bacongos, ambundos, ovimbundos, etc.

No âmbito da performance, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos, e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas (MARTINS, 2002, p. 83).



**Imagem 3** - Coleta para a manutenção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (J. B. Debret, 1828).

<sup>34</sup> *Banto* é o nome atribuído genericamente, pelos ocidentais, ao conjunto de povos africanos falantes de línguas que têm uma origem comum. O termo foi criado por W. H. Bleck em 1860 ao estudar um grupo de cerca de 2.000 línguas africanas, identificando nelas diversas semelhanças morfológicas. Com o tempo, a denominação se estendeu e abarca, hoje, praticamente todos os grupos étnicos da África Centro-Occidental, Oriental e Austral, em função não apenas de suas línguas, mas também de seus modos de vida, determinados por práticas afins. Entre esses grupos, os bacongos e ambundos – ocupantes da região dos rios Congo e Cuanza, respectivamente – foram os que influíram mais diretamente na formação dos Congados, ou Reinados, no Brasil (LOPES, 2006).

Para Leda Martins, suas cerimônias traduzem a devoção a santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual africana em sua concepção, sua estruturação simbólica e sua visão de mundo. Por um lado, seus ritos estão indissociavelmente vinculados à figura de Nossa Senhora do Rosário e às narrativas sobre sua aparição para os negros no contexto da sociedade escravocrata ocidental. Por outro lado, eles são permeados por uma filosofia telúrica africana, que está densamente baseada na noção de *ancestralidade*. Nas palavras de Laura Padilha, a ancestralidade

constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa (PADILHA apud MARTINS, 2002, p. 83-84).

Transmitida de geração em geração por meio de repertórios orais e corporais, naquilo que Martins chama de “oralitura da memória” – os traços mnemônicos inscritos na grafia do corpo em movimento e da vocalidade –, essa visão de mundo mantém-se bastante presente entre os recriadores dos Reinados. Em sua performance ritual, esses sujeitos atualizam o saber filosófico para o qual a vida de cada indivíduo é uma extensão da vida dos antepassados, bem como uma preparação para que ela continue em seus descendentes. Todo indivíduo é concebido como “expressão de um cruzamento triádico: os ancestrais (...), as divindades e ‘outras existências sensíveis’, o grupo social e a série cultural” (MARTINS, 1997, p. 37). Assim, sua história não está dissociada da memória coletiva ancestral, familiar ou étnica, do mesmo modo que o humano não está separado do divino, nem o terreno, do celeste, nem o corpo, da palavra, mas se complementam. No mesmo circuito fenomenológico, são incluídos os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, “concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e devir” (MARTINS, 2002, p. 84).

Evidentemente, a concepção de *tempo* que subjaz essa visão de mundo se difere radicalmente daquela que fundamenta a sociedade ocidental moderna, sobretudo o regime de historicidade “presentista”, conforme discutido anteriormente. Enquanto nossa sociedade se baseia em uma temporalidade linear, na qual passado, presente e futuro são instâncias distintas, estanques, que não se misturam, o Reinado se constrói em uma temporalidade curvilínea, ou espiral, na qual essas instâncias se habitam mutuamente. Nessa tradição, “a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade

espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (MARTINS, 2002, p. 84). Vinculando-se aos antepassados por meio da recriação periódica dos vestígios por eles legados, os congadeiros aderem ao “movimento curvilíneo, reativador e prospectivo” que vem se instituindo, por gerações e gerações, “do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans”. Marcado simultaneamente pela repetição e inovação, esse movimento oblitera a noção de sucessividade temporal pela “reativação e atualização da ação similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento” (MARTINS, 2002, p. 85).

Do mesmo modo, as relações estabelecidas com a memória se diferem consideravelmente. Enquanto o “presentismo” fabrica lugares-de-memória, isto é, vestígios materiais, funcionais ou simbólicos investidos por um dever de memória – a exemplo dos arquivos – para que a transmissão da experiência acumulada pelos antepassados seja garantida, os Reinados mantêm os seus ambientes de memória, isto é, seus repertórios orais e corporais através dos quais esse saber é transmitido de maneira espontânea. Não se trata de uma memória registrada, artificial, inscrita na letra caligrafada, mas sim de uma memória viva, orgânica, inscrita no corpo em performance. A palavra adquire, nesse caso, outra dimensão, ressoando como

efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente (MARTINS, 2002, p. 86).

Nesse sentido, a mística do Reinado gira em torno principalmente da palavra cantada, falada ou dançada que recriam a força vital da comunidade na medida em que mantêm o vínculo entre passado e presente, fazendo a mediação entre esses dois tempos, que são também dois mundos – o dos ancestrais e o dos viventes. De acordo com Marina de Mello e Souza, na cosmologia congoleza contemporânea, acredita-se que existem dois mundos complementares:

este mundo, dos eventos perceptíveis, e o outro mundo, das causas invisíveis, provocadoras dos acontecimentos percebidos. O mundo visível é habitado por gente negra, que nele aparece e dele desaparece através do nascimento e da morte, e que experimenta tribulações provocadas em grande parte pela ação de forças ruins, contra as quais as pessoas buscam a proteção dos poderes voltados para o bem. O mundo do além é habitado por

ancestrais e espíritos diversos, que afetam a vida das pessoas deste mundo diretamente ou por intermédio de algum líder religioso (SOUZA, 2002, p. 63-64).

Para os bacos, todo acontecimento excepcional nesse mundo é explicado com referência ao outro mundo, e somente aqueles que detêm o conhecimento espiritual para fazer a mediação entre os dois mundos são capazes de intervir, de alguma forma, para o bem ou para o mal, sobre o curso desses acontecimentos. A comunicação é normalmente feita em rituais centrados em torno da água ou de túmulos, com o uso de objetos mágicos, a condução de um líder espiritual e a execução de cantos, ritmos e gestos tradicionais, repassados de geração em geração.

Transladado para Brasil, o culto aos ancestrais bantos foi substituído pela devoção aos santos católicos, mas permaneceram atitudes mentais, formas de comportamento e tendências sentimentais próprias àquela espiritualidade. Nos cantos, ritmos e danças que louvam Nossa Senhora do Rosário e demais entidades, honram-se também os antepassados trazidos de África como cativos, justo na medida em que essas performances são ainda compostas por diversos elementos herdados deles. Os tambores, por exemplo, são sagrados não apenas porque resgataram Nossa Senhora do Rosário na beira do mar, mas também porque já eram usados pelos antepassados de além-mar<sup>35</sup>.

A partir dessas considerações, cabe então questionarmo-nos sobre a natureza, o caráter de desvio de *A coroação de uma rainha*. O que acontece quando a proposta estética de Arthur Omar, consagrada através de uma filmografia de mais de duas décadas, se dirige ao Congado – ou mais especificamente, a um Reinado – não apenas dos textos folcloristas, mas das práticas, narrativas e expressões de seus recriadores, enraizadas em uma tradição de mais de dois séculos?

### **1.2.2 O Reinado segundo Arthur Omar**

Produzido para a televisão inglesa, através do Channel Four (Londres), *A coroação de uma rainha* põe em cena as experiências de Alzira Germana Martins, uma senhora que

---

<sup>35</sup> Cabe destacar que, nos Reinados, são recorrentes os versos, falas e narrativas nos quais determinado fato vivido no presente, ou nesse mundo, é explicado a partir do que se fez ou deixou de fazer no passado, ou no outro mundo – não apenas no que diz respeito ao ambiente mítico e ritual do Reinado, mas também à própria vida cotidiana dos congadeiros. Para Glaucia Lucas, “esse sentimento deixa transparecer no Congado a importância que grupos bantos atribuem à participação e interferência dos habitantes do tempo passado nos acontecimentos do presente” (LUCAS, 2002, p. 51).



participa ativamente do Congado em seu bairro, na periferia de Belo Horizonte. Integrante do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, ela é coroada Rainha de Nossa Senhora das Mercês dentro dos festejos dessa Irmandade. O filme acompanha os gestos, olhares e falas da personagem em sua própria casa e nos diversos ritos que compõem esses festejos, expondo-os quase sempre com foco sobre ela. Ao longo do filme, observamo-la em seus preparativos para as cerimônias (maquiando-se, vestindo colares e brincos, mexendo no quintal ou cozinha), na coroação propriamente dita, na visita de uma guarda à sua casa, e na saída para um cortejo pelas ruas. Também assistimos depoimentos casuais ou formais, em que ela expressa seus sentimentos ou relata suas vivências relacionadas a Nossa Senhora do Rosário e ao Reinado. Paralelo a estes, são inseridas falas de sua filha, a pesquisadora Leda Martins, a respeito do mito fundador de toda a ritualística, a partir do qual seus principais elementos são significados. Ela conta a fábula da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os africanos escravizados em um passado não datado, e explica, a partir dela, fundamentos do Reinado e de suas guardas de Congo e Moçambique. Apropriando-se da voz de uma ou outra personagem, bem como dos cantos, ritmos, performances próprios de seu universo, o filme exhibe uma face dessa tradição tão particular, diretamente vinculada à experiência de povos da África Centro-Ocidental no continente americano, ao longo de séculos de dominação e resistência.

O espectador é, assim, colocado diante de expressões amplamente vinculadas à memória coletiva de um povo, atualizada periodicamente pelos instrumentos, palavras e gestos de seus sujeitos. Ao longo do filme, os ritos performados no Jatobá são diversas vezes postos em relação com as fábulas contadas a respeito de Nossa Senhora do Rosário e seu Reinado em meio à comunidade negra, como expressões indissociáveis entre si. Por meio dos atos litúrgicos e cerimoniais, reinstaura-se o tempo mítico-sagrado de “Nossa Senhora quando andava pelo mundo”, e, ao mesmo tempo, testemunha-se oral, corporal e materialmente a experiência das majestades, cortes e sacerdotes da África Centro-Ocidental, da travessia do Atlântico, da escravidão no Brasil e mesmo do Reinado do Jatobá. Os reis e rainhas do presente fazem o intermédio com a própria Nossa Senhora, os santos cristãos, os ancestrais fundadores, bem como herdam papéis dos reis e rainhas do passado, no contexto das nações africanas. As guardas de Congo são continuadoras dos negros escravos que, há muito tempo, por meio de seus repiques alegres e festivos, levantaram Nossa Senhora das águas do mar. As guardas de Moçambique, daqueles que, com suas batidas lentas e solenes, trouxeram Nossa Senhora até a terra firme, onde então ela sentou no tambor. O filme se apropria desses

elementos que vêm sendo transmitidos, de geração em geração, pela oralidade, difundindo-os agora por meio do audiovisual.

A singularidade dessa posta em cena reside, no entanto, no fato de que, nas idas e vindas entre a observação dos rituais, a narração do mito, os depoimentos de seus atores-narradores, opera-se uma intensa experimentação com a imagem e o som. Longe de se constituir como um documentário patrimonialista (etnográfico, sociológico ou histórico) a respeito do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, o filme tende para sua abstração espaço-temporal em busca de uma transcendência, oscilando entre particularismos e generalidades, aproximações e distanciamentos, imersões e extrapolações. Por um lado, a manifestação quase não é contextualizada, são poucas as informações, por exemplo, a respeito do onde, quando e como ela ocorre, e ainda menos sobre a relação que o cineasta possui com a mesma. Por outro lado, alguns gestos, sons e matérias dos rituais são destacados como *leitmotivs*, que aparecem repetidas vezes, quase sempre por meio de *closes*, *slows* ou fusões, de maneira a nos proporcionar um contato intenso com eles.

Arthur Omar não se põe em cena em nenhuma ocasião, sua relação com esses personagens nos sendo mostrada somente pelos recursos técnicos e estilísticos impressos na forma do filme. São frequentes os cortes bruscos e inesperados sobre o fluxo narrativo, a inserção de sons externos, tais como o do sintetizador, o agenciamento não convencional de fragmentos dos sons ambientes, que rompem com a continuidade, linearidade e organicidade das sequências, impondo-nos a marca de Omar – a qual nos possibilita associar *Coroação* a outros filmes de sua trajetória.

Na visão do próprio cineasta, ele estaria captando imagens de base documental e traduzindo-as em um “nível poético”. De maneira análoga aos seus antidocumentários, porém indo além deles, Omar recusa a apreensão da realidade operada pela ciência social em prol de um “método de reflexão sobre o nível de realidade em que o documentário vai se situar” (1972). A respeito de *Coroação*, em uma entrevista concedida para a Revista Cinemais, o cineasta afirma que não tinha interesse em “fazer um documentário sobre congos e moçambiques de uma forma histórica, sociológica, etnográfica”:

O que me interessava era o êxtase da Dona Alzira, e eu misturei nesse vídeo músicas minhas, eletrônicas, com sons do lugar. Só me interessava ficar naquela rainha, e o vídeo todo converge para um depoimento (OMAR, 1998, p. 25).

Nesse excerto, Omar se refere ao depoimento, localizado entre as últimas sequências do filme, em que Dona Alzira relata a graça que alcançou por intercessão de Nossa Senhora do Rosário durante uma visita de guardas e reis à sua casa. O filme não trabalha no sentido de interpretar o depoimento à luz deste ou aquele método das ciências humanas – visando, por exemplo, legitimar ou não a crença em graças. Pelo contrário, ele se apropria das expressividades das experiências do sagrado, do êxtase, da glória de D. Alzira no interior daquele universo, a fim de produzir não um conhecimento sobre ela, mas um *mistério*. Baseado nesse movimento, o cineasta afirma para o filme um ponto de vista que não é nem dos personagens nem do cineasta, mas de Nossa Senhora do Rosário (OMAR, 1998, p. 25). Uma afirmação um tanto ousada, a ser problematizada mais à frente, em nossa análise.

### **1.2.3 O Reinado segundo outras propostas de abordagem**

O filme *Salve Maria* (Júnia Torres, Pedro Portella e Aparecida Reis, 2006) é talvez o principal exemplo de uma abordagem oposta a *Coroação* em diversos aspectos. Integrando o projeto “Memória da religiosidade Afro-Brasileira”, *Salve Maria* foi realizado pela Prefeitura de Belo Horizonte, através do Centro de Referência do Audiovisual (CRAV), visando documentar as expressões de várias Guardas, Reinados e Irmandades de Nossa Senhora do Rosário na região metropolitana da capital. Nesse sentido, aproxima-se bastante das tendências do documentário patrimonialista, propondo-se um trabalho de amplo registro dessas manifestações. Seu trabalho, no entanto, é bastante cuidadoso no que viabiliza a aparição, em imagens e sons, não somente da dinâmica mítica e ritual do Congado, mas também das significações atribuídas à mesma por seus recriadores.

Valendo-se principalmente de recursos observacionais e interativos, opta por um trabalho de captação e montagem que privilegia a exposição íntegra das situações, com respeito à duração das falas, cantos e performances – a tomada direta sobre o agir de seus personagens. Enquanto Arthur Omar intervém sobre o Reinado do Jatobá por meio de uma multiplicidade de procedimentos, a equipe de *Salve Maria* dedica-se, sobretudo, à observação dos ritos, juntamente com a filmagem de entrevistas, dando ênfase à palavra daqueles que estão inseridos na tradição. Identificamos, sim, exceções a essa tendência. Em não poucos momentos, opta-se, no filme, pelo uso de imagens em *slow*, em *close* ou sobrepostas uma a outra, que normalmente são cobertas pela voz *over* de algum entrevistado. De todo modo, mantém-se, na construção do documentário, a proposta de que os elementos do Congado sejam narrados e significados pela voz dos próprios congadeiros.

O filme em si é todo estruturado em cima dos testemunhos orais de seus informantes – capitães, reis e rainhas –, cujos depoimentos sobre o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros, os fundamentos do Candombe, Moçambiques e Congos, o sacramento da Coroa (entre outros objetos rituais), etc., são articulados com as performances rituais das guardas, reinados e irmandades. Os variados testemunhos são montados alternadamente em uma narrativa única, e o contexto de sua captação é assinalado somente por uma legenda que identifica o nome do personagem ou grupo, privilegiando assim uma abordagem mais geral, objetiva, ou menos restritiva, individualizada, sobre o Congado. Há, porém, segmentos em que, por meio desses testemunhos (não apenas os orais, mas também os corporais, materiais), particularidades da experiência de um ou outro sujeito emergem com uma intensidade que, literalmente, “rouba a cena”, interrompendo o fluxo lógico da narrativa para oferecer-nos lampejos de suas maneiras individuais de sentir, pensar e compreender o mundo.

Já o filme *Reis negros* (Rodrigo Campos, 2005) se aproxima de *Coroação* em muitos pontos – não apenas porque também filma Dona Alzira e as demais rainhas do Jatobá, suas narrativas, performances e experiências, mas porque coloca estas e outras personagens em cena por meio de operações análogas. No entanto, também se distancia consideravelmente do filme de Arthur Omar – entre outros motivos, porque não se detém sobre apenas uma irmandade. Realizado mediante o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOC TV), *Reis negros* foi produzido pela FAM Filmes, com roteiro focado especificamente na dinâmica dos Reinados em geral, também no contexto da região metropolitana da capital Belo Horizonte (embora abarque manifestações de outras regiões, tal como de Ouro Preto).

De maneira análoga a *Salve Maria*, desenvolve um amplo registro dessas tradições, em uma abordagem mais geral, coletiva. Sua estrutura, no entanto, se diferencia consideravelmente daquela de *Salve Maria*, na medida em que, ao invés de estar centrada nos enunciados de seus vários informantes (capitães, reis, rainhas) ou no desenrolar dos atos litúrgicos e cerimoniais, se apropria de três objetos rituais – a coroa, o tambor e o rosário – para compor o fio condutor da narrativa. Tal como um rosário, o filme é dividido em três terços e quinze mistérios (um daqueles e cinco destes para cada objeto), e aborda os mitos, fundamentos e sacramentos dos Reinados a partir das narrativas, significados e relações que cada um dos três objetos suscita.

De maneira análoga a *Coroação*, o filme também não se preocupa com a duração das falas, cantos e performances, mas trabalha basicamente com fragmentos dos rituais, operando,

com frequência, movimentos bruscos, cortes inusitados, deslocamentos radicais entre as situações captadas. Além disso, sua abordagem também é marcada por uma ampla variedade de procedimentos, tais como a manipulação do tempo das imagens, as encenações, a inserção de sons não ambientes. No caso de *Reis negros*, a montagem aparenta ser bastante influenciada pela linguagem da publicidade televisiva, na qual predomina a rápida sucessão de planos dos mais variados tamanhos, ângulos e composições, bem como a constante aplicação de filtros, efeitos visuais e sonoros, modificando as cores, luzes e timbres captados, ou inserindo novos elementos às situações (fotografias, pinturas, grafismos) – de modo a escapar à monotonia do cotidiano e prender a atenção do espectador. Um filtro largamente utilizado é, por exemplo, o P&B (preto e branco), especialmente nas sequências em que os personagens narram e/ou encenam o passado da tradição: a lenda de Chico Rei, o mito de Nossa Senhora do Rosário, os feitos dos antepassados escravizados. Justapostas às imagens sem filtro, ou encadeadas em montagens paralelas, as imagens em preto e branco se situam como *flashbacks* em meio à narrativa. Este e outros recursos constituem intervenções que, por vezes, servem ao reforço, destaque ou ilustração do conteúdo das vozes dos Reinados, mas que, outras vezes, aparentam tão-somente como floreios de um determinado estilo, que visam impressionar, cativar o espectador.

Apesar das diferenças entre os três filmes, ousamos dizer que todos são, de algum modo, permeáveis às experiências do sagrado dentro dos Reinados, e, com isso, estão situadas no limiar entre ficção e realidade, entre experimentação e documentação. A despeito das variadas intenções que são dirigidas a essas tradições em cada caso, a captação, sonorização e edição das imagens envolve, nos três casos, algum grau de *ficcionalização* das realidades filmadas, seja como um desdobramento da atitude dos personagens, seja como produto da intervenção dos cineastas. Para além do que é real ou ficcional, a *experimentação* com a matéria de base documental também aparece como uma operação comum a esses filmes, na qual relações não convencionais entre sons e imagens são estabelecidas ou sugeridas, mesmo que de forma breve. Assim, talvez possamos supor uma afetação de suas *mise-en-scènes* pelas formas expressivas dos ritos, mitos e cosmologia em questão, na qual reconheceríamos algum grau de fabulação nas operações de cada filme.

É baseado nessas conjecturas que reconhecemos o diálogo entre os três filmes como sendo bastante pertinente na análise das operações de Arthur Omar ao pôr em cena um Reinado de Nossa Senhora do Rosário. No capítulo a seguir, aprofundamos a discussão sobre essas questões fundamentais de *Coroação*, reunindo-as em torno de um parâmetro – a

tradução, ou mediação, das experiências do sagrado tal como percebidas no Outro – e de um conceito – o de fabulação.

## 2. Um documentário que fabula (Percursos teórico-metodológicos)

### 2.1 Fabulações da experiência

A fim de delinear melhor os percursos teórico-metodológicos que nos levam à análise de *A coroação de uma rainha*, discutimos, a seguir, algumas reflexões próprias ao campo da antropologia, retomando as questões já levantadas sobre o patrimônio, porém em outros termos. Deste modo, buscamos aproximações mais concretas entre o gesto etnográfico dos registros de tradições de matriz africana – seus testemunhos, sua dinâmica mítica e ritual, suas experiências – em geral, e um dos produtos da “etnografia estética” de Arthur Omar – seu filme sobre o Reinado do Jatobá – em específico.

Uma problemática crucial nas discussões sobre a abordagem do Congado ou dos Reinados em registros escritos, fotográficos ou audiovisuais, é a questão da *tradução* dos códigos, signos, experiências de um Outro cultural. Essa é uma questão que vem acompanhando toda a trajetória da etnografia de um modo geral, sendo, ao longo do tempo, objeto das mais variadas práticas, reflexões e teorias.

O gesto de ir ao encontro de um Outro cultural visando produzir uma leitura de seu olhar, pensar e agir sobre o mundo, está intrinsecamente permeado por uma dicotomia que é fundante de todas as áreas das ciências humanas: a oposição entre civilizados e primitivos (selvagens ou bárbaros), ou entre modernos e pré-modernos (arcaicos ou tradicionais). Essa separação entre “nós” e “eles” vem, por muito tempo, condicionando as abordagens elaboradas pelos pesquisadores no sentido de levarem-nas a visar o “enquadramento” do objeto de pesquisa em categorias, modelos, roteiros pré-definidos, a fim de identificar, de maneira estanque, o seu lugar no mundo.

A partir de trabalhos de Gilles Deleuze (*O anti-Édipo* e *Mil platôs*), Marcio Goldman reflete sobre o papel da etnografia enquanto trabalho dos “civilizados” inserido em um movimento de “descodificação”. Nesse sentido, a disciplina estaria sob o constante risco de se degenerar em um “antiquarismo” ou “exotismo”, “limitando-se a mostrar, sempre à distância, experiências vivas que aparentemente não serviriam para nada além da satisfação de nossos impulsos de colecionadores ou de nossa vontade de ciência” (GOLDMAN, 1999A, p. 77). A tradução de códigos do Outro cultural promovida pelos etnógrafos resultaria, assim, na própria destruição desses códigos.

Nossas sociedades apresentam um gosto muito forte por todos os códigos, os códigos estrangeiros ou exóticos, mas é um gosto destrutivo e mortuário. Se decodificar quer dizer compreender um código e traduzi-lo, é mais por destruí-lo enquanto código, por atribuir-lhe uma função arcaica, folclórica ou residual, que a psicanálise e a etnologia são duas disciplinas apreciadas em nossas sociedades modernas (DELEUZE apud GOLDMAN, 1999A, p. 77).

Tendo em vista que toda tradução é uma traição (da própria língua e da língua do Outro), Goldman propõe – como saída para esta armadilha – que o intelectual, na verdade, se beneficie desta situação, por meio de uma “fecundante corrupção”, isto é de uma contaminação mútua entre “línguas”, ou entre experiências. Para o autor, “expandir e aprofundar uma língua através de outra, estrangeira, pode significar também expandir e aprofundar uma experiência cultural através de outra, igualmente estrangeira” (GOLDMAN, 1999A, p. 78). Nesse sentido, ele busca olhar para a tradução não apenas como descodificação, mas também como recodificação. Trata-se de uma perspectiva já colocada pelo estruturalismo, mas desviada para outro sentido. Enquanto cada trabalho do estruturalismo promovia a recodificação de uma “totalidade virtual” – as estruturas universais que, uma vez não atualizadas, são inexistentes –, Goldman, por meio de Deleuze, sugere a recodificação de um virtual-real – as variáveis da experiência que são ausentes, mas podem funcionar a qualquer momento, de outros modos, em nossa sociedade.

Em outros termos, a explicitação das variáveis ausentes em nossa cultura através da experiência com outras pode não se reduzir a um exercício puramente epistemológico, sendo capaz de fazer com que algumas dessas experiências outras possam funcionar, de algum modo, também entre nós (GOLDMAN, 1999A, p. 78).

A prática de “enquadrar” o Outro cultural, em sua descodificação, não se restringe, claro, ao âmbito da pesquisa científica e/ou etnográfica, mas perpassa, de forma mais ou menos intensa, todos os campos de representação, ou de tradução, ocidentais – logo também do cinema de ficção e/ou realidade<sup>36</sup>. Esse gesto é claramente identificável, como já sugerimos, em alguns filmes da Caravana Farkas, em que as diversas manifestações da cultura popular rural (com destaque para a nordestina) são racional e objetivamente descritas,

---

<sup>36</sup> Cabe lembrar, junto com Jean-Louis Comolli, que a abrangência dessa prática se expande e generaliza diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas”. Para o autor, os roteiros “não se contentam mais em organizar o cinema de ficção (...). A ambição deles ultrapassa o domínio das produções do imaginário para colocar em sua responsabilidade as linhas de ordem que *enquadram aquilo que se deve precisamente nomear ‘nossas’ realidades*: da bolsa de valores às pesquisas, passando pela publicidade, meteorologia e comércio” (COMOLLI, 2001, grifo nosso). Nesse caso, porém, não estamos bem diante de um gesto de descodificação, mas sim de programação, que – ao invés de ouvir, interpretar, traduzir – dissimula esses códigos do Outro, apropriando-se deles em versões acabadas do mundo.



analisadas, classificadas por meio de uma “voz do saber”, satisfazendo a curiosidade da sociedade intelectual urbana sobre os códigos desses estrangeiros em seu próprio país. Deste modo, as manifestações em questão não são traduzidas como experiências atualizáveis, realizáveis dentro dos novos contextos trazidos pela globalização, industrialização e urbanização do país, mas sim como práticas condenadas ao desaparecimento, tendo em vista seu (suposto) caráter arcaico, primitivo e, em alguns casos, até irracional. Conseqüentemente, elas em geral são abordadas sob uma de duas posturas: a crítica ao que é visto como ilusão, engano, alienação, ou o lamento por aquilo que é dado como perdido.

Na mesma época em que esse padrão de documentário se consolidava no Brasil, outras estratégias de abordagem do Outro cultural estavam sendo propostas por Jean Rouch, em suas etnografias filmadas do outro lado do Atlântico. Antecipando várias questões que são centrais para a antropologia contemporânea, o cineasta promoveu uma reviravolta epistemológica que “consistiu em acrescentar à tarefa de registrar e documentar por meio de imagens fenômenos socioculturais (...) uma dimensão propriamente dialógica” (SZTUTMAN, 2009, p. 111). Diferenciando-se dos filmes etnográficos produzidos até então, que – de maneira análoga à Caravana Farkas – estavam fechados em seus propósitos de registrar o Outro com um olhar unilateral, Rouch desenvolveu uma abertura para o Outro com estratégias que hoje são reconhecidas por se aproximarem dos métodos de uma antropologia reversa.

Concebido por Roy Wagner, esse método se refere, em linhas gerais, a uma antropologia da “antropologia feita pelo Outro” – considerando que as reflexões deste sobre si mesmo ou sobre sua alteridade (o Outro do Outro, incluindo o Eu), feitas com base em seus próprios conceitos, possam ser tratadas como antropologia. “Num sentido mais largo, admitir uma antropologia reversa é considerar a reflexividade dos outros, é estabelecer uma espécie de ‘paridade epistemológica’ entre o observador e o observado” (SZTUTMAN, 2009, P. 113). Produzir um “cinema reverso”, por sua vez, seria, em primeiro lugar, reconhecer o olhar como uma via de mão dupla – do mesmo jeito que segue do filmador para o filmado, retorna deste para aquele. Desenvolve-se assim a questão do Outro não apenas como o outro a filmar,

mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? (COMOLLI, 2008, p. 84).

Tomando essa consciência do olhar, Jean Rouch submete seus filmes a um processo de “autoria múltipla”, no qual concede espaço para que os personagens, com suas *auto-mise-en-scènes*, se tornem coautores, direta ou indiretamente.

Nesse sentido, seus procedimentos certamente vão ao encontro de um trabalho de recodificação de um virtual-real, tal como proposto por Deleuze. Para Renato Sztutman, ao filmar os povos da África Ocidental, o cineasta tratou seu pensamento, seus costumes, suas tradições “não como ilusões ou enganos, tampouco como fenômenos que só se explicam por um conceito exterior a eles (...), mas, sobretudo, com base nos próprios termos por eles empregados” (SZTUTMAN, 2009, p. 114). Em *Yenendi, les hommes qui font la pluie* (1951), por exemplo, Rouch põe em cena diversos ritos de possessão de uma aldeia Sorko, executados com a finalidade de pedir a Dongo, mestre do trovão, que se faça a chuva, para depois nos mostrar, por meio da última sequência do filme, que a chuva de fato se fez e, logo, que os ritos têm um poder sobre o mundo. Considerando os saberes africanos sobre a natureza, as divindades, o cosmos como formas legítimas de conhecimento, Rouch assume que “há algo que nós [ocidentais] ainda não conhecemos e que interessa a toda a humanidade” (ROUCH apud SZTUTMAN, 2009, p. 11). Com base nesse pressuposto, ele opera, neste e em outros filmes, um trabalho de atualização, ou realização, das experiências mágico-religiosas dos povos que filma dentro de sua *mise-en-scène*. Ao longo das décadas de 1950, 60 e 70, esse trabalho será radicalizado em vários sentidos, até o ponto de a própria câmera ser afetada pelos ritos de possessão filmados, levando-a a “imitar”, ou viver, o transe.

### 2.1.1 Tradução como afetação

Em referência a sua pesquisa sobre um terreiro de Candomblé em Ilhéus/BA, Marcio Goldman, em diálogo com Favret-Saada, Lévy-Bruhl, Evans-Pritchard e outros, propõe que, ao se abordar o que é próprio da religião<sup>37</sup>, a questão da crença seja repensada. Um estudo sobre o sagrado não pode se limitar à mera identificação de que as pessoas crêem nisto ou naquilo, mas deve tomar ritos, mitos, cosmologia como um saber sobre o mundo. Nesse sentido, Goldman sugere que, ao invés de crença, o sagrado seja percebido em termos de experiência, a qual pode ocorrer em vários níveis, e não apenas no nível da religião. Assim,

---

<sup>37</sup> Marcio Goldman concebe a religião como um estado interior que, apesar de manifestado através de ritos externos, depende de uma tomada de consciência de cada sujeito em relação a Deus. Assim, diz respeito mais à experiência do que à crença, à fenomenologia do que à teologia, uma “interpretação dos sinais da atividade ultrahumana mais que uma doutrina acerca da natureza intrínseca dos Poderes por trás desses sinais” (LIENHARDT apud GOLDMAN, 1999B, p. 8). As divindades seriam assim representações, ou imagens, evocadas por configurações da experiência vivida em determinado ambiente físico e social.

um etnógrafo que não partilha das crenças de um “nativo” poderá sim ter experiências do sagrado análogas às suas. Não se trata, porém, de se identificar com o ponto de vista do “nativo”, nem tampouco de se utilizar da experiência de campo para fechar-se em seu próprio. Com isso, Goldman propõe, ao contrário, que, por meio da *afetação* pela experiência do “nativo”, se vise um equilíbrio entre a aproximação e o distanciamento na relação com o Outro.

Nos termos de Favret-Saada, trata-se assim de ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo, não de pôr-se em seu lugar ou desenvolver em relação a ele algum tipo de empatia. Não se trata, portanto, de apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação (GOLDMAN, 2003, p. 465).

Guardadas as diferenças entre finalidades, a antropologia de Marcio Goldman e o cinema de Jean Rouch podem ser relacionados, em vários quesitos, com os trabalhos de Arthur Omar, principalmente no que diz respeito a seu método de afetação pelo objeto, conforme discutido anteriormente. Visando a tradução de *uma determinada experiência* de foliões do Carnaval do Rio de Janeiro, sua *Antropologia da Face Gloriosa*, por exemplo, propunha igualmente a afetação por ela – mais especificamente, pelos sentimentos gloriosos de suas faces.

Durante anos, mergulhamos em antros obscuros do Carnaval do Rio de Janeiro em busca do que chamávamos de “faces gloriosas”, isto é, aquelas faces tomadas pelos *sentimentos gloriosos*, estados e atitudes de passagem, faces pelas quais o homem demonstrava atingir uma *nova ordem da experiência*, o que poderia ser lido em frações instantâneas do seu expressar-se.

À maneira de uma Antropologia feita de pastiche, estudamos “cientificamente” esses sentimentos, utilizando para isso o registro fotográfico. Mas como detectar esses infinitésimos de tempo facial, se o próprio olho desarmado não é capaz de registrá-los e fixa-los na mente, tamanha a fugacidade de suas aparições?

Não há outra resposta: sendo glorioso também. Juntar no interior da câmera glória com glória, luz exterior e luz interior, colocando ambas em fase vibratória, sem o que não haveria percepção possível. Em outras palavras, impelindo o *ato fotográfico* (...) às últimas consequências, para que faça um só corpo com seu objeto (OMAR, 1997, p. 33).

Nesse sentido, para Arthur Omar, seu trabalho teria constituído a “primeira prática antropológica” a se libertar da ideologia colonial ou da dicotomia civilizados-primitivos, para

a qual ir ao encontro do Outro era sempre um movimento descendente, de “cima para baixo”. “Uma posição superior que se desloca em direção a algo colocado em posição inferior no tabuleiro vertical desse jogo” (OMAR, 1997, p. 24). Em seu trabalho, ele afirma operar um movimento ascensional, não porque o Outro seja genericamente colocado acima, mas porque a motivação dessa prática é de que o artista salte em direção aos lugares superiores em que o Outro lhe aparece a cada instante de glória. “Não apenas a situação colonial é negada e invertida, mas o sujeito que fotografa é obrigado a se transformar, a se ‘explodificar’ diante dos olhos do outro, no instante mesmo em que se dá o cruzamento dos seus olhares” (OMAR, 1997, p. 24).

Talvez seja nesse método que resida o potencial da *Antropologia da Face Gloriosa* em – tal como identificado por Ivana Bentes – transcender o registro, a documentação, não se submetendo a modelos científicos dados, não se restringindo a uma abordagem de tipos sociais. Em outras palavras, abordar o Carnaval sem identificá-lo como uma determinada categoria de festa – primitiva ou civilizada, arcaica ou moderna. Na concepção da autora, Omar consegue esse feito justo na medida em que se alça aos estados gloriosos dos foliões, revelando-os pela via de suas faces – as quais se tornam, então, não espaciais, atemporais. Ao invés de tipos sociais, somos postos diante de entidades metafísicas, “figuras estéticas que, ao mesmo tempo, parecem testemunhar uma outra História, de tribos longínquas, espécimes em extinção”. Nesse sentido, a autora percebe, na obra, um “meticuloso trabalho de garimpo, registro e construção de um povo por vir, com suas tribos e seus mundos virtuais” (BENTES, 1997, p. 11).

Omar considera as faces gloriosas como acontecimentos cuja duração tende a zero (por isso a dificuldade em apreendê-las). Em cima disto, elabora toda uma reflexão sobre os instantes de êxtase, distinguindo-os, por exemplo, dos “momentos mágicos” de Henri Cartier-Bresson – “onde todos os elementos de uma situação estariam simultaneamente presentes e perfeitamente configurados numa relação única de significação e energia máxima”. O trabalho de Omar é distinto, pois, para ele, mais do que estar a postos para registrar combinações visuais dadas previamente no mundo histórico, é preciso supor “uma transformação do próprio corpo do fotógrafo em situação antropológica”, “uma relação de rosto contra rosto, fricção imaginária de superfícies, uma transformação do seu estatuto vibracional” (OMAR, 1997, p. 21).

Como já foi dito, não apenas em *Antropologia da Face Gloriosa*, mas em quase toda a sua obra, Omar desenvolve essa “etnografia estética” – em geral articulada a uma “estética do êxtase” –, inclusive em *Coroação*. Nas palavras de Ivana Bentes,

Omar vai operar, na *Coroação* como em seu trabalho fotográfico, a passagem do profano ao sagrado. Filma o instante glorioso em que uma senhora negra da classe média deixa o seu espaço cotidiano para ser entronizada num espaço sagrado de esplendor e admiração (...). O que poderia ser mero folclore e exotismo torna-se, mais uma vez, “antropologia gloriosa”, em que a construção audiovisual, econômica e elíptica do vídeo produz o êxtase estético (BENTES, 1997, p. 14).

Todas essas reflexões nos indicam um caminho para pensar em uma tradução da experiência do Outro cultural que não apenas se afeta por ela, mas que fabula junto com ela, contribuindo, somando em seus devires. Nesse sentido, trazemos mais uma vez a proposta de etnografia que é defendida por Marcio Goldman, tendo em vista uma prática menos limitada, que não fique restrita, por exemplo, a identificações, categorizações, as quais servem mais à destruição do que à tradução da experiência. Apropriando-se novamente das reflexões de Deleuze, Goldman coloca que

Fazer etnografia poderia ser entendido, antes, sob o signo do conceito deleuziano de ‘devir’ – desde que, é claro, sejamos capazes de entender bem o que poderia consistir esse ‘devir-nativo’. (...) devir não é semelhança, imitação ou identificação (...) é o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra. (...) ‘afeto’ não tem aqui absolutamente o sentido de emoções ou sentimentos, mas o de ‘afecções’ (...), e que essas afecções compõem, decompõem ou modificam um indivíduo, aumentando ou diminuindo sua potência. É nesse sentido que existe uma ‘realidade do devir animal, sem que, na realidade, nos tornemos animal’. O devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos mas de toda identidade substancial possível (GOLDMAN, 1999, p. 464-5).

### **2.1.2 A subjetiva indireta livre**

Ao longo da história do cinema, muitos foram os autores, críticos e realizadores que propuseram aproximações de seus modos de fazer com a linguagem poética e, em oposição a uma tradição da prosa racional e objetivista, reivindicaram para o cinema um caráter fundamentalmente onírico, subjetivo. Pier Paolo Pasolini foi um deles. Em seu ensaio “O cinema de poesia” (1965), o cineasta italiano traçou relações bastante peculiares entre estas duas formas de expressão, apropriando-se da terminologia da semiótica para investigar as

particularidades dos signos agenciados por cada uma e sugerir transposições, interações, entrecruzamentos de suas técnicas e recursos. Colocando-se a questão de “saber como é que a língua da poesia poderá ser teoricamente explicável e praticamente possível no cinema” (PASOLINI, 1982, p. 143), o autor traz uma categoria própria aos estudos literários para discutir os filmes que vinham sendo produzidos na época, qual seja: a categoria do Discurso Indireto Livre.

Para Pasolini, a emergência de uma tradição da linguagem poética no cinema está diretamente vinculada a usos específicos da técnica do Discurso Indireto Livre em filmes produzidos a partir de meados do século XX. O autor sugere inclusive que esse recurso tenha constituído um dos principais marcos divisores entre cinema clássico e cinema moderno. De um modo geral, ele concebe o Discurso Indireto Livre como a “imersão do autor na alma da sua personagem”, por meio da adoção não só de sua psicologia, como também de sua própria condição social, que se manifesta, por exemplo, na língua falada pela mesma (PASOLINI, 1982, p. 143). No âmbito específico do cinema, porém, não se trata exatamente de adotar a língua, mas sim o olhar da personagem, que é construído pelo autor através de uma operação não propriamente linguística, mas estilística. Pasolini opta inclusive por se referir, nesse caso, a uma *subjetiva indireta livre*, na medida em que se assemelha ao recurso bastante difundido da “câmera subjetiva”, mas que, ao contrário dele, propicia ao cineasta uma licença para a impressão de seu estilo sobre o mundo filmado. A seleção de filmes feita pelo autor para exemplificar o recurso são obras de Antonioni, Bertolucci e Godard (todas elas situadas no contexto da alta burguesia europeia), cujas *mise-en-scènes* visam menos a incorporação do ponto de vista de um ou outro personagem, do que a constituição de uma linguagem poética própria do cineasta. Nas palavras do autor, “a formação de uma língua da poesia cinematográfica implica (...) a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da ‘Subjetiva Indireta Livre’: onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (PASOLINI, 1982, p. 151). Em sua análise do “cinema moderno segundo Pasolini”, Ismail Xavier usa, inclusive, o termo “estilo indireto livre” para caracterizar esse parâmetro formal que se assinala como correlato a uma percepção individual do mundo (XAVIER, 1993, p. 108). Por outro lado, o autor mostra como algumas obras de Pasolini já se apropriavam da experiência de sujeitos portadores de culturas estranhas ao mundo burguês como mediadora para a percepção das coisas. Neles, “a invenção estilístico-formal” passa a ter um correlato de tipo não apenas psicológico, mas também

antropológico, que visa os códigos de um Outro, fazendo referência a uma “vivência coletiva do mundo” (XAVIER, 1993, p. 108-9).

Essas outras formas de adoção do olhar das personagens de um filme inspiraram a elaboração de outras concepções acerca da subjetiva indireta livre, a exemplo daquela proposta por Gilles Deleuze em “As potências do falso”. O autor desenvolve essa noção sob o viés da narrativa tal como é construída não apenas no dito cinema de ficção, mas também no cinema de realidade, identificando, em ambos, a presença de dois regimes da imagem: o da narrativa veraz, e o da narrativa simulante. A distinção entre estes regimes é apontada pelo autor a partir das relações entre sujeito e objeto – ou entre o que a câmera vê (objetiva) e o que o personagem vê (subjetiva) – que se desenvolvem em cada um. O “cinema de poesia” teorizado por Pasolini é situado por Deleuze no segundo regime, na medida em que põe em questão a separação entre pontos de vista objetivos e subjetivos. Nesse sentido, supera dois elementos da narrativa tradicional, os quais, nos filmes clássicos, apareciam explicitamente demarcados, de modo a não gerar dúvidas ao espectador quanto à veracidade do que assistia: a narrativa indireta objetiva, do ponto de vista da câmera, e a narrativa direta subjetiva, do ponto de vista da personagem.

Estabelecia-se uma contaminação dos dois tipos de imagem, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à *potência do falso* (DELEUZE, 1990, p. 181, grifo nosso)<sup>38</sup>.

Nesse regime, não é mais o ideal de verdade que está em vista; a narrativa assume um caráter de simulação que extrapola as fronteiras entre objetivo e subjetivo e, por sua vez, entre realidade e ficção. É justamente nesse sentido que Deleuze amplia, então, a teorização de Pasolini, ao transportar seu conceito para o âmbito do cinema de realidade. O autor se dirige aos chamados “cinema do vivido” e “cinema verdade” que, indo além das formas construídas pelo documentário convencional, se dedicam às potências do falso.

---

<sup>38</sup> A reflexão de Deleuze sobre as potências do falso se insere em sua teorização mais ampla a respeito da *imagem-tempo*, enquanto imagem com a mínima ação motora, mas feita de situações puramente óticas e sonoras. No que diz respeito à distinção entre subjetivo e objetivo nessa imagem, Deleuze afirma que ela se torna cada vez menos importante “à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta” (DELEUZE, 1990, p. 16).

Para Deleuze, o cinema de realidade vinha, até meados do século XX, se alternando basicamente entre dois polos: o etnográfico, que mostrava objetivamente lugares, situações e personagens reais; e o investigativo, que apresentava subjetivamente os modos de ver dessas personagens. Esses polos comumente se misturavam, agregando uma multiplicidade de procedimentos, sem, no entanto, transformarem significativamente seus regimes de imagem – a exemplo do que observamos anteriormente a respeito do documentário sociológico, jornalístico e/ou patrimonialista. Não obstante visassem a um real preexistente, suas narrativas se baseavam em um modelo de verdade que decorria da própria ficção clássica. De maneira análoga a esta, a visão da câmera e do filmado eram claramente delimitados, e as identidades de cineasta e personagens, fixamente definidas, sem que se permitissem confusões, entrecruzamentos. “O objetivo e o subjetivo foram deslocados, porém não transformados”, logo, por mais que houvesse antagonismos entre os pontos de vista, sempre haveria uma resolução do tipo Eu=Eu, isto é, em que tanto cineasta quanto personagens continuavam a ser eles mesmos, tal como identificados desde o princípio.

Essa reflexão de Deleuze pode ser aproximada àquelas críticas feitas por Omar ao gênero documentário de um modo geral – dirigidas principalmente aos filmes que objetificavam as culturas “de raiz”. Para Omar, o documentário ele próprio era um subproduto da ficção, na medida em que o modo de aparição de seu objeto era “rigorosamente idêntico” ao que predominava nela. Nas suas palavras,

o que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário reapresenta como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção real) (...) há um continuum fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente (OMAR, 1972, p. 407).

Em contraposição a esse regime da imagem, Omar propôs, na década de 1970, o antidocumentário, que, entre a realidade (ou o documentário) e a ficção, optava por uma terceira via: a experimentação. Seus “experimentos”, nessa ocasião, porém, se recusavam a por em cena qualquer realidade pré-existente, limitando seu trabalho à desconstrução da narrativa documental, de modo a evidenciar suas operações ficcionais. Deleuze, por sua vez, discute o “cinema do vivido” e o “cinema verdade” enquanto alternativas que mantiveram o gesto de filmar personagens reais, porém sem buscar neles a apreensão de uma verdade, mas indo ao encontro de sua função de *fabulação*, a qual “dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda” (DELEUZE, 1990, p. 183). Suas principais obras põem em cena, então, não “a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e



subjetivos”, e sim “o *devoir* da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a *invenção* de seu povo” (DELEUZE, 1990, p. 183, grifo nosso). A fabulação é o que produz esse *devoir*, essa passagem entre um antes e um depois, que modifica tanto personagem quanto cineasta, ambos tornando-se “outros”. A personagem torna-se outra na medida em que, sendo real, sua fabulação afirma a ficção como potência, e não como modelo. O cineasta torna-se outro na medida em que substitui suas ficções pelas fabulações de seus personagens e, ao mesmo tempo, atribui a estas o estatuto de lendas, ou de memórias. Assim, “a forma de identidade Eu=Eu (...) deixa de valer para as personagens e para o cineasta (...). O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud”<sup>39</sup> (DELEUZE, 1990, p. 185-6).

Nesse sentido, de maneira análoga ao que ocorre no “cinema de poesia”, essas novas tendências do cinema de realidade também produziriam uma contaminação entre imagens objetivas e subjetivas, ou entre a visão da câmera e do filmado, que resultam em discursos indiretos livres. Em cada gênero, no entanto, esses discursos produzem efeitos bastante distintos, na medida em que seus personagens são de contextos e naturezas variados.

No trabalho de cineastas como Jean Rouch, por exemplo, mais do que a constituição de uma linguagem poética, o que se sobressai é a transformação da própria *mise-en-scène* a partir do *encontro* com as lendas, as tradições e a cosmologia dos povos da região do Níger. Diferente dos filmes de Antonioni, Bertolucci e Godard, protagonizados por personagens fictícios, situados em um mundo sócio histórico familiar aos cineastas, a maior parte dos filmes de Rouch se dirige a personagens reais de uma alteridade radical. É no *intercâmbio* com as formas de sentir, pensar e viver desses sujeitos que o cineasta desenvolve suas estratégias de abordagem, de captação de imagens e sons, de narração, sendo notável, em seus documentários ou etnoficções, a *permeabilidade* entre as categorias do universo cultural do Outro que é filmado e as práticas do Eu que filma – principalmente no que diz respeito ao tratamento dado à palavra, ao texto, à voz.

Em Rouch, a voz do Outro é incorporada não apenas na faixa sonora, com a finalidade de transmitir um conteúdo, mas na própria construção das narrativas, intervindo sobre suas estratégias, hierarquizações, articulações entre imagens e sons. O vai-e-vem entre polos de enunciação – que é também uma oscilação entre visões de mundo – não é explicitamente demarcado, mas ocorre em uma mútua-afetação. No agenciamento de vozes, ou de olhares, já

---

<sup>39</sup> Com a devida atenção para as implicações desse “tornar-se outro”. Não apenas o Eu cineasta se permite tornar-se outro a partir de sua relação com o Outro personagem, como também o Outro personagem torna-se outro de si mesmo.

não é possível identificar, com precisão, a cada instante, “quem fala”. O que seria identificável como “voz”, ou olhar, do cineasta não pode ser compreendido literalmente, na medida em que é frequentemente “emprestado” ao Outro, incorporando suas formas de pensamento, “ora aderindo a elas, ora sinalizando uma distância” (ARAÚJO, 2009, p. 61).

Assim, de um lado, os filmes do antropólogo-cineasta oferecem a seus personagens a possibilidade de narrar, por em cena e encenar suas experiências a seu modo, sem compromisso com a veracidade dos fatos ou com uma determinada identidade que lhes seja atribuída previamente. De outro, permitem-se afetar, em suas práticas, pelas formas da tradição oral. Em filmes como *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-1967), por exemplo, o agenciamento das vozes *over* dos personagens, que narram os eventos filmados à maneira de *griots*, dialoga com a narração do próprio cineasta, que também assume para si a função fabuladora desses contadores de história africanos<sup>40</sup>.

O discurso indireto livre configura-se então como método de uma *reversibilidade* entre o Eu e o Outro, em que *aquele* se contamina *deste* justo na medida em que lhe viabiliza o espaço para que se torne outro de si mesmo – e, logo, de uma identidade fixa, pré-estabelecida –, bem como modifica sua própria forma de trabalhar as imagens com base nesse devir. No que rompe com o modelo de verdade, o discurso indireto livre, por meio da fabulação, pode vir a superar aquelas tendências documentárias do registro do patrimônio imaterial nas quais um Eu branco, portador da técnica e da ciência, toma o Outro negro, índio ou mestiço como objeto, abordando-o de fora, à distância, sem misturar-se. Situando personagens e cineastas em um devir, num permanente “tornar-se outro”, o discurso indireto livre pode vir a gerar condições para a sobrevivência de tradições populares não por meio de sua documentação, arquivamento, congelamento, mas pela *fecundação* das próprias práticas fílmicas por suas categorias, suas afecções, suas experiências constituindo, assim, um novo regime de memória. No entanto, é preciso sempre considerar o discurso indireto livre “a cada vez”, “a cada experimento” – não necessariamente a sua utilização garantirá as referidas condições.

Visando investigar a tradução, ou mediação, das experiências do sagrado próprias da tradição do Reinado em *A coroação de uma rainha*, em comparação com *Salve Maria* e *Reis*

---

<sup>40</sup> *Griots* são mestres da tradição oral que, nas sociedades africanas tradicionais, cumprem o papel de narradores das experiências de uma comunidade e seus integrantes ao longo do tempo, para formação das novas gerações. A narrativa de *Jaguar* se assemelha bastante às fábulas contadas por esses mestres, que muitas vezes se referiam a viagens a países distantes, nas quais heróis enfrentavam realidades estranhas às suas e, nelas, “o menor incidente se torna potência”. No filme, os personagens (juntamente com o cineasta) se põem a fabular sobre sua identidade e suas vivências de uma maneira que já não importa se são reais ou fictícias, tornando-se tão mais reais quanto melhor inventam (DELEUZE, 1990, p. 184).

*negros*, apropriamo-nos então da noção de fabulação para orientar nosso trabalho, tomando como ponto de partida as reflexões feitas por Consuelo Lins sobre o filme de Arthur Omar.

Em análise de *Coroação* escrita para a Revista Cinemais, Consuelo Lins explora as relações entre sujeito e objeto estabelecidas por Arthur Omar, partindo de uma sumária comparação com *Congo*. Para a autora, *Congo* nega o propósito de ser meio de representação do objeto-congada para tornar-se ele próprio um objeto, fechado em si mesmo. Já *Coroação* não se isola completamente de seu referente, mas também não o aborda como um objeto de estudo. Continuando uma proposta de experimentação fílmica – “na concepção geral, na montagem das imagens, e particularmente nas articulações entre imagem e som” – afirma “uma outra maneira de mostrar imagens do mundo e colocar em cena personagens” (LINS, 1998, p. 37). Assim, se em *Congo* “o que o espectador tem diante de si é o filme-objeto, em *Coroação* há uma cerimônia acontecendo nas imagens” (LINS, 1998, p. 38). Porém, essas imagens são apropriadas pelo cineasta enquanto matérias de expressão, de forma bastante inventiva e, à primeira vista, à revelia das particularidades dessa cerimônia.

Não há em *Coroação* a preocupação, recorrente nos filmes etnográficos, em abordar os ritos em sua duração e integralidade, por meio de planos-sequência, de tomadas abertas ou do som direto – tal como assistimos, por exemplo, em *Salve Maria*. Pelo contrário, Omar opta constantemente por tomadas em *close* de rostos, pés, mãos, por enquadramentos inusitados (e mesmo desconfortáveis) dos personagens, por movimentos bruscos sobre o espaço. A montagem reforça essa fragmentação dos planos e uma trilha sonora artificiosa (ou, às vezes, o silêncio) intervém constantemente sobre as cenas, substituindo ou misturando-se aos ruídos, vozes e cantos do ambiente. De um modo geral, o filme sequer contextualiza o mundo filmado, não fazendo referência ao local e época em que as cerimônias ocorrem (apenas nos créditos finais menciona o bairro Jatobá), não identificando devidamente os seus personagens (a única que é apresentada de maneira mais demorada é a própria Alzira Martins), nem explicitando o que significa essa manifestação, qual a relação dos devotos com ela, ou como ela ocorre para além do que é mostrado no filme. No entanto, percebemos em alguns procedimentos do cineasta que sua experimentação não é de todo idiossincrática ou unilateral, conduzida sem algum nível de *permeabilidade* à realidade filmada. Na forma como se detém sobre os semblantes dos devotos, como produz uma atmosfera de mistério, sobrenatural, cósmica, como encena gestos expressivos, vislumbramos situações nas quais a inventividade contribui para a reverberação de elementos do universo místico do Reinado.

A respeito dessa relação entre filme e cerimônia, Consuelo Lins supõe que *Coroação* opera com uma *dupla fabulação*. Em primeiro lugar, existe uma fabulação religiosa “profundamente enraizada e misturada à vida cotidiana dessa comunidade de negros”, para os quais os santos ou divindades possuem existências reais e as rainhas são de fato autoridades se não políticas, ao menos espirituais. “Fabulação e religião inextricavelmente ligadas, evocando o começo dos tempos quando o ato de fabular forjava explicações para o inexplicável” (LINS, 1998, p. 41) A ela se soma então uma fabulação “que produz arte”. Por mais que esteja impregnado das referências trazidas pelo cineasta ao longo da sua carreira, o filme produziria essa segunda fabulação a partir da afetação pela primeira. O ato de fabular é, no filme, “uma atividade que envolve não apenas personagens, mas também o cineasta, que intensifica a fabulação dos outros, contribuindo para a invenção de um povo” (LINS, 1998, p. 41).

A partir dessas observações, Lins levanta então a hipótese da existência de subjetivas indiretas livres ao longo de *Coroação*. A autora menciona, a título de exemplo, a sequência inicial do filme, em que assistimos o rosto de uma criança soprando para o alto em fusão com nuvens que se movimentam no céu, ao mesmo tempo em que ouvimos ruídos que simulam o sopro do vento. Por meio da junção dessas duas imagens, o filme nos proporcionaria, segundo a autora, experimentar uma crença “sem passar pela religião”, em uma “espécie de *milagre cinematográfico*” (LINS, 1998, p. 36). Nessa operação, a imagem objetiva estaria se contaminando por algum grau de subjetividade através do que ela chama de “*mise-en-scène* da crença”, permitindo ao filme mostrar o poder da fé de transformar realidades – a ponto de mover nuvens - “sem imprimir um tom crítico, mas também sem que haja uma adesão à crença religiosa” (LINS, 1998, p. 41). Essa crença religiosa seria duplicada a partir de uma crença no cinema – e, talvez, mais especificamente, em um cinema de poesia.

### 2.1.3 Dupla fabulação

Mesmo que não esteja sempre tão em evidência<sup>41</sup>, D. Alzira é a personagem escolhida por Arthur Omar para, de um modo geral, mediar nossa imersão no universo místico do Reinado. Seu gesto fabulador, impresso não apenas em sua voz, mas também em sua postura e ações enquanto rainha de Nossa Senhora das Mercês, atravessa, subjaz toda a narrativa do

---

<sup>41</sup> *Coroação* se desenvolve em uma constante oscilação entre imagens de Dona Alzira em particular, e imagens do Reinado do Jatobá em geral. Existem cenas em que a performance da rainha e sua coroa se sobressai, toda a atenção se concentrando nela, enquanto há outras em que ela quase desaparece. No entanto, sabemos que ela integra, junto com os demais congadeiros, o mundo filmado.

filme. Ao longo desta, essa senhora negra de meia-idade, moradora de um bairro de periferia, se constrói não como apenas mais uma congadeira, devidamente identificada, subjetiva ou objetivamente, que nos fornece informações, conta histórias, expressa sentimentos relativos a uma determinada manifestação folclórica. Pelo contrário, D. Alzira emerge como aquela que, por ocasião dos festejos em honra a Nossa Senhora do Rosário, torna-se de fato uma rainha e, por meio de sua coroa, se aproxima do mundo dos ancestrais, santos e divindades, cumpre a função de intermediar as relações da comunidade com ele, detendo, inclusive, o poder de “agenciar” graças ou milagres.

Logo de início, após a sequência da criança que sopra nuvens, a personagem nos é apresentada por uma série de elementos que já indicam o seu “tornar-se outro” por meio da função que assume ao longo de todo filme. Uma fusão nos mostra o rosto de D. Alzira em *close*, *contraplongè* e *slow* sobreposta a uma panela de feijão em cozimento, mexida em traçados circulares, a ser partilhada no “banquete” do Reinado – a imagem do cosmos, por excelência, no filme. Sons de batidas graves e espaçadas criam a atmosfera místico-sagrada própria à tradição. Um canto de Congo – “*A semelhança que Deus fez nos céu, nos cá na terra queremos fazer*” – sugere o propósito dos festejos. Uma fala de D. Alzira – “Hoje é o dia mais feliz da minha vida” – expressa a grandeza, a importância, os significados atribuídos à coroação. Depoimentos de outras rainhas do Jatobá – “Quando a gente tá vestida de rei, a gente é diferente” – demonstram o quanto a performance da realeza não implica apenas em fingir um cargo, mas em transformar de fato a própria identidade, o ser e estar, o lugar no mundo. Em seguida, seja na ocupação das mulheres em fazer suas unhas, cabelo e maquiagem ou em preparar a comida, seja na reunião das guardas de Congo e Moçambique em torno da igreja e nos eventos que se sucedem um após o outro durante os festejos, temos constantemente a impressão de que D. Alzira a tudo observa, como uma rainha não a governar, mas a se fazer presente em todas as atividades de seu Reinado, enquanto aquela que, junto com outros, viabiliza a religação entre a Terra e o Céu.

Assim, a fabulação religiosa do Reinado emerge no filme, sobretudo, por meio dessa personagem, através das situações que ela experiencia, das condições, funções, representações que ela assume, dos estados em que ela se lança. É principalmente em torno dessa personagem que reconhecemos, então, a construção de um discurso indireto livre em *Coroação*, por meio de uma fabulação artística que intensifica os elementos formadores das “potências do falso” do universo místico em questão. Essa fabulação artística, no entanto, não se desenvolve tanto por meio de um encontro entre cineasta e personagem que motivasse uma

narração conjunta, em parceria, de Arthur Omar e D. Alzira, na qual aquele “empresta” sua voz a esta, contaminando-se do olhar que esta dirige à sua realidade – e, logo, modificando as imagens produzidas a partir de uma visão a traduzir. Por um lado, os elementos privilegiados pelos recursos fílmicos não são tanto o texto, a voz, a palavra de D. Alzira (embora seu depoimento sobre a graça alcançada por intercessão de Nossa Senhora do Rosário adquira uma importância significativa), mas sim os sons, rostos, corpos, objetos, movimentos que existem ou se fazem em torno dela (com destaque para aqueles que compõem os ritos da coroação da rainha, do levantamento do mastro, da visita de coroa, etc.). Por outro lado, o encontro em questão – mesmo que tenha sido determinante para a realização do filme, não há como negar – não é posto em cena diretamente (seja em palavras, sons ou imagens), e, logo, a presença do cineasta naquele ambiente, sua interação com os sujeitos filmados, não é em nenhum momento suscitada, explicitada pelo filme. Pelo contrário, fica à margem do trabalho executado *a posteriori* na ilha de edição, o qual adquire bem mais importância na realização de seu gesto fabulador. É, sobretudo, pela montagem desses sons, objetos e movimentos que o filme se afeta pelo devir sagrado de seus personagens. Nesse sentido, diríamos que a fabulação artística de *Coroação* não se define tanto pela “relação entre o que comumente chamamos de imagens objetivas – as imagens da câmera ou cineasta – e imagens subjetivas – a visão dos personagens”, em que aquelas entram em relação com estas, tal como propõe Consuelo Lins. Se for o caso de distinguir provisoriamente imagens objetivas e imagens subjetivas, não colocaríamos essa distinção em termos de “imagens do cineasta” e de “visões dos personagens”, mas sim em termos de uma proposta estética adotada por Arthur Omar e das formas expressivas, sensíveis, materiais que compõem as experiências do sagrado próprias do Reinado do Jatobá.

Como já foi sugerido, os filmes de Arthur Omar sobre expressões populares são em geral marcados por uma proposta estética que desenvolve várias questões levantadas por seus antidocumentários e que se consolida na forma de uma “estética do êxtase” e de uma “etnografia estética”. Para o artista, essa proposta não se refere tanto ao “refinamento de determinado estilo”, mas ao “aperfeiçoamento de uma técnica mental” (OMAR, 1999, p. 10). A cada filme, ela se atualiza através de uma noção e de um método pré-definidos. De um lado, a noção de êxtase engaja o artista na apropriação, tradução, recriação de situações extáticas, de estados gloriosos, de sensações de mistério por meio, sobretudo, de um tratamento *a posteriori* das imagens (e sons). De outro, o método da investigação livre desvia sua atenção de quaisquer conhecimentos prévios que se possam obter ou manter sobre a

realidade filmada, a fim de liberá-lo para gerar conceitos não verbalizáveis, apreensíveis tão-somente por imagens (e sons). Em *Coroação*, essa proposta é claramente visível por meio de um trabalho de montagem que está focado principalmente sobre as propriedades sensíveis dos elementos do universo místico do Reinado, cuja matéria-prima são as faces, os sons, os instantes. A fabulação produzida pelo artista, então, não se refere tanto a um “ato de contar e se contar” uma história de graças ou milagres, baseada em determinada crença religiosa, mas sim a um gesto de investigar, experimentar, articular (livremente) as formas de expressão relativas a experiências do sagrado de um modo geral.

Nesse sentido, propomos expandir o conceito de fabulação para além do que está formulado no trabalho de Consuelo Lins. Inicialmente, cabe problematizar a noção de crença utilizada pela autora, à luz do que foi discutido anteriormente por meio das reflexões teóricas de Marcio Goldman. Tendo em vista que as crenças do Reinado não são apropriadas por *Coroação* no nível da religião, mas sim da arte, talvez caiba pensar as graças, emoções, devoções vivenciados por seus personagens não enquanto uma questão de acreditar ou não, mas sim de experienciar. A proposta estética de Arthur Omar, por sua vez, reforça isto na medida em que não está tão focada em narrar essas experiências pela via da palavra, do texto, da voz, mas sim de pô-las em cena imagetivamente, produzindo o que o artista chama de “narração sem história”. O filme intensifica a fabulação religiosa do Reinado apenas sensorialmente, isto é, pela via de suas materialidades. Sugerimos assim pensar a fabulação artística de *Coroação* em termos de uma *mise-en-scène* da experiência – ou, mais especificamente, do êxtase, da glória, do mistério. Estamos, sem dúvida, diante de uma *mise-en-scène* que se afeta pelo “tornar-se outro” de seus personagens – tornando-se, ela própria, outra –, porém essa afetação se refere menos a uma contaminação por formas de pensamento, ou por visões de mundo, do que a uma fecundação pelas formas expressivas que refazem a conexão entre Terra e Céu, deslocando seus personagens de uma referência espaço-temporal corriqueira, terrena, profana para outra que é excepcional, celestial, sagrada, alçando-os a estados superiores de consciência.

Tendo isto em vista, a análise de *Coroação*, bem como as leituras de *Reis negros* e *Salve Maria* – que nos servem como contraponto ao trabalho de Arthur Omar –, deverá estar atenta a outra(s) modalidade(s) de fabulação artística – uma mediação em que os recursos fílmicos se tornam permeáveis a experiências do sagrado pela via de suas formas de expressão.

## 2.2 Vias da fabulação

Visando estabelecer uma direção para nosso olhar sobre *Coroação*, percebendo de forma mais refinada a tradução das experiências do sagrado que são filmadas dentro do Reinado do Jatobá, optamos por empreender nossa análise através de três eixos: as materialidades, a musicalidade e a temporalidade. A escolha destes foi feita com base nas demandas trazidas pelo conceito de fabulação, tal como discutido nas várias teorizações a respeito da subjetiva indireta livre. Em primeiro lugar, o conceito nos propõe atentar para os elementos que são agenciados pelos personagens em seu “tornar-se outro” dentro dos rituais e, logo, que sugerem a ficção como potência dentro do filme. Depois, ele nos leva a pensar sobre os recursos utilizados pelo cineasta que duplicam a função de fabulação desses elementos, apropriando-se deles em um “tornar-se outro” do próprio filme.

Os eixos de análise em questão se constituíram, então, a partir da observação daquilo que está no Reinado e se atualiza em *Coroação* por meio de uma fecundação entre elementos míticos, rituais, cosmológicos e recursos fílmicos<sup>42</sup>. Assim, esses caminhos metodológicos vão ao encontro do nosso propósito de discutir a afetação de práticas artísticas com imagens de base documental por experiências do sagrado de tradições de matriz africana, ou mais especificamente, a permeabilidade da experimentação da *mise-en-scène* omariana às formas de expressão congadeira.

No eixo da temporalidade, atentamos para a especificidade da temporalidade da festa do Reinado, enquanto própria do sagrado, fundamentada no mito, (re) instaurada pelo rito, em sua relação com a construção temporal da montagem de *Coroação*, que expõe, manipula e reordena as performances em questão. No eixo da musicalidade, visamos ao mesmo tempo os cantos, ritmos, sons das Guardas de Moçambique e Congo e o sintetizador de Arthur Omar, tendo em vista o estatuto daqueles dentro da tradição como instauradores de outra referência temporal, e a importância deste no trabalho artístico do cineasta. No eixo das materialidades, dirigimo-nos para a posta em cena dos objetos que possuem uma centralidade tanto na atualização dos mitos e execução dos rituais congadeiros quanto na composição dos quadros, na estruturação das sequências, no agenciamento das vozes por Arthur Omar, adquirindo nelas, e por meio delas, uma potência mágica, espiritual, que os tornam capazes de aproximar

---

<sup>42</sup> Lembrando Gilles Deleuze, reafirmamos nosso gesto de olhar para *Coroação* sem visar distinções entre real e ficcional, objetivo e subjetivo, rito e filme. Abordamos, então, sua *mise-en-scène* sob a perspectiva da imagem-tempo, tendo em vista que estamos a todo o momento diante de descrições puramente óticas e sonoras, de narrações falsificantes, de narrativas simulantes. Essa imagem-tempo “se refere à série do tempo que reúne o antes e depois num devir, ao invés de separá-los: seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento” (DELEUZE, 1990, p. 188).



entidades, transformar realidades, operar milagres. Por fim, todos esses eixos direcionam nosso olhar para as correlações que se possam estabelecer entre o sagrado das experiências em questão e as formas de suas expressões temporais, musicais, materiais, tal como recriadas e postas em cena. De que modo essas formas expressivas se articulam com a experiência do sagrado dentro da fabulação religiosa (através dos objetos, cantos, ritmos, sons, tempos) de um Reinado e, duplamente, da fabulação artística (pela *mise-en-scène*, montagem e trilha sonora) de *Coroação*?

Os três eixos de análise propostos não aparecem separadamente, mas perpassam toda a análise a ser desenvolvida no próximo capítulo, direcionando nosso olhar no interior de cada segmento escolhido para investigarmos a tradução das experiências do sagrado em questão e, logo, a dupla fabulação – religiosa e artística – reconhecida no filme. Com o objetivo de aprofundar a reflexão sobre os graus de afetação de *Coroação* pelas formas expressivas do Reinado, apropriamo-nos de *Salve Maria* e de *Reis negros*, descritos anteriormente, como contraponto de análise, traçando relações entre a *mise-en-scène*, trilha sonora e montagem destes filmes e o filme de Arthur Omar. Sendo assim, não procedemos a uma análise geral do filme em sua totalidade, mas escolhemos segmentos em que os três filmes abordam narrativas, performances e temas relativos ao universo dos Reinados que sejam iguais ou semelhantes entre si. São eles: os mistérios da gunga, dos alimentos e da coroa; o levantamento do mastro; a coroação de reis, a visita de coroa e o cortejo real, etc.

### **2.2.1 Temporalidade**

O primeiro eixo de análise diz respeito à exposição, à manipulação e à reordenação das performances do Reinado, considerando-as inseridas em uma *temporalidade* específica, que não é a do profano, mas do sagrado, ancestral, cósmico, que se fundamenta em uma narrativa mítica própria e é (re) instaurada a cada ciclo pelas festas de Nossa Senhora do Rosário, por meio de toda uma ritualística. A dialética entre repetição e invenção é uma questão central para essa análise, que está focada especialmente sobre a construção temporal da montagem, em seus traçados curvos ou lineares, suas convenções, suas experimentações.

O ciclo de um Reinado, que ocorre anualmente entre o Sábado de Aleluia (em março ou abril) e o Mês do Rosário (outubro), é integrado por uma série de ritos que marcam inícios, terminos, passagens, designam funções, (re) estabelecem vínculos, etc. Como já foi dito, *Coroação* não tem a preocupação de dar conta de toda a ritualística do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, ou tampouco de enfatizar as cerimônias que seriam as mais

relevantes na manifestação. De maneira geral, sua narrativa se constrói em cima da sucessão de eventos durante o auge da festa em honra a sua padroeira, que é celebrada pela Irmandade sempre no último fim de semana do agosto, aparentemente respeitando a sua ordem cronológica. De acordo com Leda Martins, o auge da festa dura de sexta a segunda-feira. Na noite do sábado ocorre o levantamento do mastro de Nossa Senhora do Rosário, o qual inaugura oficialmente o período da chamada “Festa Maior”. De um modo geral, a expressão “Festa Maior” ou “Reinado Grande” se refere aos eventos da manhã e tarde de domingo, quando a Irmandade recebe a visita de guardas de Congo e Moçambique de toda a região metropolitana de Belo Horizonte para participar de sua missa conga, do cumprimento de promessas e de uma grande procissão, além de compartilhar do almoço oferecido pela Rainha do Ano. Assim, na manhã de domingo, as guardas de Congo e Moçambique do Jatobá buscam os reis e rainhas em suas respectivas casas para conduzi-los em cortejo até a capela da Irmandade com a finalidade de acompanhar todos os eventos (MARTINS, 1997, p. 159-160). No decorrer dessa narrativa, porém, outros eventos do ciclo do Reinado são apropriados pela montagem e inseridos na sucessão, quebrando a sua linearidade.

Aparentemente, *Coroação* elege aqueles ritos do ciclo do Reinado nos quais a protagonista, Dona Alzira e sua coroa, está envolvida mais diretamente, quais sejam: o rito de coroação de reis (no qual a própria é coroada), de levantamento do mastro (em que se ergue a bandeira de Nossa Senhora), e de visita de coroa (no qual ela é visitada). Também são dignos de atenção os momentos que antecedem os ritos, tais como: D. Alzira se vestindo, se maquiando e se organizando em sua própria casa, as demais rainhas se preparando no salão de beleza, as demais mulheres trabalhando na cozinha do Reino. Muitos desses acontecimentos são encadeados de maneira linear, porém é notável a sua fragmentação, distensão e repetição. Se a sucessão dos eventos é minimamente respeitada, as performances que constituem cada um são consideravelmente abstraídas, na medida em que são mutiladas, fragmentadas, divididas em várias partes e, em muitos casos, distendidas por meio do recurso do *slow*, sem que se mantenha uma proporção relativa ao andamento destas em seu contexto original.

Dentro dos Reinados, as festas são momentos de reatualização de saberes, os quais estão intimamente vinculados a memórias coletivas sobre a experiência de africanos numa sociedade escravista colonial. Essa reatualização ocorre essencialmente por meio da instauração de outra referência temporal, a do tempo sagrado. No espaço devidamente sacralizado, durante os preparativos rituais, para a realização da celebração, configura-se uma paisagem totalmente distinta, na qual

À medida que o homem experimenta o mito através dos ritos, ele deixa o tempo cronológico, profano e penetra no tempo sagrado, que é simultaneamente primordial e recuperável a qualquer momento e para sempre. A reencenação dos mitos através dos ritos permite que o tempo individual seja unido ao tempo cósmico (RIBEIRO apud LUCAS, 2002, p. 70).

Para Mircea Eliade, se trata de outra qualidade de tempo. O tempo sagrado não apenas se opõe ao tempo profano, como se constitui como interrupção de sua duração, trazendo consigo outros princípios<sup>43</sup>. Não visa o avanço, o “progresso”, mas o retorno, o “ciclo”, servindo não à ordem moral, social ou histórica, mas ao plano cósmico, colaborando na recriação do/de um universo, justo na medida em que reatualiza os gestos, palavras, sons transmitidos de geração em geração indefinidamente desde suas mais remotas origens. A repetição é mais importante do que a novidade, pois é através dela que se conserva esse vínculo entre a origem e o presente.

o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente. Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “nos primórdios”. (...) Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não ‘flui’, que não constitui uma ‘duração’ irreversível. É um tempo ontológico por excelência, ‘parmenidiano’: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas gesta, que são justamente reatualizadas pela festa (ELIADE, 2010, p. 64).

A fim de elaborarmos melhor esse eixo de análise, cabe nos determos brevemente sobre aquele que é consensualmente reconhecido como mito de origem dos Reinados – o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário –, observando como em *Coroação* ele é narrado, mediado e articulado com os ritos acima mencionados.

O mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário para a comunidade negra é, tal como qualquer mito de origem, fundante dos principais elementos da ritualística em questão, e vem sendo narrado por anciãos (e registrado por estudiosos) em Reinados de diversas partes de Minas Gerais, sofrendo algumas variações de acordo com o contexto. No próprio Reinado do

---

<sup>43</sup> Para Mircea Eliade, “tal como uma igreja constitui uma rotura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o serviço religioso que se realiza no seu interior marca uma rotura na duração temporal profana” (ELIADE, 2010, p. 63-66).

Jatobá, Leda Martins identificou diferentes versões para a fábula, porém todas possuindo em comum o enredo do aparecimento de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário nas águas do mar para um escravo negro. Várias tentativas foram feitas por seus senhores brancos, com bandas de música, para levá-la consigo e colocá-la em um altar ricamente ornamentado, para seu próprio culto. A imagem, no entanto, voltava para o mar toda vez que isso era feito. Somente os ritmos, danças e cantos dos Congos e dos Moçambiques, obtiveram sucesso em trazer a imagem definitivamente para a terra, onde então recebeu um tambor como altar.

Uma das versões transcritas pela pesquisadora em seu livro é a contada por sua própria mãe, Alzira Martins, em narração muito semelhante à que aparece no filme:

Primeiro foi a guarda de Congo, enfeitou-se bem e foi dançar para ela, mas ela não saiu da água. Ela achou muito bonito mas ela não saiu. Então os escravo mais velho juntou todos os escravo, velho e novo, preparou uma guarda de Moçambique e foi dançar pra ela. Era a mesma gente, as caixa era as mesma, mas o canto e a dança era diferente. Quando eles dançaram pra ela, no jeito diferente que tem o Moçambique de dançar, ela olhou muito pra eles. Eles foram entrando no mar, cantando pra ela, levando o bastão perto dela. Eles cantavam assim:

Ô, vem Maria  
Já com Deus,  
Vem Maria

E foi chegando, foi chegando com o bastão perto dela, assim, e ela segurou no bastão; quando ela segurou no bastão, eles cantou pra ela:

Ô, vamos Maria,  
Já Com Deus,  
Vamos Maria

Ela segurando naquele bastão, eles conseguiu puxar ela pra fora do mar, forraram então um dos tambor com um pano branco que eles carregava no ombro e ela sentou em cima daquele tambor, em cima do tambor Nossa Senhora do Rosário está sentada (MARTINS, 1997, p. 52-53).

Já em *Coroação*, a pesquisadora, com suas próprias palavras, narra o acontecimento da seguinte maneira:

O grupo dos Congos foram buscar a Virgem, com os tambores, os cantos, as roupas coloridas, fitas azuis no cabelo, espelhos nos capacetes. Chegaram, cantaram, ela suspendeu-se da água, mas não saiu, ela não caminhou. Então o grupo dos velhos, do Moçambique, eles não tinham paramentos, eram muito pobres... E com seu canto sincopado, forte, devagar, foram cantar pra Virgem. Quando eles chegaram, ela se levantou das águas e os acompanhou.

À medida que transcorre a narração, assistimos uma dançante reverenciando várias imagens de devoção negra (entre elas a de Nossa Senhora do Rosário), tendo consigo uma criança no colo. Em seguida, os paramentos dos Congos, com destaque para os capacetes, nos são mostrados em planos fechados e de detalhe, seguidos então pelo corte seco e brusco para um *close* de um tambor sendo batido por duas vezes. Por fim, um *travelling* acompanha dois tambores sendo carregados por um moçambiqueiro. Em oposição às flores, fitas e espelhos dos Congos, ressalta-se a simplicidade do moçambiqueiro, que não leva consigo muito mais do que um tambor. O tambor, no entanto, é o elemento em comum, por excelência, entre as duas guardas, assim como é dos elementos mais importantes do mito, cuja narrativa oficializa o seu caráter sagrado. “Em cima do tambor, Nossa Senhora do Rosário está sentada”, afirma D. Alzira, com os olhos em lágrimas, expressando sua admiração pelo que, para ela, é um fato – a santa não esteve ou estaria, ela *está* sentada no tambor.

Para Leda Martins, em todas as suas versões, a fábula se desenvolve em torno de três elementos básicos: (1) a descrição de uma situação de opressão vivida pelo negro escravo; (2) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas por meio dos tambores; e (3) a instituição de uma hierarquia – a do Reinado – fundada pela estrutura mítica.

Os dois elementos iniciais produzem um movimento que coloca em oposição, de um lado, o olhar branco que coisifica o sujeito negro e, de outro, o sujeito negro como agente de sua rehumanização, invertendo, no contexto da hagiologia religiosa, as posições entre senhores e escravos. Para Marina de Mello e Souza,

Enviada de Deus, a santa só aderiu integralmente aos negros, que foram, portanto, os escolhidos para disseminar a sua palavra. Nessa lenda, evocada como explicação do culto à Virgem e dos atos do ritual, os negros se colocam como os verdadeiros difusores dos ensinamentos da fé cristã, escolhidos por sua pobreza, expressa nos pés descalços, nas roupas velhas, nos instrumentos feitos de árvores ocadas e peles esticadas de animais, de cabaças, sementes e paus dentados; (...) por sua espontaneidade, que transparecia quando tocavam ritmos só seus, dançavam conforme suas tradições e cantavam suas línguas (SOUZA, 2002, p. 310).

Naturalmente, a palavra a ser disseminada pelos negros não é a mesma que a dos brancos. O texto católico é “inseminado agora por uma linguagem autóctone e diversa da ocidental; uma linguagem que realiza e pulsa na conjugação do som dos *tambores*, do canto e da dança, que interagem na articulação da fala e da voz de timbres africanos” (MARTINS, 1997, p. 56, grifo nosso). Evidência disso é o fato de Nossa Senhora do Rosário ter sido resgatada justamente pelos tambores, os quais “já eram revestidos de significado mágico para

os negros africanos, quando associados a cultos que, por exemplo, funcionavam como meios de comunicação (...) com os antepassados” (LUCAS, 2002, p. 61).

Em outro movimento, produzido pelo elemento final da fábula, ocorre, nas palavras de Martins, a instituição “de uma estrutura de poder interna que reorganiza as relações tribais negras e as posições estratégicas aí imbricadas” (MARTINS, 1997, p. 57). No filme, a voz da pesquisadora reitera essa hierarquização por meio da descrição das características de cada guarda separadamente:

Então no festejo do Congado, as guardas de Congo saltitam muito, pulam muito, fazem coreografias, e eles representam o movimento, são eles que abrem os caminhos. O Moçambique, que tem esse privilégio de ter conseguido tirar a santa de dentro da água, ele é o senhor da coroa. Ele que guarda os mistérios, os segredos da tribo. Ele que canta o sofrimento do negro desde a África até o tempo da escravidão. E ele que guarda as coroas. A dança do Moçambique é toda ela ligada à terra. Então os pés, eles não se afastam muito do chão. E representa, na verdade, né, o sagrado.

Nessa outra sequência, aparecem somente *closets* de pés. Inicialmente, os pés dos Congos, que não vestem outra coisa a não ser seus próprios sapatos. Em seguida, os pés dos Moçambiques, que têm o “privilégio” de vestir a gunga – instrumento feito de lata com pedras ou sementes em seu interior, e afixado nos tornozelos de modo a soarem na medida em que o moçambiqueiro se desloca. Assim, as imagens pontuam, por meio da parte do corpo que mais se aproxima da terra, as diferenças entre esses grupos de personagens que, apesar de integrarem o mesmo universo, possuem diferentes fundamentos.

De maneira análoga à tradição oral do Reinado, a narrativa fílmica de *Coroação*, por meio da articulação entre a voz de Leda e Alzira Martins e as imagens de Congos e Moçambiques em ambas as sequências descritas, nos leva a traçar correspondências entre a narrativa mítica, tal como contada pela rainha e sua filha, e diversos elementos ritualísticos, que aparecem insistentemente ao longo do filme – não apenas os tambores, cantos e danças de ambas as Guardas, mas os próprios estandartes, bandeiras e imagens de Nossa Senhora do Rosário, os capacetes dos Congos, as gungas do Moçambique, a coroa da Rainha, a “paisagem” do Reino.

Além disso, a maneira como Nossa Senhora do Rosário *está* “entronizada” e, logo, presente e atuante na vida de Dona Alzira e outros congadeiros, demonstra o quanto o passado do mito e o presente do rito, da festa e mesmo do cotidiano estão indissociavelmente ligados, sendo que boa parte dos gestos, olhares e falas dos personagens ao longo do filme sugere direta ou indiretamente a manutenção desse vínculo. Não apenas a aparição da santa para os

negros motivou a fundação, estruturação e manutenção dos mais variados Reinados, entre eles, o do Jatobá, como também suas graças e milagres transformam até hoje o dia-a-dia de pessoas como D. Alzira que, conforme depoimento do filme, quando rogou a ela por um vento com flores para “coroar” as guardas que a visitavam em sua casa, foi prontamente atendida. A relação com Nossa Senhora do Rosário, como já foi dito, ocorre quase sempre em termos herdados dos antepassados.

Por meio desse eixo, percebemos as correlações entre a temporalidade e o sagrado, debruçando-nos especialmente sobre a montagem – a forma como as performances são expostas, manipuladas, (re) ordenadas, os traçados curvos ou lineares que se desenham através das narrativas, os jogos entre repetição e invenção dentro de cada evento. Tendo em vista as espirais da temporalidade sagrada, fundamentada no mito, (re) instaurada pelo rito, como potência de uma outra experiência do mundo, discutimos as reverberações dessa configuração na estrutura do filme, questionando-nos então: será possível um equivalente audiovisual para essa outra referência temporal<sup>44</sup>?

### 2.2.2 Musicalidade

O segundo eixo de análise se refere às relações com a *musicalidade* do Reinado, com destaque para os cantos, os quais são investidos de uma ressonância singular dentro dos rituais, na medida em que instauram outra referência temporal, restabelecendo o vínculo entre humanos e divindades, santos, ancestrais, fazendo “cá na Terra”, a semelhança do que “Deus fez no Céu”. Focamos então na trilha sonora de *Coroação*, que por vezes se apropria das melodias, ritmos e sons próprios da tradição, e por vezes cria novos sons, à primeira vista sem nenhuma relação com esta – produzidos por sintetizador e outros instrumentos externos.

Para os Reinados, a musicalidade é fundamental “no processo de construção e sacralização do ambiente para a realização adequada dos rituais, delimitando e redefinindo tempos e espaços”, justamente por seu “poder de criar um outro mundo de tempo virtual”.

---

<sup>44</sup> A imagem fotográfica ou cinematográfica tem em si uma capacidade de transformar a morte (ou o que já morreu) em um acontecimento passível não exatamente de uma repetição, mas de uma evocação, daquilo que não pode ser rigorosamente repetido. Nesse sentido, Arthur Omar em várias de suas obras investe em um trabalho de glorificação dos corpos, rostos, expressões, ou de eternização dos instantes que são captados por sua câmera. Talvez possamos arriscar uma relação com o que ocorre nos Reinados, que por meio da palavra, sons e gestos rituais, reatualizados a cada ciclo, de acordo com uma tradição, repassada de geração em geração, glorificam seus antepassados, eternizam suas origens.

Todas as etapas dos rituais são permeadas pela música. Como em rituais religiosos africanos, música e dança são essenciais à condução dos rituais, indispensáveis à *experiência* religiosa. Todos os momentos são, pois, preenchidos pelas vozes e pelos instrumentos, segundo a ordem própria das construções musicais do Congado (LUCAS, 2002, p. 74, grifo nosso).

Nas sociedades *bantos* de um modo geral, a oralidade era o principal meio de transmissão de todo o conhecimento, fosse histórico, religioso ou mítico. Daí a importância de figuras como os narradores/cantadores, especialistas da palavra proferida, responsáveis pela narração de mitos fundadores, dos feitos dos antepassados, das transformações dos reinos. Por meio de sua voz, aliada a instrumentos e gestos, reestabeleciam a ponte entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, santos e divindades, executando uma função ao mesmo tempo social e espiritual. Se, por um lado, contribuíam para a manutenção da ordem, regras e funcionamento da comunidade, por meio da educação das novas gerações dentro de seu modo de vida (os saberes, os costumes, as tradições), por outro também, dentro do contexto dos rituais, somavam na intermediação com o “outro mundo”.

Como afirma, Hourantier, ‘na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede’, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico (MARTINS, 1997, p. 149).

No Reinado do Jatobá, herdeiro das nações *bantos* e, logo, de uma cultura essencialmente oral, a situação não é muito diferente. Nos festejos em honra a Nossa Senhora do Rosário, é a palavra falada, cantada, dançada que produz a eficácia dos ritos, justo por ter sido legada pelos ancestrais, sendo retomada a cada ciclo ao longo de gerações e gerações. A palavra ritual é, assim, investida de uma força (re) criadora, exclusiva dela – o que ela instaura, somente ela pode desfazer, e vice-versa. Ela adquire assim uma ressonância singular,

inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantor/narrador e na resposta coletiva (MARTINS, 1997, p. 146).



De acordo com Leda Martins, uma das singularidades da palavra dentro dos Reinados é a de que ela demanda propriedade em sua execução e, logo, responsabilidade do narrador/cantador (em geral capitães de guardas) para que seu uso esteja adequado ao momento em questão. Assim, há cantos específicos para cada situação ritual: cantos de estrada, cantos para puxar bandeira, cantos para levantar mastro, cantos para saudar, cumprimentar, invocar, cantos para atravessar portas e encruzilhadas, etc. “Em cada situação, o capitão deve saber (...) o que cantar, em que circunstâncias se produz a eficácia do canto, a vibração da voz e os movimentos gestuais necessários para a produção de sentido” (MARTINS, 1997, p. 147). É por meio desta combinação entre palavra, momento e lugar (juntamente com as pessoas, ações e objetos que o constituem) que se institui então a liturgia própria do Reinado, isto é, “o conjunto de procedimentos verbais ou não verbais destinados a fazer aparecerem os princípios simbólicos do grupo, aquilo que os gregos acabaram chamando de verdade (*aléthea*)” (SODRÉ apud MARTINS, 1997, p. 150).

Em *Coroação* identificamos pelo menos três formas de apropriação da palavra ritual que é executada por meio dos cantos do Reinado: (1) como som ambiente, em sincronia com as imagens; (2) como trilha sonora, em “comentário” ou reforço à voz over que a precede ou sucede; (3) como trilha sonora, em uma relação aberta com as imagens. Em alguns casos, essas formas se misturam ou coexistem.

A primeira ocorre principalmente nas sequências protagonizadas por Dona Alzira e sua coroa, sendo estas praticamente os únicos momentos em que se mantém o vínculo das palavras com a situação ritual em que foram cantadas. No rito de coroação da rainha, por exemplo, ouvimos os versos – “*Ajoelhai senhora*”, “*Arrecebei senhora*”, “*Lá do céu vem descendo uma coroa*” – na medida em que, durante a cerimônia, D. Alzira se ajoelha diante do altar, recebe seu manto e recebe sua coroa, respectivamente. Os cantos, porém, não são mantidos em sua integridade, pois as etapas do rito se sucedem rapidamente, de maneira fragmentária.

A segunda está diretamente associada à narração do mito de Nossa Senhora do Rosário. Logo no início, ouvimos os versos – “*Nossa Senhora quando andava pelo mundo / Ô que beleza!*” – sobrepostos a um *travelling* que mostra diversas coroas sobre um altar, antecipando a fala de Leda Martins sobre as características de Nossa Senhora do Rosário enquanto divindade sincrética, afro-católica. Em seguida à narração do mito propriamente dito, concluída com uma fala de D. Alzira em que diz – “Bonito né” –, ouvimos os versos – “*Ô que coisa bonita que eu vejo agora / É o Rosário de Nossa Senhora!*” – sobrepostos a uma

sequência que mostra participantes do Reinado em *close* ou primeiro plano e, por último, outras coroas sobre uma mesa.

A terceira marca o início e o fim do filme, mas também aparece em outros momentos. No início do filme, logo após um letreiro com a palavra “Cosmos”, sobrepostos a tomadas de uma panela de feijão em cozimento, reproduz-se o canto – “*A semelhança que Deus fez no céu / Nós cá na Terra queremos fazer*”. Ao fim, sucedendo a sequência do cortejo real pelas ruas do Jatobá, observa-se o sol se pondo atrás de prédios, postes e fios elétricos, durante o qual ouvimos os versos – “*A lua se escondeu atrás da mata / A coroa do rei alumiu de prata*”. Não sincrônicos com as imagens, esses cantos também não possuem um vínculo claro com demais elementos da faixa sonora, sendo passíveis de diversas leituras, interpretações.

Intercalados com esses elementos musicais próprios do Reinado, *Coroação* é permeado ainda por uma trilha sonora externa, composta por Arthur Omar à semelhança de experimentações realizadas em outros filmes seus. Essa trilha aparece muitas vezes como simples comentário ou reforço das ações em cena, a exemplo do ruído de um sopro de vento que acompanha as imagens do menino que sopra nuvens, ou da simulação de um órgão de igreja que se ouve logo antes da encenação de uma autocoroação pela Rainha Conga do Jatobá. Em outros casos, ela preenche toda uma sequência, sobrepondo-se quase por inteiro aos sons ambientes, tecendo uma atmosfera cósmica, extática e/ou de mistério para o rito filmado, a exemplo do que presenciamos intensamente durante o levantamento do mastro de Nossa Senhora do Rosário.

Nesse eixo, observamos as correlações entre essas musicalidades e o sagrado, particularmente no que diz respeito à trilha sonora em suas diferentes variantes (interna, externa, híbrida), bem como à articulação desta com os elementos imagéticos (os objetos, as performances). Tendo em vista a função dos versos, ritmos e sons na instauração de uma liturgia própria do Reinado, investigamos a maneira como eles são acionados nos rituais e, ao mesmo tempo, postos em funcionamento no filme, enquanto potência de outra referência temporal, cotejando os fundamentos (os instrumentos, os comportamentos) da musicalidade congadeira com aqueles que são criados, apropriados e/ou mixados na trilha sonora omariana.

### **2.2.3 Materialidades**

O terceiro eixo de análise diz respeito à aparição de objetos (e demais materiais não humanos) do Reinado que são usados para a atualização dos mitos, a intermediação com as

divindades, santos e ancestrais, bem como para a configuração de um tempo sagrado, quais sejam: as *gungas* de Moçambiques, as *coroas* dos reis e rainhas, *alimentos* cerimoniais, etc. A posta em cena da coroa de D. Alzira, particularmente, merece destaque, pois ocorre repetidamente durante todo o filme, por meio de planos-detalhes, encenações, depoimentos, etc., assumindo o lugar de protagonista juntamente à rainha – é a coroa, afinal, que lhe confere a função própria à realeza.

Investigamos a aparição desses objetos, enquanto *materialidades*, dialogando com a noção de *minkisi* conforme abordada por Marina de Mello e Souza. Para a autora, *minkisi* - plural de *nkisi* – são objetos mágicos indispensáveis à execução de trabalhos religiosos entre diversos povos *bantos*<sup>45</sup>. Confeccionados e utilizados por sacerdotes, os *nganga*, esses objetos incorporam as qualidades daquilo que representam – divindades, santos ou ancestrais –, tornando-se um meio de contato com o “além”. Há uma variedade de *minkisi*, adequados aos mais variados usos e compostos de ingredientes particulares a cada um. “Esses ingredientes, minerais, vegetais e animais, definem as qualidades e poderes dos *minkisi* nos quais são alojados e aos quais conferem poder a partir de sua combinação, confecção e usos rituais” (SOUZA, 2002, p. 337). A partir de uma leitura sobre a pesquisa de Leda Martins, Souza identifica diversas semelhanças entre os bastões usados pelos capitães de Moçambique nos diversos ritos do Reinado (que, em determinada versão de seu mito fundador, foi o objeto ao qual Nossa Senhora se seguiu para ser retirada das águas) e os *minkisi* usados pelos *nganga* da África Centro-Occidental.

Leda Maria Martins, ao estudar o Reinado do Jatobá, em Minas Gerais, diz que esses bastões, importantes na condução dos rituais, ‘signos de poder e comando’, usados apenas pelos capitães de Moçambique e pelo rei congo, ‘contêm em seu interior ervas, contas e água do mar, sendo ainda, consagrados no altar, durante uma cerimônia religiosa’. Signos de força e sabedoria, ‘representam o poder de seu portador, que deve guardá-lo e honrá-lo com propriedade’ (SOUZA, 2002, p. 222).

A autora compara, assim, os bastões do Jatobá, por exemplo, às imagens de madeira dos bacongos (povo da região do Congo), que “carregam dentro de si, num oco da barriga ou

---

<sup>45</sup> Cabe reiterar que utilizamos aqui uma leitura bem específica sobre o termo *nkisi*, difundida pela historiadora Marina de Mello e Souza em seu trabalho *Reis negros no Brasil escravista*. Outros autores trabalham com visões distintas, a exemplo do cientista social Nei Lopes no livro *Bantos, malês e identidade negra*. Lopes utiliza o termo *nkisi* enquanto um análogo do termo *orixá* – guardadas, claro, as evidentes diferenças entre a religiosidade de bantos e iorubas. Para o autor, *nkisi* corresponde, então, aos ancestrais divinizados que, por seus feitos excepcionais (chefes de linhagens ou clãs), se transformaram em forças da natureza, estabelecendo contratos bilaterais com os viventes, com obrigações de ambas as partes (LOPES, 2006, p. 163).

da cabeça, uma mistura de substâncias que compõem o filtro que lhes atribui seus poderes” (SOUZA, 2002, p. 333). De maneira análoga, imagens, capacetes, gungas e demais objetos mítico-rituais que aparecem insistentemente em *Coroação* são dignos dessa comparação.

A *imagem* de Nossa Senhora do Rosário, materializada em diversos suportes – estandartes, bandeiras, estátuas – é o objeto mítico-ritual do Reinado que talvez mais se assemelhe aos *minkisi*. Apesar de não ser, ela própria, confeccionada pelos seus devotos, é usada ritualmente em várias ocasiões, estando normalmente associada, nestas, com o próprio rosário. Uma das principais características do Rosário de Nossa Senhora é a de ter o poder de ligar, por meio da oração, aquele que pede – o devoto – diretamente àquele que despacha – a entidade. Para Marina de Mello e Souza, “essa capacidade de unir o devoto diretamente ao alvo de sua prece, remete a outra explicação para o êxito do culto a Nossa Senhora do Rosário entre os negros, que seria a possível identificação do rosário com objetos mágicos constituintes da religiosidade africana” (SOUZA, 2002, p. 161).

Já os *capacetes* dos Congos são paramentos exclusivos das guardas responsáveis por abrir caminhos para a passagem do Moçambique e, logo, para o resgate da imagem de Nossa Senhora do Rosário. No Jatobá, são confeccionados em base circular e hastes altas, adornados por flores, fitas e espelhos. É curioso observar que, entre os *bantos*, o espelho tem as mesmas propriedades da água, qual seja, a de meio de comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos, sendo comumente utilizado para selar o oco dos *minkisi*. Podemos supor, talvez, que esses capacetes incorporariam, dessa forma, uma função de mediação entre Nossa Senhora do Rosário e o Congo.

Por fim, a *gunga* dos Moçambiques é o objeto por excelência que diferencia a guarda responsável não apenas por resgatar a imagem de Nossa Senhora do Rosário, mas por guardar as coroas da realeza, e honrar os saberes dos antepassados. Por vários motivos, o Moçambique é considerado como ocupando um lugar mais elevado na hierarquia do Reinado. A *gunga* por sua vez, é um de seus principais instrumentos de poder, que se mantém sempre rente ao chão, logo está, para a cosmologia em questão, mais próxima do sagrado. Além disso, para Glaura Lucas,

a presença da *gunga* (...) remete ao tempo da escravidão, pois esse era o nome do sino que era preso ao tornozelo do escravo de modo a acusar a sua fuga, mas é também um ‘barulho santo, igual dos sininhos da igreja’. Especificamente sobre esse poder em relação às *gungas* dos moçambiqueiros, Erisvaldo Santos observa que ‘ao dançar com a *gunga* amarrada nos tornozelos, os capitães da guarda de Moçambique trazem a

força dos antepassados e afastam o mal que possa vir sobre eles' (LUCAS, 2002, p. 92).

Assim como os espelhos estão para a água, os tornozelos estão, talvez, para a terra, mais um importante meio de comunicação entre os dois mundos para os *bantos*. Segundo Núbia Gomes e Edmilson Pereira, as gungas

ajudam no transporte para um outro mundo, onde o passado, o presente e o futuro fazem parte de uma mesma caminhada (...) Pela gunga os antepassados fazem-se presentes à festa atual: "Essa gunga não é minha, essa gunga é de papai, é de vovô" (apud LUCAS, 2002, p. 92).

É curioso observar que o termo gunga pode designar tanto esses sinos, quanto as próprias guardas e o Congado no seu todo (MARTINS, 1997, p. 35). Trata-se assim de uma expressão com importância central nas manifestações dos Reinados.

Tanto o rosário e os capacetes quanto as gungas aparecem repetidas vezes ao longo de *Coroação*, postas em cena em diferentes contextos. A gunga é visivelmente a que recebe mais destaque, tendo inclusive sua imagem e som manipulados logo no início do filme, em uma lenta e gradual fusão com o plano de um céu com nuvens e o ruído do sopro do vento, conforme veremos na análise.

Nenhum desses objetos mítico-rituais, porém, é tão destacado no filme quanto as *coroas* do Reinado, ou mais especificamente a coroa de Nossa Senhora das Mercês. O filme em si se constrói principalmente em torno da "coroação de uma rainha", Alzira Martins, seguido por uma visita à sua coroa e por um cortejo real. Esses acontecimentos formam uma narrativa em que, mais do que D. Alzira em si, a protagonista é a coroa. A respeito do rito da visita de coroa, em que guardas de Congo ou Moçambique, separadamente, vão às casas de reis e rainhas, em procissão, para prestar homenagens a essa insígnia, Leda Martins afirma que constitui um sinal de respeito não apenas às majestades que o portam hoje, mas também uma veneração a seus antigos portadores, as majestades de ontem. Simbolizando a ligação entre poder temporal e divino, a coroa incorpora as qualidades da realeza em si. A "pessoa do rei" se dissolve assim no "objeto-coroa", esta, sim, alvo de respeito, culto, veneração, à maneira de um *nkisi*.

A coroa representa poder, autoridade, majestade, segundo D. Leonor Galdino, e seus emblemas têm função e sentido determinados. Na coroa dos reis congos são gravados cinco símbolos: o emblema do sol, uma bandeira, duas espadas cruzadas, uma meia-lua e uma estrela. O sol representa o poder solar e a autoridade máxima e exemplar que investem os reis congos; a lua é o princípio da serenidade e equilíbrio que

harmoniza e suaviza a energia solar, a ‘que vem serenar, que vem poupar’. O signo da bandeira anuncia que ‘ali está sendo festejada Nossa Senhora do Rosário’. As espadas representam os combates e os conflitos que devem ser enfrentados e resolvidos, com coragem, pelos reis congos. A estrela da guia simboliza a função real de liderar, guiar, indicar e proteger seus comandados (MARTINS, 1997, p. 153).

Além desses objetos mítico-rituais análogos aos *minkisi*, é possível identificar outros materiais não humanos da tradição que aparecem nas imagens, sons e falas de *Coroação* como também fazendo a intermediação dos personagens com o mundo das divindades, santos e ancestrais. É o caso, por exemplo, dos alimentos, das flores, do mastro, entre outros.

Entre os diversos *alimentos* preparados e consumidos durante os festejos do Reinado do Jatobá, o feijão em cozimento é provavelmente o que mais se destaca. Mostrado dentro de uma panela, sendo constantemente mexido no sentido horário e/ou de baixo para cima, sua imagem aparece duas vezes ao longo do filme. Logo de início, ele é coligado à palavra “Cosmos” e aos versos “A semelhança que Deus fez no Céu, nós cá na Terra queremos fazer”, enquanto batidas graves de uma caixa soam espaçadamente. Também não devemos ignorar o destaque dado aos quitutes e café oferecidos por Dona Alzira em sua casa durante a sequência da visita à Coroa. Uma de suas aparições ocorre quando, numa interrupção brusca da observação desse rito, o filme se detém sobre os rostos dos dançantes do Congo durante sua pausa para um lanche, aproximando-se com tal intimidade que parece nos convidar a partilhar com eles os sabores da oferenda. Tal como acontece em diversos sistemas religiosos, supomos que esse gesto de oferecer, dividir e/ou receber o alimento físico entre irmãos nesse mundo é também uma forma de partilhar o alimento espiritual, de participar da “mesa celestial”, junto com as entidades do “outro mundo”. O gesto operado pela câmera, por sua vez, parece intensificar esses significados.

Os planos-detalhes de instrumentos, vestimentas e adereços pertencentes ao universo do Congado já se tornaram um lugar-comum na produção de imagens (fotográficas ou audiovisuais) sobre essa manifestação. *Coroação*, de certo modo, não foge a essa tendência, expondo-os com frequência, por meio de *inserts* no curso dos rituais ou das narrações em voz over. Por um lado, é compreensível que esses objetos, de um modo geral, chamem a atenção do observador externo justo por possuírem, aos olhos dele, certo grau de exotismo – a imagem de pessoas com coroas sobre a cabeça ou latas presas aos tornozelos de fato não pertencem ao cotidiano do homem branco, urbano, moderno. Por outro lado, como já foi sugerido, é notável a importância atribuída a esses objetos dentro da própria tradição, na medida em que cumprem papéis específicos em cada ritual e atualizam seus mitos.

Através desse eixo, percebemos melhor a articulação entre esses objetos mítico-rituais e o sagrado, especialmente no âmbito da *mise-en-scène*, isto é, da interação da câmera com os objetos, da forma como são enquadrados, focalizados, postos em movimento e/ou em relação com outros elementos (os cantos, as performances), do espaço que lhe são reservados dentro de cada sequência, das referências que lhe são feitas pelas diversas vozes (os versos, as narrativas). Ao mesmo tempo, discutimos as fabulações que se desenvolvem com ou a partir dessas materialidades, com atenção ao modo como são utilizadas pelos personagens e apropriadas pelo cineasta, discutindo as ocasiões em que as fabulações do Reinado sobre seu poder (re) criador, transformador, instaurador são duplicadas nas fabulações de *Coroação*.

### 3. Entre devotas, santas e rainhas (Exercício de análise)

Como já foi apontado, a análise de *A coroação de uma rainha* foi por nós desenvolvida em torno de alguns segmentos narrativos, performáticos e/ou temáticos escolhidos com base nas relações traçadas entre este filme e os filmes *Salve Maria* e *Reis negros*. Vislumbramos esses segmentos como momentos em que os filmes conversam entre si, direta ou indiretamente, na medida em que põem em cena objetos, personagens, lugares, eventos ou assuntos iguais ou semelhantes. Em geral, são momentos em que os fundamentos míticos, rituais e cosmológicos dos Reinados vêm à tona na própria imagem ou som, convocados por depoimentos, músicas ou ruídos, por encenações, cerimônias ou retratos, por fragmentos, durações ou justaposições. Desse modo, trabalhamos com os segmentos nos quais a *mise-en-scène* de cada filme se debruça especificamente sobre aquilo que é da esfera do sagrado, traduzindo, cada um a seu modo, as formas pelas quais as experiências próprias desse âmbito se desenvolvem na tradição de matriz africana. O capítulo fica, assim, dividido em seis itens, cada qual se referindo a um ou mais desses segmentos. Neles, prevalecem os segmentos que põem em cena as funções da gunga, do feijão e da coroa, a distinção, coroação e veneração das realezas, a ascensão do mastro, as graças de Nossa Senhora do Rosário, a referência aos ancestrais, etc.. Os três eixos de análise, por sua vez, perpassam todos os segmentos, afunilando nosso olhar em torno das temporalidades, musicalidades, e materialidades construídas, apropriadas e/ou trabalhadas por cada filme.

#### 3.1 Terra-Céu-Homem<sup>46</sup>

No capítulo anterior, observamos que, dentro da dinâmica dos Reinados, as guardas de Congo e Moçambique cumprem funções rituais diferentes, atribuídas e reiteradas pela narrativa mítica original. Essa diferenciação, por sua vez, se faz visível não apenas nos cantos, ritmos e danças de cada coletivo, mas também nos seus paramentos, ou melhor, em seus instrumentos de trabalho, comando e poder. Entre os moçambiqueiros, responsáveis por escutar, proteger, guardar a imagem de Nossa Senhora do Rosário, as coroas da realeza, e os saberes, fazeres e mistérios ancestrais, o principal elemento distintivo é, certamente, a gunga – um dos objetos rituais congadeiros que propusemos focar na análise.

---

<sup>46</sup> Fique claro que por Homem (colocado com a primeira letra maiúscula) entendemos o ser humano de maneira geral. Cabe destacar que o protagonismo dessa relação Terra-Céu-Homem tal como colocada em *Coroação* é, na maior do tempo, das mulheres – as rainhas.



Aparecendo repetidas vezes ao longo de *Coroação*, esse objeto ganha evidência logo no início do filme. Sobre um *fade in*, ouvimos o ruído de uma porta que se abre, para depois, em *slow*, acompanharmos os passos de um moçambiqueiro, com sua gunga amarrada ao tornozelo, caminhando sobre um terreiro de chão batido em direção à porta da Capela de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. A imagem está levemente escurecida e o som significativamente modificado, tornado mais grave, a um nível em que quase não reconhecemos o chiado do instrumento. Paralelamente, ouvimos as batidas austeras de um idiofone<sup>47</sup>, provavelmente um gongo, espaçadas de acordo com o movimento dos passos do moçambiqueiro. Na medida em que a gunga se aproxima da Capela, percebemos uma lenta e gradual fusão deste plano com a imagem de um céu com nuvens em movimento e o ruído do sopro do vento. Por fim, através de mais uma fusão, vemos o rosto de uma criança soprando três vezes para o alto, também sob os ruídos do sopro do vento. Cabe observar que a criança é Marco Rodrigo (em memória), neto de Alzira Martins que, na ocasião, era dançante da Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá.

No plano-sequência da gunga, reconhecemos um conjunto de elementos fortemente expressivos sendo postos em cena: a porta, a caminhada, o terreiro, o idiofone (seja ele a gunga ou o gongo), a capela. Todos eles remetem direta ou indiretamente àquela que é uma das problemáticas mais recorrentes nas várias cosmologias que se desenvolveram ao longo da história da humanidade: a relação entre Terra e Céu. De certo modo, a articulação entre esses elementos por meio da *mise-en-scène* de Arthur Omar confere a eles uma função mediadora – uma potência em refazer o vínculo entre essas duas instâncias originalmente separadas. O idiofone é certamente o elemento que se sobressai nessa função, na medida em que sua presença é constante durante todo o intervalo que nos leva da Terra ao Céu, tanto imagética (pela gunga) quanto sonoramente (pelo gongo). Ele aparenta cumprir o papel de ajudar “no transporte para um outro mundo, onde o passado, o presente e o futuro fazem parte de uma mesma caminhada” (GOMES; PEREIRA apud LUCAS, 2002, p. 92), tal como se atribui à gunga no Reinado. Do chão sobre o qual se desloca e vibra, ela nos conduz às nuvens, ao sopro, ao vento.

---

<sup>47</sup> Utilizamos o sistema de classificação de instrumentos musicais conhecido como “Hornbostel-Sachs”, para o qual idiofones são os instrumentos cujo som é produzido pela vibração de seu corpo ou por alguma de suas partes, sem necessidade de nenhuma tensão adicional nem de cordas, membranas ou colunas de ar. Tanto reco-recos, patangomes e gungas (instrumentos pertencentes ao universo do Reinado do Jatobá), quanto o gongo (instrumento apropriado por Arthur Omar) estão incluídos nessa categoria.



**Sequência 1** - Plano sequência de um moçambiqueiro do Jatobá caminhando com sua gunga em direção à capela, e às nuvens (*A coroação de uma rainha*, '57 a 1'31).

Também em *Salve Maria* identificamos um trabalho mais atento com a imagem e som da gunga. Em um segmento no qual o Moçambique é abordado por meio de depoimentos em voz *over* do capitão Antônio, ancião da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos, do município de Contagem, o chiar da gunga é constantemente ressaltado na trilha sonora, direta ou indiretamente sincronizada com a atuação dos moçambiqueiros. Inicialmente, observamos a performance de uma Guarda de Moçambique do Divino Espírito Santo através de um *close* que se detém sobre os rostos de seus dançantes movimentando-se em *slow* durante uma procissão. Neste plano, o chiar da gunga se sobrepõe aos demais sons do ambiente filmado (vozes, tambores), tomando a cena para si. Apesar de os tornozelos dos dançantes não estarem em quadro, a mixagem age praticamente no sentido de isolar o chiar da gunga, produzindo com isso uma atmosfera excepcional, mais próxima do místico do que do documental.

Pouco em seguida, um dos depoimentos do capitão Antônio aborda significados da gunga – chamada por ele de campanha – para o Moçambique:

As campanha é a segurança do capitão (...). A mãezinha pôs a mão uai. Por que se não nós não dava conta de dançar, igual você vê esses meninos pulando, e nós mesmo, velhos, dançando daqui até lá em Contagem, voltar, e não cansar. Nossa Senhora pôs a mão, firmou. O dia que Nossa Senhora saiu do mar né... Ela saiu, o pessoal já foi com campanha.

Ao longo de sua fala, porém, a gunga ainda não se destaca no quadro. Os planos que se sucedem são todos abertos (exceto pelo *close* de um rosto), privilegiando a captação das danças executadas pelos moçambiqueiros em diversas situações rituais ou de festas. A sonoridade produzida por essas danças se mantém audível, porém em baixo volume, sem que possamos distinguir com clareza o som das gungas.

Os tornozelos vestidos com a gunga são efetivamente postos em cena somente depois que a fala se encerra. Uma sequência de *closes* de gungas filmadas em várias guardas – revelando-nos sua diversidade de modelos – explora a materialidade desse instrumento. De início, observamos uma gunga feita de palha trançada – mais tradicional e rara – e presa ao tornozelo esquerdo de um dançante que se movimenta para frente e para trás repetidamente, por meio de um *loop*. Em seguida, uma gunga feita de lata de alumínio – mais recente e comum<sup>48</sup> – é movimentada por pés que se elevam sobre e batem contra o chão

---

<sup>48</sup> De acordo com Glaura Lucas, as Irmandades do Jatobá e dos Arturos antigamente usavam gungas feitas de “cestinhos de palha, fechados com cabaça, como os caxixis”. A partir de meados do século XX, porém, elas foram substituídas por aquelas feitas de “latas de conserva” (LUCAS, 2002, p. 93).

vagarosamente, em um *slow* bastante alongado. Durante este movimento, um canto de “Ave Maria” que veio do plano antecedente é gradualmente substituído pelo intenso chiar de gungas, que continua no plano subsequente e, novamente, toma a cena por inteiro. Assistimos então uma sequência de três planos de moçambiqueiros em procissão, fazendo suas gungas soar – um *close* de seus pés, uma tomada aberta dos corpos, e, novamente um *close* dos pés. O canto de “Ave Maria” retorna à cena, desta vez mixado ao chiar das gungas.

Diferentemente de *Coroação*, o movimento operado por *Salve Maria* já não possui um caráter tão puramente expressivo. Percebemos agora um esforço não tanto por conferir ao idiofone (qual seja, a gunga) uma função mediadora universal e abstrata, mas sim por destacar sua importância em meio à performance dos Moçambiqueiros, dentro dos festejos dos Reinados, local e concretamente – reiterando, assim, os significados que lhes são atribuídos pelos próprios anciões da tradição em seus depoimentos. Na fala do capitão Antônio, a gunga aparece sim de maneira vinculada à esfera do mito, do divino – afinal, ela foi usada pelos moçambiqueiros por ocasião da retirada da imagem de Nossa Senhora do Rosário das águas do mar –, porém é relacionada, sobretudo, com questões rituais. Para ele, esse é o instrumento por excelência que dá segurança ao capitão do Moçambique e, por meio da “mãezinha”, dá força aos seus dançantes para não cansarem durante sua atuação nas procissões e demais cerimônias. Desse modo, a gunga é posta em cena, sobretudo, em sua relação com movimentos, danças e ritmos singulares, os quais marcam a identidade das guardas de Moçambique, o seu jeito particular e exclusivo de louvar Nossa Senhora do Rosário, de rezar a “Ave Maria”, conforme o lugar que lhes foi reservado dentro da cosmologia do Reinado.



**Sequência 2-** Sequência de *closets* de tornozelos vestidos com a gunga, em diversas guardas de Moçambique (*Salve Maria*, 18'00 a 18'40).

É curioso observar que, em *Coroação*, existe um hiato entre a imagem e o som do idiofone. Diferentemente dos realizadores do CRAV, Arthur Omar não se contenta em utilizar os sons captados *in loco*, privilegiando os sons da gunga, para compor seu movimento ascensional da Terra ao Céu. Pelo contrário, ele os diminui, os camufla, sobrepondo-os com um elemento sonoro externo, o do gongo. Atualizando um gesto bastante recorrente em seus filmes, ele opta pelo contraste entre som e imagem, em uma articulação fundada no desvio, no equívoco, na ambiguidade. Dessa vez, porém, o contraste não é tão radical, algum grau de semelhança subsiste entre os elementos, permitindo que sejam assimilados entre si<sup>49</sup>. Não à toa, ao longo do plano-sequência, imagem e som são gradualmente postos em sincronia – nos últimos passos do moçambiqueiro, o gongo soa no mesmo instante em que seus pés com a gunga tocam o chão. Diríamos que, a partir dessa analogia com o gongo, Omar nos propõe uma sublimação da gunga, em um gesto de levar a cena para além do que a mera reprodução de aparências sensíveis pode revelar. Percebemos o gongo como correspondente da gunga não apenas na faixa sonora, mas também em “outro mundo” – um mundo virtual criado pelo filme (em certa medida análogo ao mundo dos ancestrais, santos e divindades, invocado pelos Reinados) por meio dessa *mise-en-scène* que extrapola a abordagem documental ou etnográfica e, por sua vez, as fronteiras espaciais e temporais da situação filmada, em direção aos arquétipos da experiência do sagrado.

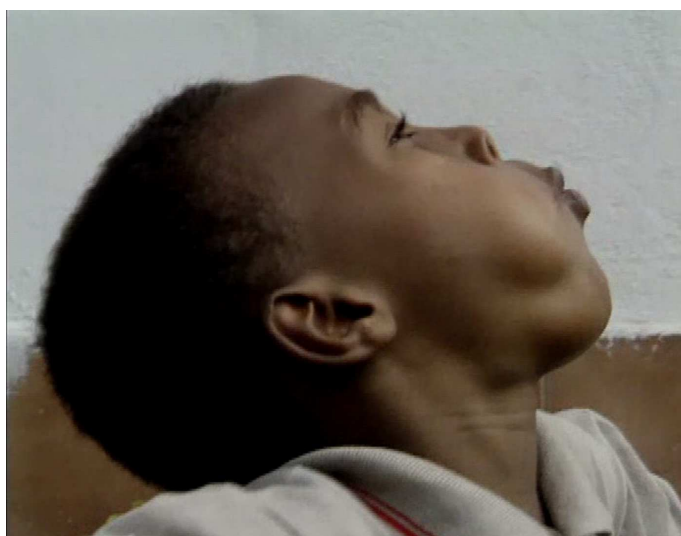
A montagem dos planos que se seguem antecipa a construção temporal que estará presente ao longo do filme, na qual se sobressaem a fragmentação das durações, a distensão do instante e a repetição de gestos. Como sugerimos acima, o único plano relativamente íntegro é aquele em que acompanhamos a gunga, nos pés do moçambiqueiro, seguindo em direção à capela. Mesmo assim, sua duração se percebe longa tão somente porque o tempo é estendido por meio do *slow*. O movimento das nuvens e o gesto da criança, por sua vez, nos são mostrados através de vários planos interrompidos por *jump cuts* e encadeados em

---

<sup>49</sup> A respeito da proposta de rompimento com o documentário convencional assumida por Arthur Omar em seus filmes da década de 1970 (com destaque para *Congo*), Guiomar Ramos aponta que uma de suas principais operações foi “a desarticulação da hierarquia na qual se estruturavam as faixas sonora e a imagética” (2004, p. 124) e, por conseguinte, “o contraste proposital entre sons e imagens que não se completam”, ou a “pouca variedade de imagens e sons que se repetem e se inter-relacionam numa exploração prolongada de seus efeitos” (2004, p. 133). Para a autora, nesses filmes, a “desconexão da faixa sonora com a imagética abre uma possibilidade de leitura que é de ora servir como comentário crítico ao cinema com que se confronta, ora abstrair completamente seu sentido original virando música” (2004, p. 126). Em *Coroação*, por sua vez, percebemos que essa desconexão adquire outras formas. Não estamos diante de contrastes tão radicais, de modo que sons e imagens não possam ser cotejados, assimilados, relacionados entre si. Pelo contrário, reconhece-se uma permanente absorção dos elementos conflitantes (em geral, os sons) pelo mundo filmado. Ao invés de conduzirem o filme à completa abstração de sentidos, esses desencontros entre imagens e sons oferecem brechas para que novos sentidos a respeito do universo do Reinado aflorem.

*crossfades*. Também alongados por meio do *slow*, esses planos se sucedem através das curvas de uma espiral, na qual o movimento ou o gesto filmado se repete duas ou três vezes seguidas, porém a cada vez de uma maneira diferente. Essa sucessão espiralada contribui para fabricar uma atmosfera de encantamento, fantástica, mágica, condizente com o evento sobrenatural que se realiza sob nossos olhos.

A faixa sonora, por sua vez, é a guia-mestra dessa realização. No agenciamento de ruídos promovido pelo cineasta, ela se torna a narradora, por excelência, do movimento ascensional, na medida em que estabelece um jogo de causa e efeito entre os elementos terrenos e celestiais. Em primeiro lugar, é, sobretudo, o som do gongo que convoca a presença das nuvens na tela. Depois, é o ruído do sopro que vincula o movimento das nuvens ao gesto da criança em soprar para o alto, como se fosse a responsável por ele. Assim, mais do que a justaposição de imagens, é o agenciamento de sons que opera o “milagre cinematográfico” – através de seus gestos na Terra, o Homem obtém a intercessão das forças do Céu para modificar a sua própria realidade.



**Imagem 4** – Marco Rodrigo, a criança que sopra nuvens (*A coroação de uma rainha*, 1'30).

Por meio dessas operações, somos colocados, já desde o início do filme, diante do que Consuelo Lins chama de “*mise-en-scène* da crença” e que optamos por tratar como sendo “da experiência”. Estamos nos referindo não apenas a uma crença que é encenada por recursos fílmicos, mas também a uma experiência que é atualizada por meio de uma proposta estética – qual seja, a de traduzir estados superiores de consciência. Nesse caso, ainda não se trata de mostrar a glória do Reinado, mas de revelar o potencial dos gestos, objetos e sons rituais

congadeiros em reestabelecer o vínculo entre Terra e Céu e, por meio dele, se aproximar do mundo dos ancestrais, santos e divindades, transformando o seu próprio mundo.

Embora essa proposta atravessasse todo o filme, o prólogo nos chama a atenção devido a sua casualidade, sua peculiaridade e seu forte caráter de artifício. Não há qualquer participação direta dos sujeitos filmados na construção desse “milagre cinematográfico” que, em princípio, diz respeito a seu universo místico-religioso. Pelo contrário, o milagre é apresentado ao espectador antes mesmo dele tomar conhecimento sobre os personagens, o ambiente, a ocasião que compõem o filme. Desse modo, percebemos nessa construção um gesto bastante solitário, individual do cineasta em direção ao mundo filmado, que não é marcado pelo diálogo ou interação, nem oferece brecha para um retorno do olhar dos moçambiqueiros sobre o filme, mas dispensa, assim, sua *auto-mise-en-scène*.

Mesmo assim, não diríamos que esse gesto é de todo unilateral, desprovido de uma reversibilidade entre o filme e seus personagens. Por meio da articulação de imagens e sons, o segmento realiza não apenas a intensificação da função mediadora que se atribui à gunga dentro dos Reinados, mas também, para além disso, a fabulação de uma experiência do sagrado que ocorre também na festa de Nossa Senhora do Rosário da Irmandade do Jatobá. Por um lado, essa construção é marcadamente expressiva e, logo, conforme sugerimos acima, põe essa experiência em cena em termos não tão específicos do Reinado, mas universais, não-espaciais, atemporais, articulando elementos de um mundo virtual que supostamente lhe correspondem, à maneira de arquétipos. Por outro lado, este prólogo não existe isoladamente dentro de *Coroação*, mas se relaciona direta ou indiretamente com os seus demais segmentos. Muitas das performances ou narrativas que se sucedem ao longo do filme o ecoam de alguma forma, reverberando o movimento, o acontecimento encenado por ele. É o caso, por exemplo, do rito do levantamento do mastro e do depoimento de Alzira Martins sobre a graça que alcançou por intercessão de Nossa Senhora do Rosário – neste último, sobretudo, identificamos referências diretas ao prólogo, tendo em vista que a graça em questão se constitui justamente de um sopro, um vento, que transformou o ambiente de uma visita de guarda.

Nesse prólogo, *Coroação* assume, logo de início, uma atitude demiúrgica diante da realidade filmada, ou melhor, uma proposta de (re) invenção dessa realidade. Recusando por completo o pressuposto da representação e, logo, do documentário enquanto instrumento de “registro” da realidade, o filme se engaja em uma invenção que nada tem a ver com as ficções televisivas, midiáticas, programáticas, mas talvez se aproxime, nesse sentido, de um cinema



documentário que “traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável”, tal como proposto por Jean-Louis Comolli (2001). Sendo assim, seu trabalho ficcional diz respeito menos a uma elaboração intelectual, de um roteiro ou plano, do que a uma criação pela via do experimento, dos corpos, dos afetos<sup>50</sup>. Como já sugerimos, porém, as “convenções” na qual essa invenção se baseia se distanciam significativamente daquelas partilhadas por Comolli – ao invés da duração do corpo-fala-gestos, elas giram em torno, sobretudo, da fragmentação, distensão e repetição temporal.

\*\*\*

O jogo entre Terra, Céu e Homem se encerra com mais um plano de nuvens em movimento no céu, desta vez sob as batidas graves e ressoantes de um membranofone<sup>51</sup>, provavelmente uma caixa, que soam espaçadamente, a cada cinco segundos. Um *fade out* dissolve a imagem na tela preta, mas o som persiste ao longo dos planos que se seguem. Um *fade in* nos revela então a palavra “*Cosmos*”, escrita em letras caixa-alta branca sobre um fundo preto. Mais um *fade out/in* nos conduz à imagem de uma panela de feijão em cozimento, mexida ininterruptamente no sentido horário e de baixo para cima. Através de uma *mise-en-scène* íntima, visceral, a materialidade do alimento é explorada demoradamente através de vários planos em *close*, *plongè* e *slow*, interrompidos por *jump cuts* e encadeados em *crossfades*. Em todos eles, sua aparência densa e negra toma conta do quadro por inteiro – a câmera se coloca tão próxima que sua lente é constantemente embaçada pelo vapor do alimento, levando-a a perda do foco. Seu movimento circular e ascensional, por sua vez, se

---

<sup>50</sup> A respeito dessa distinção entre a invenção da realidade levada a cabo pelo cinema documentário e pelas ficções midiáticas, César Guimarães e Rubens Caixeta reivindicam que, naquele, não se está diante de “uma ausência do real, mas, justamente, do contrário, isto é, de um excesso de real que perfura ou transborda a representação”. A singularidade do documentário, nesse sentido, não se situa na estrutura narrativa, mas sim “no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim à *mise-en-scène* do sujeito filmado)” (GUIMARÃES; CAIXETA, 2008, p. 48). Ora, se as falas e os gestos dos personagens não recebem tanto espaço em *Coroação*, seus corpos estão sempre a tomar a cena, sobretudo por meio das faces (gloriosas) e dos objetos (de poder) que os compõem, conforme veremos em seguida. Parafrazeando Ivana Bentes, talvez seja principalmente por meio desta dimensão corporal – ou melhor, material –, que o filme contribui para a invenção de um “povo por vir”, com seus “mundos virtuais” – refletidos “nos olhos, na expressão de cada personagem” (1997, p. 11).

<sup>51</sup> De acordo com o sistema “Hornbostel-Sachs”, os membranofones são instrumentos cujos sons são produzidos pela vibração de uma membrana estendida e tensionada. Incluem os tambores de um modo geral, sob as mais variadas formas e tamanhos. No Reinado do Jatobá, prevalecem as caixas, isto é, “tambores cilíndricos com couro em ambas as extremidades” que, antigamente, eram feitos também de tronco escavado, mas hoje são, em sua maioria, de folha de compensado. Nas Guardas de Congo, elas possuem diferentes afinações (logo, formas e tamanhos) entre si, pois a execução de seus ritmos se baseia na complementaridade entre as realizações de caixas de marcação e resposta. Na Guarda de Moçambique, por sua vez, elas possuem a mesma afinação, e são mais graves do que as de Congo (LUCAS, 2002, p. 91-94). Arthur Omar se apropria da sonoridade de todas elas, não apenas em sua execução usual, dentro dos ritos, mas também por meio de recortes, colagens, mixagens.

impõe não apenas dentro do quadro, mas na própria montagem – tal como os planos das nuvens e da criança, descritos acima, os planos do feijão se sucedem sob as curvas de uma espiral, se repetindo a cada vez de uma maneira diferente. No quinto plano consecutivo, as batidas do membranofone são sobrepostas por um canto de Congo, com os seguintes versos:

À semelhança que Deus fez no céu  
Nós cá na terra queremos fazer



**Imagem 5** – As espirais do feijão (*A coroação de uma rainha*, 2'06 a 2'57).

Os versos são entoados pelo coro de mulheres da Guarda de Congo de São Benedito do Jatobá e acompanhados pelo ritmo *Marcha Grave*<sup>52</sup>, tocado tão-somente por caixas de marcação e resposta. Pouco depois, a música é gradualmente suprimida para que Alzira Martins, nossa protagonista, seja apresentada. Através de uma lenta e gradual fusão de um *close* embaçado e desfocado sobre o feijão com o seu rosto em *close*, *contraplongè* e *slow*, ouvimos, em voz *over*, a personagem fazer um comentário associado, provavelmente, ao feijão: “Vai ficar gostoso!”. Nesse plano, ainda temos dificuldade em identificar seu rosto apropriadamente, pois é filmado de maneira oblíqua e extremamente próxima. Outra fusão nos revela então, por meio de um *contraplongè* à distância (mas que logo se aproxima novamente), o seu rosto por inteiro. Sobre esse plano, outro comentário vem indicar agora, pela primeira vez, o caráter excepcional dos acontecimentos que se seguirão: “Hoje é o dia mais feliz da minha vida!”.

---

<sup>52</sup> A *Marcha Grave* é um ritmo próprio do Congo. Mais lento do que os demais, ele normalmente é tocado em ritos solenes, graves, porém com a guarda em movimento, a exemplo dos cortejos de reis e rainhas (LUCAS, 2002, p. 147-8). O canto em questão, por exemplo, costuma ser puxado quando uma guarda se prepara para sair de uma igreja após a Missa Conga (KISHIMOTO, 2015, p. 213).

Fazendo a transição entre o prólogo, com seu jogo entre Terra, Céu e Homem, e o segmento de apresentação de nossa protagonista, a imagem do alimento (qual seja, o feijão) surge como mais um elemento fortemente expressivo, continuando o movimento iniciado pela caminhada, pelo terreiro, pelo idiofone (sobretudo, a gunga). Imediatamente justaposto à palavra “*Cosmos*”, trazida pelo único letrado do filme, os planos do feijão são logo em seguida postos em uma relação aberta com os versos “À semelhança que Deus fez no Céu / Nós cá na Terra queremos fazer”, evocados pela primeira música de Reinado que é reproduzida na trilha sonora do filme. Por meio destas articulações entre palavra escrita e oral e imagem, o filme nos sugere a textura, a forma, o desenho do feijão como a materialização do *cosmos* – isto é, de uma imagem do mundo enquanto ordem<sup>53</sup> (em oposição ao caos) – tal como concebido, formado, instituído pela *gnosis* do Reinado. De maneira análoga a Dona Alzira, o feijão também se torna outro dentro do filme. Tão comum na mesa dos brasileiros, ele adquire, por meio de sua posta em cena, outra dimensão – não mais a de mero alimento físico das massas, mas de figuração de um *cosmos*.

Conforme indicamos anteriormente, os Reinados em geral herdaram uma “visão negra-africana do mundo” que está densamente fundada na ancestralidade, cuja força “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa (PADILHA apud MARTINS, 2002 p. 84). É justamente através dessa força que a dinâmica ritual congadeira, com todo o seu aparato (incluindo os alimentos), é dotada da capacidade de estabelecer, “cá na Terra”, outra referência espaço-temporal, à semelhança da que “Deus fez no Céu”, ou análoga à do mundo cósmico, sobrenatural, dos ancestrais – o próprio passado, como lugar de uma experiência acumulativa, habitando o presente e o futuro, e sendo por eles habitado. Essa outra referência é justamente a de uma temporalidade espiralada, dentro da qual o congadeiro reifica as palavras, gestos, usos legados pelos ancestrais, mas neles imprime, a cada execução, os seu próprio tons.

Nessa materialização do *cosmos* pelo filme, um movimento curvilíneo, espiral permeia tanto a *mise-en-scène*, que ressalta os traços desenhados pelo gesto de mexer o alimento

---

<sup>53</sup> Para discutirmos a noção de cosmo, nos baseamos, sobretudo, nas definições trazidas pelo *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano. De um modo geral, prevalece nele a definição do cosmo como mundo submetido a uma ordem. O autor, porém, cita Karl Jaspers em sua reivindicação por uma distinção entre “mundo” e “cosmo”. Para este filósofo, “o cosmo é a *imagem* do mundo que cada um forma, mas por isso mesmo não é o mundo como soma total de todas as coisas e os eus existentes, isto é, como totalidade omnicompreensiva” (ABBAGNANO, 1998, p. 224, grifo nosso). Sob outras interpretações, o cosmo é identificado ainda não ao mundo em geral, mas ao céu físico ou espiritual, na medida em que nele, em oposição à terra, se reconhece uma ordem eterna e perfeita.

continuamente, quanto a montagem, que encadeia vários planos semelhantes, mas diferentes, entre si, através de fusões dentro da própria tomada, sucessivamente. A eles, soma-se uma trilha sonora que é igualmente repetitiva, porém variante. As batidas do membranofone soam todas elas de maneira bem semelhante, porém com atenção é possível notar que elas adquirem intensidades e ressonâncias diferentes a cada vez. O ritmo da *Marcha Grave*, por sua vez, soa em uma de suas versões mais simples, executado tão-somente por caixas, provavelmente por ocasião de um rito grave, solene, porém ainda se ouvem floreios (variações) trabalhando em cima de sua base (repetição).

Considerando isto, diríamos que, por meio dessas articulações, *Coroação* não apenas prefigura uma temporalidade curvilínea para os eventos que serão mostrados a seguir, inseridos no contexto dos festejos do Reinado, mas se fecunda ele próprio dessa outra referência espaço-temporal, traduzindo-a em sua estrutura. Não à toa, perceberemos que o filme é marcado por diversos retornos sobre sua própria narrativa, nos quais retoma direta ou indiretamente elementos mostrados previamente, reapropriando-se deles sob variadas formas. Essas curvas são traçadas não apenas através de auto-referências feitas dentro de performances ou por depoimentos – tal como identificamos para o jogo Terra- Céu-Homem ou para o ato do sopra –, mas também pela própria repetição de sons e imagens – a exemplo do que ocorre com o feijão, cuja imagem reaparecerá à maneira de um *leitmotiv*<sup>54</sup>, porém sob outro enquadramento, montagem e sonorização, em um segmento mais à frente. A temporalidade construída pelo filme, a nosso ver, bem poderia ser definida, com Leda Martins, pelo aforisma kicongo “*Ma’kwenda! Ma’kwisa!*”, que nos diz: “O que se passa agora, retornará depois” (MARTINS, 2002, p. 85).

### 3.2 Fabulações da realeza

Na estrutura narrativa de *Coroação*, o “objeto-coroa” recebe uma apresentação digna de uma personagem. Sucedendo a apresentação da “pessoa da rainha”, a coroa de Nossa Senhora das Mercês irrompe no filme subitamente, sendo anunciada por um som análogo ao de um órgão de igreja. Alzira Martins nos foi mostrada em vários cômodos de sua casa, inicialmente ocupada com tarefas domésticas e corriqueiras e, depois, vestida solenemente,

---

<sup>54</sup> Por *leitmotiv*, compreendemos os elementos sonoros ou imagéticos que se repetem no decurso de um filme com o propósito de convocar, marcar ou retomar determinado personagem, tema, acontecimento, lugar ou sentimento. Diríamos que o *leitmotiv* se configura como um recurso potencialmente espiralar, tendo em vista se basear ao mesmo tempo na repetição e na mudança. A cada vez que o objeto do *leitmotiv* é novamente suscitado, ele provavelmente já não é mais igual ao que era antes, se transformou, mas continua guardando as semelhanças mínimas necessárias ao seu reconhecimento pelo espectador.

explicando para a câmera: “Hoje que vou ser coroada, a Rainha de Nossa Senhora das Mercês!”. A coroa surge então justo como um objeto solene, magnífico, faustoso, que se destina a uma atividade que não é da esfera do rotineiro – tal como um chapéu que veste a cabeça para a rua –, mas possui caráter mágico, na medida em que transformará o *status* da personagem dentro da hierarquia do Reinado e, por conseguinte, perante os próprios ancestrais, santos e divindades. Ela é exibida por uma mão que a levanta sobre a cabeça, em gesto próprio de uma coroação, tomado em *close*, *contraplongè* e *slow*.

Logo em seguida, assistimos sucessivos depoimentos de mulheres pertencentes ao trono coroado do Jatobá a respeito da condição assumida por aquela que é nomeada Rainha Conga, bem como pelas rainhas em geral. Leonor Galdino, Rainha Conga, ostenta: “Eu sou a autoridade máxima”. Gisley Vieira, Rainha do Ano, confirma: “A Rainha Conga é, sobretudo, a principal né?”. Iracema Pereira, Rainha Perpétua, por sua vez, reitera: “a Rainha Conga (...) é a rainha maior abaixo de Deus e Nossa Senhora”. Em seguida, Iracema acrescenta: “Quando a gente tá vestida de rainha, a gente é diferente”. Para ela, assim, o que confere a uma realeza (seja ela “Conga” ou não) a sua distinção, sua elevação, sua grandeza, é justo o que ela veste. Todas essas vozes se sucedem em uma montagem contínua, fluida, análoga à de um documentário convencional. Durante algumas falas, identificamos inclusive a presença de *raccords* suavizando a troca de planos. No entanto, a montagem não nos leva para uma reflexão teórica ou crítica sobre o tema em questão, tal como se esperaria, talvez, de um filme patrimonialista. Pelo contrário, ela pouco a pouco se engaja nas fabulações que são convocadas pelas vozes das rainhas, se pondo a “ficcionar” junto com elas.

Desde o início, a montagem do segmento opera em favor de um empoderamento dessas mulheres, firmado por meio da afirmação de seu *status* de rainhas diante da câmera. Na medida em que transcendem o âmbito do cotidiano, adquirindo uma posição mágica, sagrada diante dos “seus” e dos “outros”, essas mulheres subvertem, de certo modo, as funções sociais nas quais elas são ordinariamente enquadradas – em geral, precárias, subalternas, oprimidas –, reivindicando um lugar de fala, um protagonismo. A partir da sequência de relatos femininos, diríamos que o filme ganha uma considerável dimensão política, pois mostra o potencial subversivo das experiências do sagrado próprias à tradição do Reinado. Tal como o mito fundador da tradição (e, por conseguinte, toda a sua ritualística), a sequência oferece espaço para que as mulheres em questão se coloquem enquanto agentes, protagonistas de sua própria história. Suas vozes reverberam um dos movimentos identificado por Leda Martins na fábula da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros, qual seja: a instituição de uma

hierarquia própria dos Reinados e, logo, de um “outro poder”, paralelo ao poder institucional hegemônico. Desse modo, elas atualizam, de certo modo, uma memória<sup>55</sup> de resistência às mais diversas formas de opressão impostas à população negra desde os tempos da escravidão até hoje:

A instituição desse poder paralelo, que ainda hoje atravessa a vida cotidiana de muitas comunidades negras, contribuía no passado para a reunião de escravos de diferentes nações e etnias (...) nas gigantescas batalhas surdas através das quais os negros foram muito mais agentes na derrocada do sistema escravista do que a história oficial nos dá notícia (MARTINS, 1997, p. 61).

Os depoimentos, nesse caso, não aparecem sob a forma da entrevista como um “cacoete” – fechado no propósito de recolher informações e, através delas, produzir um conhecimento legitimado pela voz do “outro” –, mas sim enquanto um momento para que as personagens fabulem sobre o poder que lhes é concedido pela tradição – uma abertura para que esse poder se encarne nessas mulheres não apenas por meio do que vestem (como diz Iracema), mas também do que falam (ao se dizerem rainhas, elas se tornam de fato rainhas).

Nos planos seguintes, esse empoderamento por meio da fala é intensificado na própria imagem e som, através da encenação de uma autocoroação feita por Dona Leonor. Sob uma luz fraca e quente, a personagem nos é mostrada em *contraplongè*, posicionada em frente a um altar (com uma vela acesa), segurando uma coroa de Rainha Conga nas mãos e dizendo, em alto e bom som, as palavras que são reproduzidas no trabalho de Leda Martins: “A coroa representa poder. Majestade! Autoridade!” (MARTINS, 1997, p. 61). Paralelamente, o depoimento de Iracema é retomado, continuando sua fala sobre o quão diferente uma rainha se sente: “Ah não sei, a gente sente um vazio assim por dentro sabe? Uma alegria!”. De volta à encenação, D. Leonor prossegue: “Com a coroa na cabeça eu sou a majestade máxima”. Findo o texto, inicia-se uma melodia produzida por sintetizador, a qual, juntamente com a iluminação, o enquadramento e o arranjo da cena, contribui para forjar uma atmosfera misteriosa, esotérica. Em seguida, um *close* de seu rosto parcialmente sobreposto pela coroa se funde a um plano de seu corpo fazendo, em *slow*, o gesto de descendo da coroa, desde o “alto” até sua cabeça. Por meio dessas justaposições, o filme se detém sobre o “tornar-se outro” da mulher, se engajando por completo na transformação suscitada pela coroa

---

<sup>55</sup> Essa memória, porém, não é posta em cena como algo dado, mas como um processo, atravessado por lacunas, motivado por uma vontade; implica não apenas uma retroação, um “movimento em direção ao que *já não é*”, mas uma invenção, que “se constrói em direção ao futuro” (CASTELLO BRANCO, 1994, 24/26).

e seus atributos. A majestade gerada por essa transformação é sugerida não apenas pelas afirmações das personagens, mas também pela ficcionalização levada a cabo por Arthur Omar ao compor minuciosamente esta encenação. Nesse sentido, o próprio filme também se “torna outro”, fazendo passagens abruptas entre diferentes recursos narrativos (da entrevista à cena). Por fim, ele retorna a Dona Alzira. Em *close*, ela continua a se “vestir” para sua coroação, aplicando pó de arroz em sua face, e prendendo brincos às orelhas. Dessa vez, porém, não há som ambiente, apenas a trilha externa, que permanece ao longo dos planos que se seguem.

Através dessa intervenção sobre a ação de Dona Alzira, desde a sua rotina até os preparativos para o rito de coroação, diríamos que o filme se permite confabular juntamente com seus personagens a respeito do que a coroa representa, ou incorpora, dentro da cosmologia do Reinado. De um modo geral, o filme confere a ela uma potência análoga à da *gunga*, enquanto objeto que restabelece a conexão entre instâncias que, em outras situações, se manteriam separadas. Nesse caso, se trata principalmente da mediação entre o ordinário e o excepcional, a precariedade e a majestade, os viventes e os antepassados. É por meio dessa função mediadora da coroa que as mulheres comuns do presente se tornam, como diz Iracema, não apenas “diferentes”, mas também “vazias” – um esvaziamento talvez daqueles papéis sociais que são atribuídos à mulher negra humilde na esfera do cotidiano –, assumindo a condição das poderosas rainhas do passado<sup>56</sup>. Tal como os relatos ouvidos das personagens, a coroa atualiza uma memória, um vínculo com as experiências dos ancestrais, com a sua resistência à sociedade escravista, racista e/ou sexista por meio da instituição de um poder paralelo. A cada ato de coroação de uma rainha, esse poder se encarna, então, na mulher que porta o objeto ritual sagrado – com a coroa na cabeça, ela se torna autoridade temporal, entre os seus, mas também ancestral, perante “outros”.

---

<sup>56</sup> De acordo com Leda Martins, a figura da Rainha Conga hoje deriva, em alguma medida, da figura da Rainha Ginga ou Njinga, rainha angolana que lutou contra o império português no século XVII. Para a autora, a representação dessa personagem atesta a “natureza guerreira dos congados como focos de resistência e de reelaboração social e religiosa” (MARTINS, 1997, p. 60). A historiadora Marina de Mello e Souza supõe que a Rainha Njinga – da mesma forma que vários chefes e reis africanos de sua época – provavelmente já usava a coroa como forma de distinção de seu *status*, tendo em vista que a iconografia que a representa adota essa insígnia recorrentemente. “Introduzida na África pelos europeus, a coroa, enquanto símbolo de realeza, não desbancou os símbolos tradicionais da chefia em cada cultura (...), mas foi adotada por todos os reis negros da América Portuguesa. Eleitos no seio das irmandades leigas (...) esses reis e rainhas assumiram o símbolo europeu da realeza, que (...) remetia à ligação do poder temporal com o poder divino” (SOUZA, 2002, p. 220).



**Sequência 3** - Cena de autocoroação da Rainha Conga do Jatobá, Dona Leonor Galdino (*A coroação de uma rainha*, 4'01 a 4'32).

Em *Reis negros*, o “objeto-coroa” também é notavelmente destacado em meio aos outros elementos do Reinado. Dessa vez, o objeto é apropriado como o próprio fio condutor



de um dos três segmentos em que o filme se divide. Tal como um terço do Rosário, seu segmento é composto por cinco partes, sendo que em cada um delas reflete-se sobre um mistério. Não se trata exatamente de mistérios gozosos, dolorosos ou gloriosos, mas especificamente dos mistérios da coroa: (1) Por que chora a coroa; (2) Quanto pesa a coroa; (3) Que graça vale uma coroa; (4) O que lembra a coroa; e (5) O que significa a coroa. O último mistério é particularmente instigante para nosso estudo, pois retoma experiências do ambiente que foi posto em cena mais de uma década antes em *A coroação de uma rainha*. Toda essa quinta parte foi gravada no Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá praticamente com as mesmas personagens do filme de Arthur Omar: Alzira e Leda Martins, Leonor Galdino, e outras. Por meio de seus depoimentos, narrativas e conversas, elas nos oferecem mais pistas sobre os significados e/ou faculdades da coroa dentro do Reinado.

Em uma única tomada segmentada por alguns *jump cuts*, uma mulher recolhe a coroa de Rainha Conga de um altar e a entrega nas mãos de Dona Leonor enquanto, em voz *over*, ela afirma: “O importante é estar com a coroa na cabeça ou então na mão”. Logo depois, encadeiam-se fragmentos de um depoimento de D. Leonor para a câmera e demais ouvintes presentes – entre estes, Leda Martins –, em que ela explica o sentido de cada um dos cinco emblemas gravados no objeto – tal como Leda o faz na passagem de seu livro citada no capítulo anterior. Sua interpretação, porém, é menos simbólica, mais concreta do que a de Leda. Todos os emblemas estão diretamente relacionados com os festejos do Reinado: as espadas remetem aos instrumentos usados pelos guardas-coroa em sua escolta às majestades; a estrela remete ao início da alvorada da Festa Maior, marcado pela aparição da estrela matutina; a lua remete ao período de ocorrência da Festa Maior, marcado pela lua crescente; a bandeira remete ao levantamento do mastro de aviso; e o sol remete ao término da alvorada da Festa Maior, marcado pelo nascer do sol. Durante sua explicação, a rainha, a coroa e Leda nos são mostradas sob diferentes ângulos, tomados normalmente em *close*, e intercalados entre si sem uma preocupação com a continuidade do movimento ou com a sincronia da fala da personagem.

Em outro cenário, Dona Leonor aparece em uma procissão com outros membros do trono coroado do Jatobá portando seu cetro, manto e coroa (sobre a cabeça) enquanto um canto de Moçambique exclama: “Eu quero ver coroa, eu quero ver coroa”. Apesar de se tratar de uma cena tipicamente etnográfica, observacional, sua imagem e o som nos aparecem claramente modificados. A imagem “documental” foi transformada por um filtro de cores, dando-lhe uma tonalidade sépia. O som ambiente, por sua vez, é atravessado por uma trilha

externa, nesse caso uma melodia tocada por um instrumento de corda (provavelmente um violino), que sobrepõe o canto até ocultá-lo completamente. A partir daqui, as analogias das operações de *Reis negros* com as de *Coroação* podem ser bastante frutíferas.

No plano seguinte, reconhecemos uma clara alusão à encenação feita por Dona Leonor em *Coroação*. A personagem nos é mostrada em *contraplongè*, posicionada em frente a um altar (com velas acesas), segurando a coroa de Rainha Conga nas mãos. Os elementos do plano em tudo se assemelham àquele descrito acima, exceto pela iluminação do ambiente, que provavelmente não foi tratada, e pela fala da personagem, que sem dúvida soa mais espontânea. Ao invés de uma frase pré-formulada, D. Leonor articula um comentário informal: “Porque a gente acha até indigno de merecer uma coroa dessa, mas é muito valiosa”. Logo depois, porém, todas as semelhanças se esvaem. A voz de uma das ouvintes – Leda – irrompe na trilha para improvisar um canto de saudação à rainha: “Ó viva! Ó viva a rainha de Congo!”. A câmera sai então de sua posição artificial, “omariana”, para permitir que o ambiente ao seu redor também participe da cena.

Apesar de seu caráter fortemente intertextual – marcado pela utilização de recursos estilísticos análogos aos de *A coroação de uma rainha*, com alusões diretas a suas cenas –, o trecho em questão de *Reis negros* põe o “objeto-coroa” em cena sob um viés diferente. Tal como a interpretação que ouvimos de Dona Leonor sobre a coroa de Rainha Conga, o trabalho do filme em cima da coroa é aparentemente menos carregado de simbolismos, mais articulado com os ritos em si. Se a coroa incorpora uma potência através das associações criadas por aqueles que a usam – por exemplo, da coroa com os festejos, por meio de seus emblemas –, ela diz respeito não tanto à mediação entre viventes e antepassados, mas sim entre os próprios viventes no contexto das atividades do Reinado. Ao invés de mostrar as personagens constituintes do trono coroado do Jatobá separadamente, como o faz Arthur Omar, *Reis negros* as coloca na mesma situação, interagindo entre si, ouvindo, cantando, brincando sobre sua tradição. Mais do que um vínculo místico-religioso com entidades do além, põe-se em foco a relação de D. Leonor com as demais mulheres da comunidade – é esta conexão, reestabelecida pela coroa, que a transforma em uma rainha.



**Sequência 4** - Uma das falas de Dona Leonor Galdino sobre a coroa de Rainha Conga, seguida pelo canto improvisado de suas ouvintes, Leda e Iracema (*Reis negros*, 18'46 a 19'14).

Um dos principais movimentos que gera essa diferença de olhares sobre a coroa em *Coroação* e *Reis negros* é, sem dúvida, o gesto lúdico, teatral, ficcional promovido por Arthur Omar ao justapor em sequência alguns depoimentos “banais” e uma encenação faustosa, através de uma montagem essencialmente de “costura” (ou *raccords*), enquanto Rodrigo Campos opta por um gesto observacional, marcado sobretudo por uma montagem de rupturas

(ou *jump cuts*). Enquanto em *Reis negros* o ato de “brincar” com ou sobre a realeza é documentado pela câmera – na medida em que presencia o canto improvisado das mulheres, à distância –, em *Coroação* esse ato é incorporado pela *mise-en-scène* – na medida em que inventa uma cena a ser atuada pela rainha, em proximidade.

Nesse caso, talvez possamos falar, em *Coroação*, de um olhar em via de mão dupla, isto é, que não apenas se dirige do cineasta a suas personagens, mas também retorna – não exatamente sobre ele, mas sobre a existência, ou produção, do filme em si –, se concretizando em suas *auto-mise-en-scènes*. É notável que Dona Leonor não encena uma personagem criada arbitrariamente pelo cineasta; ela, na verdade, põe em cena a si própria, na sua condição de autoridade máxima e, ao mesmo tempo, na sua relação com o filme – afinal, é para ele que a rainha afirma a sua *diferença*, conferida pela coroa enquanto insígnia solene, mágica. Além disso, a encenação construída nesse segmento nos aparece fortemente sustentada na fala das personagens diretamente inseridas no contexto que é posto em cena (qual seja, a realeza dentro da tradição congadeira), na medida em que surge, na estrutura narrativa do filme, depois de seus depoimentos. O segmento se diferencia, assim, do prólogo do filme, no qual, como vimos acima, os sujeitos postos em cena (quais sejam, os moçambiqueiros, adulto e criança) não encenam a si mesmos, mas cumprem uma função definida *a posteriori* pela montagem. Da mesma forma, a encenação em si não se baseia em gestos ou falas do contexto filmado que a antecedam – na verdade, ela se antecipa a eles.

Diríamos que, por meio dessa encenação de autocoroação feita pela Rainha Conga, *Coroação* se apropria das experiências, dos testemunhos e das memórias relativos à “pessoa da rainha” de uma maneira que implica não apenas uma retroação, ou uma virtualização, mas uma invenção, uma atualização. Nesse sentido, podemos aproximá-la de outras cenas do documentário brasileiro que ao invés de simplesmente expor tradições em curso, visando mostrá-las tal como ocorreriam independente de sua filmagem – colocando-as em uma redoma de vidro –, propõem a seus sujeitos a sua reencenação, com destaque para aquelas em vias de desaparecimento, evidenciando a presença do aparato técnico “como o convite feito aos homens do presente a se religarem ao mundo dos antigos” (COMOLLI apud CÉSAR, 2012, p. 90). Nessa proposta, a atenção das imagens está voltada menos para o passado em si do que para o que ele suscita, como age sobre os sujeitos no presente, ou como aqueles que o reencenam constroem um vir-a-ser, entre a lembrança e o esquecimento. No artigo *Tradição (re)encenada*, Amaranta César fornece algumas diretrizes para a análise desses filmes “que

enfrentam, cada um à sua maneira, os desafios de documentar uma comunidade tradicional em seu movimento de transformação, a partir do *desejo* de reafirmar seus modos de vida”.

Ao enfrentarem as tensões provocadas pela justaposição de temporalidades e de culturas, esses filmes instigam, suscitam encenações de práticas tradicionais e nos mostram a impossibilidade de simplesmente representar ou registrar um *patrimônio cultural ameaçado*. A encenação – ou reencenação – da tradição apresenta-se, então, como meio de acesso à memória e instrumento que promove sua transmissão, tornando-se fundamental na abordagem documental. Através dela, o documentário afirma-se como uma ação no mundo e assume papel ativo nas demarcações dos domínios da diferença (CÉSAR, 2012, p. 89).

Talvez possamos situar *Coroação* no âmbito dessas discussões na medida em que Dona Leonor igualmente nos é mostrada em um “vir-a-ser” por meio da reencenação – não exatamente de suas tradições, mas de sua relação com a coroa e, por conseguinte, com os antepassados. De maneira análoga a documentários como *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), cuja encenação de um ritual fúnebre cantado com vissungos<sup>57</sup> catalisa situações de fala nas quais emerge uma filosofia da morte singular, específica de um povo afrodescendente, em *Coroação* essas fabulações sobre os mistérios da coroa nos viabilizam, em certa medida, uma imersão na experiência do sagrado própria da tradição do Reinado.

\*\*\*

Logo depois da apresentação do trono coroado do Jatobá, um campo-contracampo nos mostra um diálogo trivial sobre vestidos entre a Rainha de Ano e a Rainha Perpétua enquanto “fazem” seus cabelos para os eventos que se aproximam. Em seguida, uma montagem paralela entre *closes* de unhas sendo pintadas e *closes* de tomates sendo preparados por mãos de unhas pintadas nos conduz do salão de beleza à cozinha do Reinado. O paralelismo nos sugere que as rainhas que estão no salão de beleza não são assim tão diferentes das mulheres que estão na cozinha. Na verdade são, provavelmente, as mesmas – o que as difere seria apenas a função que assumem e o objeto que manuseiam em cada momento (de um lado, rainha/coroa, de outro, cozinheira/alimento). Sob a mesma trilha externa que ouvíamos na encenação de autocoroação por Dona Leonor (uma melodia suave, onírica, produzida por

---

<sup>57</sup> Vissungos são cantigas em língua benguela entoadas por descendentes de africanos para carregar seus mortos na ocasião de seus enterros. Em *Terra deu, terra come*, essa tradição é encenada por um dos últimos detentores dessa forma de expressão, Pedro de Alexina, cuja atuação é permeada de camuflagem, ambiguidade, *mistério*. Para Amaranta César, estes são “elementos fundadores dos quilombos e da sobrevivência da herança cultural africana”, que levam o filme a ganhar uma dimensão política frente às atuais políticas de reconhecimento de comunidades tradicionais, no que expõe a afirmação da diferença como um gesto performativo (2012, p. 92).

sintetizador), acompanhamos as cozinheiras do Reinado do Jatobá em ação, manuseando grandes panelas de macarrão, feijão, arroz, frango e farofa ao fogão à lenha.



**Sequência 5** - Entre rainhas e cozinheiras, o preparo do alimento espiritual e físico do Reinado (*A coroação de uma rainha*, 4'58 a 5'58).

Finda a sequência de planos das cozinheiras, iniciam-se os depoimentos em voz *over* de Leda Martins apresentando, de certo modo, um olhar acadêmico sobre a tradição filmada<sup>58</sup>. Esse olhar, porém, é constantemente atravessado por cenas e situações que expressam e/ou intensificam as fabulações da(s) realeza(s) do Jatobá (com destaque para Dona Alzira) sobre suas funções, suas insígnias, sua devoção. Legitimando o que ouvimos anteriormente das demais rainhas da Irmandade, assistimos mais uma encenação do poder, da autoridade, da majestade da rainha a ser coroada, produzida através da articulação de sons (canto de Congo, fala de Leda, trilha eletrônica) e imagens (planos de coroas, Nossa Senhora e D. Alzira).

Um retrato das cozinheiras em grupo, com seus uniformes (aventais, tocas) e equipamentos (panelas, bacias) e batendo palmas “para a câmera”, é sobreposto, por meio de fusão, por um *travelling* sobre coroas dispostas lado a lado no altar do Reino. A justaposição das imagens nos permite supor aplausos dedicados ao “objeto-coroa”, ou à pessoa do rei ou rainha. No decorrer do plano, por sua vez, reconhecemos uma quase personificação das coroas. O *travelling* nos revela a existência de uma significativa variedade de formatos de coroas – desde a lisa, dourada e abobadada até a enrugada, prateada e pontuda. Enquanto isso, ouvimos um canto de Congo, entoado por um coro de mulheres da Guarda de Congo de São Benedito do Jatobá e acompanhado pelo ritmo Marcha Grave, tocado com caixas e canzalos<sup>59</sup>, com os seguintes versos:

Nossa Senhora quando andava pelo mundo  
Oi que beleza!  
Nossa Senhora quando andava pelo mundo  
Louvado seja!

---

<sup>58</sup> Identificarmos esse olhar como sendo “acadêmico” não significa, porém, que o percebamos como um olhar externo à tradição filmada. Pelo contrário, trata-se de um olhar acadêmico eminentemente interno, afinal a portadora da voz *over* é filha de Alzira Martins e, logo, pertence àquele contexto tanto quanto a protagonista. Não à toa, na década de 2000, Leda sucedeu a mãe no cargo de Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Jatobá.

<sup>59</sup> Canzalo é o nome dado pelos integrantes do Reinado do Jatobá a reco-recos feitos de bambu, tocados normalmente pelo Congo.



**Imagem 6** - *Travelling* sobre coroas (A coroação de uma rainha, 06'00 a 06'18).

Por meio dessas articulações, vislumbramos a coroa como um objeto que, de um lado, assume uma diversidade de tipos quase tão grande quanto o das próprias pessoas que o portam e, de outro, se interliga a um passado imemorial, mítico, no qual o mundo dos humanos e o de Nossa Senhora não estava separado (no qual Nossa Senhora de fato andou entre os ancestrais). Uma fusão das coroas com uma imagem de Nossa Senhora do Rosário reforça esse vínculo entre o objeto e seus usuários e a principal divindade dos Reinados.

No momento em que a imagem de Nossa Senhora do Rosário sobrepõe o *travelling* das coroas, o coro de mulheres é interrompido para dar lugar à fala de Leda, enquanto o ritmo *Marcha Grave* é substituído por uma melodia produzida por sintetizador – a mesma que se ouvia na autocoroação encenada por Dona Leonor. Leda fala sobre algumas das supostas origens históricas do Reinado ou, mais especificamente, um dos motivos que levaram Nossa Senhora do Rosário a ser cultuada por meio da coroação de reis negros – sua associação com Ifá, uma divindade nagô-iorubá, que “detém o poder do conhecimento”. Paralelamente, uma nova encenação se produz, porém desta vez tendo a própria Dona Alzira como personagem.

Um plano americano de Dona Alzira se sobrepõe à imagem de Nossa Senhora do Rosário por meio de uma fusão. Ela caminha lentamente, com uma postura altiva e solene, em direção a um estandarte de Nossa Senhora. Chegando à sua frente, se detém para buscar, com as mãos, uma coroa situada fora de campo. No instante em que a coroa nos é dada à visão, a fala de Leda e a melodia eletrônica são interrompidas para dar lugar àquele mesmo canto de Congo, entoado agora por uma solista: “Nossa Senhora quando andava pelo mundo...”. D. Alzira beija a estrela e a cruz que estão marcadas nesta coroa e põe-na sobre a cabeça. Em seguida, vira-se para olhar na direção da câmera, como se fosse “tirar um retrato”.





**Sequência 6** – Aproximações entre a imagem de Nossa Senhora e a personagem coroada (*A coroação de uma rainha*, 6'20 a 6'40).

Disposta lado-a-lado com o estandarte de Nossa Senhora, a personagem coroada nos surge como imagem e semelhança dessa divindade, sua representante neste mundo, talvez no sentido em que Isabel Cassimira, Rainha Conga do Estado de Minas Gerais, afirmava a respeito de sua função:

É como se a gente estivesse no lugar, representando a Nossa Senhora do Rosário, né? Porque a gente tá ali representando, tá ali com as vestes dela. (...) É muita coisa que pode representar uma rainha conga.

Ouvimos essa fala em um dos poucos trechos de *Salve Maria* que aborda o objeto-coroa diretamente. Nele, um longo plano-sequência se detém sobre um cortejo de Reinado, no qual a Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, do bairro Concórdia, em Belo Horizonte, “puxa” um trono coroado integrado, entre outros, pela própria Rainha Conga. Dona Isabel aparece logo em seguida, no formato clássico de entrevista, dando seu depoimento. No transcorrer de sua fala, sua imagem é sobreposta pelo *insert* de dois planos abertos das vestes de majestades tomadas de costas, mas depois retorna à tela, se mantendo até o corte para o depoimento seguinte.



**Sequência 7** - Do movimento das coroas ao depoimento da rainha (*Salve Maria*, 28'15 a 29'52).

De certo modo, esse segmento de *Salve Maria* põe em cena as mesmas questões que são trazidas por *Coroação*, porém sob uma abordagem consideravelmente diferente. Em

primeiro lugar, nota-se que seu plano-sequência inicial também nos mostra uma variedade de formatos de coroas, um para cada rei ou rainha que a porta. Ao invés de um *travelling* sobre coroas estáticas e fora de uso, no entanto, observamos um plano estático sobre coroas em movimento, sendo usadas pelas várias majestades que percorrem a rua em cortejo. Em segundo lugar, reconhece-se que sua montagem também nos sugere uma conexão entre o objeto e seus usuários, e a figura de Nossa Senhora do Rosário. Ambos os filmes nos indicam – cada um à sua maneira – que a coroa e aquele (a) que a porta tem uma função análoga à do próprio Rosário de Nossa Senhora. Conforme indicamos anteriormente, o Rosário é o objeto ritual católico por excelência destinado a unir os devotos às entidades alvos de sua prece de forma direta e imediata (a mediação é tão-somente do rosário). Em *Salve Maria*, porém, não é um canto em voz *over* – posto em relação aberta com o *travelling* sobre coroas – que realiza essa sugestão, mas sim o depoimento em som direto – concedido pela própria Rainha Conga do Estado de Minas Gerais. Cabe observar que a trilha sonora que acompanha o movimento das coroas em *Salve Maria* é o próprio som ambiente da procissão, marcado pela polifonia das várias guardas que a integram (logo, sequer é possível reconhecer os versos de um ou outro canto). Tal como se percebe em toda a construção narrativa de *Salve Maria*, de um modo geral, o segmento em questão privilegia a tomada direta dos ritos, cerimônias e demais eventos próprios dos Reinados (por meio da observação das ações em curso), bem como dos relatos de congadeiros (por meio de entrevistas), apropriando-se, sobretudo, destes elementos para por em cena os fundamentos da experiência do sagrado vivenciada nesses contextos. Em *Coroação*, por sua vez, não há essa preocupação – sua *mise-en-scène* da experiência é marcada pela articulação entre os mais diversos elementos, sejam eles diretos ou não, próprios do Reinado ou não.

Logo em seguida ao plano-retrato de Dona Alzira ao lado do estandarte de Nossa Senhora, assistimos uma sucessão de três planos, entremeados por *jump cuts*, de Marco Rodrigo, dessa vez trajado com as vestes de um moçambiqueiro. Andando com a cabeça baixa, ele olha em direção à câmera e se detém à sua frente. Também se dirige a um contracampo – sem dúvida, a própria D. Alzira. Diante da rainha, o dançante cuidadosamente ajeita seu rosário sobre o ombro e, em seguida, inclina seu corpo para frente e para o lado, em gestos de reverência à autoridade. Por fim retornamos a D. Alzira, desta vez sem coroa, na porta de sua casa e com Marco Rodrigo ao seu lado. Em plano médio, a avó se abaixa para que o neto beije seu rosto. Em primeiro plano, olhando para fora de campo, ela então diz: “Vou receber hoje a coroa... Hoje que vou ser coroada, a rainha de Nossa Senhora das

Mercês”. Um movimento de cima para baixo nos mostra, em plano detalhe, uma sacola plástica na qual ela leva uma capa azul, enquanto acrescenta: “Estou levando a coroa e a capa que vou ter que usar”.



**Imagem 7** – Marco Rodrigo fazendo reverência à rainha e avó. (*A coroação de uma rainha*, 6'55).

De um modo geral, esta nova encenação nos sugere dois lados da realeza dentro da tradição do Reinado. De um lado, a rainha é posta em cena como uma mulher que está acima dos demais integrantes, justo pelo que ela e suas vestes (com destaque para a coroa) representam, ou incorporam – um poder não apenas ancestral, mas também celestial, divino, vinculado à figura de Nossa Senhora. Independente de qual seja o caráter específico deste poder – se é, de fato, o poder do conhecimento, detido por Ifá –, é evidente que ele se confirma dentro do filme. Sua montagem ressalta e intensifica as conexões espirituais feitas e desfeitas pela tradição, a postura majestosa das rainhas, os gestos de obediência, de respeito, de deferência dos dançantes. De outro lado, reconhecemos que tudo se passa em um ambiente bastante comum, familiar. O dançante que saúda a rainha é seu neto e, logo, compartilha uma significativa intimidade com a autoridade, a ponto de beijar-lhe o rosto. Não há de fato uma distância social-política entre aqueles que portam a coroa e o restante da Irmandade. Assim como Nossa Senhora do Rosário está mais próxima de seus devotos do que um observador de fora poderá imaginar.

Nesse sentido, cabe observar que *Coroação* nos põe diante de uma espiritualidade completamente diferente daquela reconhecível como sendo oficialmente católica. Em primeiro lugar, a própria visualidade que se constrói a partir da *mise-en-scène* das personagens subverte, em certo sentido, a iconografia hegemônica cristã, na qual a maioria

dos títulos dados a Santa Maria, Mãe de Jesus (incluindo Nossa Senhora do Rosário), aparece sob a forma da mulher branca.

Inscrevendo um movimento que já se realiza, por conta própria, tanto nas narrativas míticas quanto na dinâmica ritual congadeira, o filme confronta o ícone da santa branca com o corpo, rosto e gestos de uma rainha negra, Dona Alzira, por meio da associação dessas imagens entre planos (fusão) ou dentro do plano (disposição lado-a-lado). Com isso, atualiza à sua maneira a reversão simbólica, ou icônica, enunciada pelo mito fundador, na qual Nossa Senhora do Rosário não apenas escolhe a comunidade negra (e não a branca) para ser sua padroeira, como também adquire outra natureza. Ela não é mais aquela entidade que permanece fora do alcance humano, cuja distância não pode ser completamente rompida. Pelo contrário, ela já foi literalmente retirada do mar e posta em cima do tambor pelos negros velhos<sup>60</sup>. Desde então, a santa nunca se afastou do seu povo, e uma das formas pela qual está presente em seu meio é justamente na figura das rainhas negras. Na medida em que empodera essas mulheres que, de acordo com sua tradição, representam (ou encarnam) Nossa Senhora do Rosário em nosso mundo, o filme acrescenta mais uma frase na escrita dessa iconografia “a contrapelo”.

Em segundo lugar, as relações estabelecidas pelo filme entre os vários elementos que compõem o universo do Reinado nos mostram o quanto o poder sagrado, transcendente encarnado pelas rainhas contém algo de comum, de precário, de humilde. Sua autoridade não se manifesta pela pompa, luxo ou esplendor, mas sim pela singeleza, seu intermédio com o mundo dos ancestrais, santos e divindades não se realiza por meio da ostentação – tal como se percebe em diversos ritos do Catolicismo oficial – mas sim pelo agenciamento de objetos, cantos e gestos rituais dentro de um contexto de irmandade. Da mesma forma que Nossa Senhora do Rosário se mantém próxima de seu povo, as mulheres que portam a coroa também não interpõem uma distância quanto aos outros membros do Reinado – à maneira de sacerdotes que se apartam, ou não se misturam (social e culturalmente), com as comunidades nas quais ocupam posições de autoridade, a fim de que melhor possam cumprir suas funções espirituais. Pelo contrário, elas professam uma religiosidade não dogmática, rígida ou compartimentada, mas essencialmente popular – que a despeito de se manifestar por práticas rituais, no âmbito de uma coletividade, não depende das formas de uma instituição, mas está

---

<sup>60</sup> “A dicção dos congadeiros insemina o código católico, mas não o exaure ou esvazia, pois o congadeiro, em geral, se reconhece como católico e se define devoto de São Benedito, Santa Efigênia, N. S. das Mercês e, em particular, de N. S. do Rosário. Essa devoção à santa católica e, simultaneamente, à tradição ritual e cosmovisão legadas pelos africanos traduz-se numa engenhosa maneira de coreografar certos modos possíveis de vivência do sagrado, de apreensão e interpretação do real” (MARTINS, 1997, p. 62).

integrada à vida cotidiana, fundada nas relações interpessoais que se desenrolam espontaneamente entre devotos, santos e autoridades. No que revela também esse valor imanente da experiência religiosa congadeira, o filme potencializa a resistência, ou a autonomia, dessa tradição quanto às prescrições doutrinárias cristãs, ontem e hoje.

### 3.3 A coroação de uma rainha

Como já foi sugerido, o segmento de *A coroação de uma rainha* que concretiza o principal motivo do filme – a coroação propriamente dita de Alzira Martins como Rainha de Nossa Senhora das Mercês – é provavelmente o menos experimental de todos. Na verdade, é um dos poucos segmentos em que reconhecemos uma considerável duração da temporalidade do rito filmado. Esse rito de coroação, por sua vez, é praticamente a única cerimônia do filme cujo repertório de músicas é reproduzido em som direto, isto é, em sincronia com as imagens que lhe dizem respeito, com as ações específicas para as quais o repertório foi executado. Mesmo assim, ainda estamos diante de uma *mise-en-scène* densamente caracterizada pela fragmentação e por articulações não convencionais de elementos entre faixas e dentro dos quadros – focadas, sobretudo, em suas propriedades expressivas, sensíveis, materiais. Desse modo, não apenas a duração e o som direto são constantemente atravessados por interrupções, mutilações, supressões, como também os enquadramentos são marcados por um intenso controle sobre as pessoas, ações e objetos em cena.

As coroações de majestades do Jatobá (à exceção dos reis festeiros) podem ocorrer ao longo de todo o ciclo do Reinado, entre os meses de março ou abril e outubro. De acordo com Leda Martins, a coroação de Dona Alzira aconteceu em fins de junho de 1992, dois meses antes da festa em honra a Nossa Senhora do Rosário celebrada pela Irmandade naquele mesmo ano. Referindo-se à coroação de reis festeiros, Martins assim descreve essa cerimônia:

Aos pés do altar, com todas as majestades paramentadas e graves, inicia-se após a missa, a pungente cerimônia. Ajoelhados, de frente para o altar, os reis festeiros daquele ano, que vão entregar suas coroas. Ao lado de cada um, os que vão recebê-las. Às suas costas, os reis congos, para proceder à transferência dos paramentos. Circundando a mesa, os outros reis, capitães e assistentes (MARTINS, 1997, p. 163).

Logo antes deste segmento, Leda Martins explicava as características das guardas de Congo e Moçambique, respectivamente, associando-as ao mito de origem dos Reinados. Para ela, justo porque foi o privilegiado em resgatar Nossa Senhora do Rosário das águas, o



Moçambique é o “senhor das coroas”, isto é, o responsável por guardar (conduzir, proteger, transmitir) esses objetos sagrados. Durante o transcurso da voz *over* de Leda, a gunga – instrumento de poder do Moçambique por excelência – é novamente ressaltada pela *mise-en-scène*, em um único plano-sequência, câmera baixa e em movimento, que acompanha inúmeros pés de moçambiqueiros em procissão, dançando ou simplesmente caminhando sobre uma terra calçada de pedras. Em seguida, um corte seco nos leva dessas gungas para o interior da capela da Irmandade. Dois planos abertos nos mostram a entrega de flores, um rosário, uma caixa enfeitada com espelhos e duas coroas para o altar diante do qual ocorrerá o rito de coroação. Três crianças (entre elas, Marco Rodrigo), uma senhora, José do Nascimento<sup>61</sup> e a própria Dona Alzira os levam em procissão através da capela. Enquanto isso, ouvimos o prenúncio do que se assistirá em seguida: um canto de Reinado que entrega solenemente as insígnias dos reis e rainhas coroados, dizendo “*Ah recebei senhor*”<sup>62</sup>. Aparentemente, o verso está deslocado de seu contexto, pois antecede a coroação propriamente dita. Logo depois, juntamente com a ação em curso, ele é bruscamente interrompido, dando lugar a um curto e rápido panorama dos personagens que estão imediatamente à frente do altar (dançantes, porta-bandeiras e D. Alzira), acompanhado por um instrumental de Moçambique, no ritmo Serra Abaixo<sup>63</sup>, tocado com caixas e patangomes<sup>64</sup>. A câmera se detém sobre D. Alzira por meio de dois planos fechados que a mostram olhando para o “além”, concentrada, enquanto aguarda seu “momento”. A partir daí, assistimos então uma sequência de três etapas do rito de coroação, através de imagens focadas principalmente em D. Alzira e reproduzidas, em sua maioria, em som direto.

Inicialmente, três planos fechados nos mostram Dona Alzira fazendo seus votos de honra à coroa, num jogo de campo-contracampo entre personagem e objeto: D. Alzira em

---

<sup>61</sup> De acordo com Leda Martins, José do Nascimento foi coroado Rei de São Benedito juntamente com a coroação de Dona Alzira como Rainha de Nossa Senhora das Mercês (1997, p. 117). Em *Coroação*, porém, esse personagem aparece muito brevemente, não nos permitindo identificar o que exatamente ele faz dentro do rito em questão. A única informação que obtemos é de que há alguém sendo coroado junto com D. Alzira, tendo em vista que, no momento em que ela recebe sua coroa, um plano detalhe nos mostra a insígnia dela lado-a-lado com a de outra pessoa.

<sup>62</sup> Os versos “Ah recebei senhor...” pertencem a um canto “universal dentro das tradições de Reinado, isto é, sua execução não se restringe a uma ou outra nação, mas pode ocorrer em qualquer guarda (seja ela de Moçambique, Congo, Marujos, etc.). Por outro lado, eles são cantados apenas em uma única situação: a dos ritos de coroação de reis e rainhas (sejam eles Congos, Perpétuos, de Santos, etc.).

<sup>63</sup> O Serra Abaixo é um ritmo próprio do Moçambique, tocado normalmente nos cortejos de reis e rainhas. De acordo com Glaura Lucas, “é o único padrão rítmico dentre as guardas de Congo e Moçambique em que as pulsações da estrutura básica apresentam uma divisão ternária. Há poucas alternativas de variação, porém, um aspecto importante é a polirritmia criada a partir de certas modalidades de repique nas caixas, nos patangomes e nas gungas, que provocam o deslocamento das pulsações de referências” (LUCAS, 2002, p. 209).

<sup>64</sup> Patangome é o nome geral dado a idiofones feitos com latas redondas de aproximadamente 25 cm de diâmetro cheias de chumbinho ou sementes, tocados apenas pelo Moçambique.



silêncio, olhando para baixo; a coroa de Nossa Senhora das Mercês levantada para cima; e novamente D. Alzira, pronunciando seu juramento. O capitão-mor da Irmandade, João Lopes, sem aparecer em quadro, interroga a protagonista:

Senhora rainha, a senhora presente aqui neste altar divino perante o Nosso Santíssimo Sacramento e a Nossa Mãe Maria, a Santíssima, a senhora jura do seu coração de honrar essa coroa com amor e dignidade?

Em quadro, Dona Alzira então responde:

Honro com muito amor, com muito carinho, com muita fé, Nossa Senhora e o Santíssimo Sacramento e todos os santos da corte do Céu.

O capitão-mor pede o ritmo *Marcha Grave*<sup>65</sup>, que é executado imediatamente pela Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá com suas caixas, pandeiros, canzalos e sanfona<sup>66</sup>, também fora de quadro. A câmara se mantém sobre Dona Alzira até o início do canto de Reinado, puxado por um solista e repetido por um coro, que lhe ordena: “*Ajoelhai, senhora*”.

Em seguida, três planos-sequência, distanciando-se e aproximando-se da protagonista sucessivamente (num vai-e-vem entre ela e o altar, a capela, os fiéis), nos mostram então Dona Alzira e a Rainha Perpétua do Jatobá, Iracema, executando as ações que são ordenadas por cada verso, de acordo com o protocolo do ritual. Correspondendo ao verso “*Ajoelhai senhora (2x)*”, D. Alzira se ajoelha, solenemente, diante do altar. Enquanto isso, um *zoom out* se distancia da protagonista e revela o altar por inteiro, destacando, sobretudo, uma cruz, um rosário e uma vela que estão colocados sobre a mesa. Correspondendo aos versos “*Ah recebei, senhora (2x) / O manto de Nossa Senhora / Ah recebei, senhora*”, Iracema coloca um manto em frente a D. Alzira para que esta o beije, beija-o também, e, por fim, coloca-o sobre as costas de D. Alzira, prendendo-o em seu pescoço. Enquanto isso, um *zoom in* se aproxima da protagonista, mantendo, porém, a cruz, o rosário e a vela em quadro, desfocados, emoldurando seu rosto. Correspondendo ao verso “*Lá do Céu vem descendo uma coroa (2x)*”, Iracema desce a coroa de Nossa Senhora das Mercês sobre a cabeça de D. Alzira.

---

<sup>65</sup> A *Marcha Grave* tocada nessa cena é uma variante do ritmo descrito anteriormente que a pesquisadora Glaura Lucas chama de *Marcha Lenta*. Essa variante costuma ser executada com a guarda parada, normalmente em ritos que ocorrem dentro da igreja, a exemplo de uma coroação (LUCAS, 2002, p. 147).

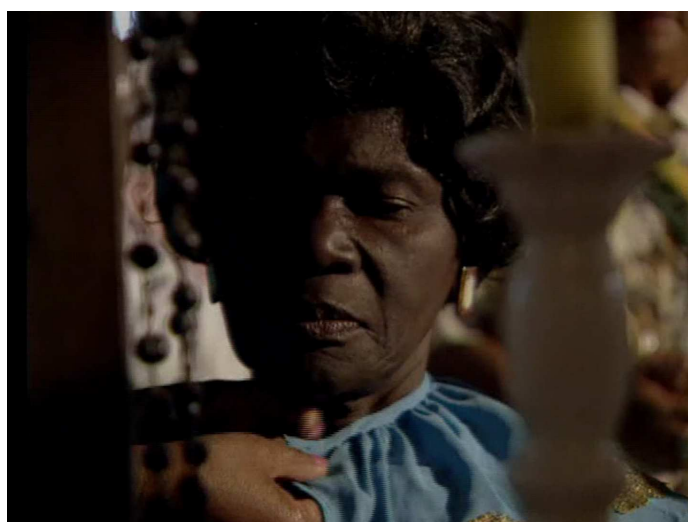
<sup>66</sup> De acordo com Glaura Lucas, a sanfona é um instrumento mais recente no Congo. “Está presente nos Congos do Jatobá, sobretudo no masculino, não sendo, no entanto, um instrumento imprescindível. Nessa Irmandade, a sanfona cumpre bem sua função de acompanhar e coordenar harmonicamente o canto, uma vez que os capitães de ambos os Congos demonstram uma aguçada percepção tonal” (LUCAS, 2002, p. 95).

Precedendo esta ação, assistimos uma *pan* entre duas coroas – a do Sr. José do Nascimento, que está sendo coroado ao lado, e a de Dona Alzira –, seguido por um *insert* de Gisley, que aparece como guarda-coroa, fazendo um gesto de louvor com suas mãos e espada. Um movimento de cima pra baixo acompanha então o descer das mãos de Iracema, com a coroa, até a cabeça de D. Alzira, levando-nos ao mesmo quadro visto antes, em que seu rosto aparece emoldurado pela cruz, o rosário e a vela, todos eles desfocados. Logo depois, um *zoom in* em *plongè* desce sobre o olho da protagonista, agora portando a coroa, enquanto flores caem sobre ela.

Cabe notar que, nesta terceira etapa do rito, o ritmo que ouvimos já não é mais a Marcha Grave, mas o Serra Acima<sup>67</sup>, executado pela Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá com caixas e patangomes. Como já foi dito, o Moçambique é “dono de coroa”, logo cabe a ele entregar oficialmente esta insígnia ao rei ou rainha coroado. Puxado por um solista, o canto em questão legitima o caráter mágico que é atribuído ao objeto pela tradição. Não se trata de uma coroa que existe apenas na Terra, que pertence tão-somente aos viventes, mas sim uma coroa que, na verdade, provém do Céu, pois foi legada pelos ancestrais e conferida pelas divindades, sobretudo por Nossa Senhora – o próprio canto em questão afirma: “*esta coroa é da Virgem da Glória*”.

---

<sup>67</sup> O Serra Acima é outro ritmo próprio do Moçambique, o mais frequente deles, tocado em praticamente qualquer situação, inclusive em coroações. De acordo com Glaura Lucas, ele se configura dentro de um período de dois tempos e, “como acontece com os ritmos do Congo, a própria estrutura básica do padrão rítmico admite algumas variantes conforme o caixeiro” (2002, p. 193).



**Sequência 8** – A coroação em três etapas e planos-sequências: D. Alzira se ajoelhando diante do altar, recebendo o manto, e recebendo a coroa, sucessivamente (*A coroação de uma rainha*, 11'11 a 12'47).

Consideramos as imagens descritas acima como planos-sequências na medida em que, por causa de seus movimentos, eles contêm diversos quadros em si mesmos e, com isso, são

notavelmente mais extensos do que a média de duração de planos percebida ao longo do filme. Mesmo assim, reconhecemos que essas três etapas do rito de coroação ainda são postas em cena de maneira bastante fragmentária, principalmente se compararmos a montagem de Arthur Omar com a que é mais recorrente em filmes com propósitos etnográficos, tal como percebemos em *Salve Maria*.

Em *Salve Maria*, também somos dados a observar uma parte da execução de um rito de coroação. Nesse caso, estamos diante de um jovem homem que se torna rei sem que o filme explicita, porém, qual cargo ele está assumindo (se é de Rei Congo, Perpétuo, de Ano, etc.). A cena está situada dentro um segmento do filme no qual os fundamentos do Moçambique são abordados por meio de vários depoimentos de capitães e performances de guardas da região de Belo Horizonte. Tal como em *Coroação*, o rito é posto em cena logo em seguida a uma sequência de planos de gungas (justo a que foi descrita acima, no item 3.1). Uma transição de *fade out/in* nos conduz de um breve plano detalhe de moçambiqueiros dançando sobre um terreiro de chão batido – levantando poeira com suas gungas – ao extenso plano-sequência no qual uma guarda de Moçambique coroa o jovem – provocando emoções com seus versos.

Por um lado, o rito filmado por *Salve Maria* não é mostrado de forma tão completa quanto aquele de *Coroação*. Nós o acompanhamos somente em sua última etapa, na qual o jovem recebe definitivamente sua coroa e se levanta para ser saudado pelos companheiros. Por outro lado, esta etapa ritual é mantida em toda sua duração, sem cortes, e não em fragmentos, como visto anteriormente. Constituindo um único plano-sequência, as ações, reações e emoções dos personagens durante esse momento tomam conta do filme, inscrevendo nele a densidade de suas experiências do sagrado.

Observamos todas as ações em som direto, sem intervenções sonoras externas. O canto gravado *in loco*, aliás, se revela mais uma vez como um elemento fundamental da cerimônia, tendo em vista que não apenas ordena o coroado sobre as ações a serem executadas em cada etapa, como também dialoga com suas reações, acolhendo-o quando as lágrimas são inevitáveis. Inicialmente, enquanto a coroa é mostrada a todos os presentes, estendida para que cada um a beije e levada então à cabeça do jovem ajoelhado, o solo do capitão e o coro de todos os presentes entoam, sem percussão, os seguintes versos:

Ah recebei senhor rei  
Ah recebei senhor rei  
Coroa de Nossa Senhora  
Ah recebei senhor rei

No instante em que a coroa lhe alcança a cabeça, o jovem não consegue mais ocultar sua emoção, sendo tomado pelo choro. Em seguida, ao invés do canto de louvação que ouvimos anteriormente – “*Lá do céu vem descendo uma coroa*” –, a guarda de Moçambique, percebendo a reação do jovem, entoia dois cantos específicos que refletem sobre a situação do novo rei. Em ritmo Serra Acima, tocado por caixas e patangomes, os cantos trazem os seguintes versos:

Capitão chorou nos pés da Virgem Maria (2x)  
Chorou capitão chorou, nos pés da Virgem Maria (2x)

Sorria marinheiro  
Aqui hoje ninguém chora  
Sorria marinheiro  
Dia de Nossa Senhora

Enquanto isso, o jovem se levanta e se mantém parado, chorando, por algum tempo. Depois de conter as lágrimas, ele faz um sinal aos companheiros para que seja dada continuidade ao protocolo. Os mais próximos vão então ao seu encontro para cumprimentá-lo e saudá-lo.

Ao longo de todo o plano-sequência, a câmera se mantém bastante integrada à situação, posicionada em meio aos congadeiros, todos eles ocupando o mesmo ambiente estreito de uma residência. A câmera gera, assim, a impressão de estar filmando o evento “de dentro”, numa tal proximidade que a leva a ser constantemente tomada por suas instabilidades, de modo a ter seu quadro alterado, “balançado” ou obstruído pelos elementos ao redor. Articulada com a duração e com o som direto, essa proximidade nos leva a reconhecer que estamos diante de uma *mise-en-scène* que se afeta consideravelmente pelas formas da interação que se desenvolvem no rito da coroação, incorporando suas vicissitudes, oscilações, indeterminações.



**Sequência 9** - A coroação em uma única etapa e plano-sequência: objeto-coroa sendo beijado pelos presentes, e jovem homem ajoelhado para receber a coroa e, em seguida, se levantando para receber cumprimentos (*Salve Maria*, 19'05 a 22'11).

Diríamos, inclusive, que, tal como os cantos da guarda de Moçambique, esse segmento é resultado de uma “improvisação” sobre a situação diante da qual a câmera foi colocada. Tendo em vista a singularidade dessa cena em relação à narrativa do filme como um todo, é bem provável que os cineastas não previam incluir um plano-sequência de três minutos de duração mostrando tão-somente a última etapa de uma coroação – afinal, ao contrário dos outros segmentos, ele não nos fornece nenhuma informação direta ou objetiva sobre o rito em questão, seus fundamentos ou significados. No entanto, a densidade da experiência do sagrado presenciada nesse momento, levou o filme a quebrar seu “protocolo” e se deter sobre o acontecimento, reservando-lhe um capítulo à parte, isto é, um segmento que emerge como uma ruptura do fluxo narrativo.

Em *Coroação*, por sua vez, não vislumbramos exatamente uma ruptura do fluxo narrativo, mas sim uma passagem entre dois segmentos distintos, porém complementares. Antes, o mito de Nossa Senhora do Rosário (e seus desdobramentos) nos foi narrado por uma voz *over* de caráter acadêmico, junto a imagens de cobertura, à maneira de um documentário convencional. Depois, o rito do levantamento do mastro de Nossa Senhora do Rosário (e seus desdobramentos) nos é mostrado sob uma abordagem radicalmente diferente. Essa passagem é sugerida menos pela duração do que pela exploração das formas materiais do rito da coroação, a qual, diríamos, contribui para a re-instauração daquela “outra referência espaço-temporal” dentro do filme, à semelhança do que ocorre nos festejos do Reinado do Jatobá.

Conforme indicamos acima, a duração percebida no segmento em questão é apenas relativa – isto é, ela nos aparece como tal na medida em que os planos da coroação de Dona Alzira possuem uma extensão consideravelmente maior do que a média dos planos do filme como um todo. A opção pelas interrupções, mutilações, supressões da temporalidade do rito filmado ainda prevalece na montagem, limitando os efeitos não apenas da duração de suas ações, como também do som direto de seus cantos – de fato, não são os mesmos que apreciamos em *Salve Maria*. A integridade do som direto é preservada apenas na medida em que os versos cumprem a função de orientar os gestos dos personagens em cada etapa ritual, de acordo com seu protocolo. As emoções suscitadas por esses cantos, bem como as pausas, retomadas e desvios que ocorrem em função de seu diálogo com a situação, não aparecem com a mesma força reconhecida em *Salve Maria*. Em *Coroação*, somos postos diante de um rito de coroação bem mais formal, sóbrio, ou mesmo controlado. Esse controle também fica evidente no trabalho da câmera que, ao contrário de *Salve Maria*, não filma “de dentro”, em meio aos congadeiros, mas “de fora”, por trás do altar. Em seus enquadramentos, inclusive, a

posta em cena do altar, juntamente com os objetos rituais que o integram, se sobressai à dos próprios congadeiros – à exceção, claro, de D. Alzira, que permanece sob o foco da câmera durante todo o segmento, mesmo que atrás de ou entre objetos.

A coroa, as flores e, sobretudo, a cruz, o rosário e a vela aparecem em primeiro plano a todo o momento. Ao invés das interações, então, é a materialidade desses objetos que toma conta do segmento, por meio de composições que não apenas os privilegiam dentro do quadro, como também os articulam entre si sob variadas formas. Durante o plano-sequência da entrega da coroa para Dona Alzira, este objeto, por exemplo, é enquadrado de maneira a descer exatamente sobre a luz de uma vela acesa em cima do altar. Logo em seguida, graças ao movimento operado pela câmera, ela nos aparece sendo posta sobre a cabeça da rainha no espaço, dentro do quadro, entre esta mesma vela, a cruz e o rosário. Enquanto isso, nesse instante de glória por excelência, o canto de Moçambique nos reafirma: “*Lá do Céu vem descendo uma coroa*”. Nesse sentido, a forma com que os objetos são articulados dentro do quadro nos sugere não apenas sua vinculação aos ancestrais, santos e divindades, mas também relações entre si – tal como mostramos anteriormente quanto às semelhanças entre coroa e rosário. Sua função mediadora não se cumpre simplesmente pela utilização de um ou outro objeto isoladamente, mas pela formação de um conjunto de objetos apropriados ritualmente de acordo com um determinado protocolo – a exemplo do altar, para o qual, no início do segmento, são levadas flores, rosário, coroa, entre outros.

É justo essa combinação entre formas materiais, em diálogo com os elementos musicais, orais, gestuais, que viabilizam, dentro do filme, a re-instauração de outra referência espaço-temporal, realizando a passagem não apenas entre dois segmentos, mas entre dois estados distintos. Conforme veremos a seguir, a posta em cena do rito do levantamento do mastro de Nossa Senhora do Rosário “mergulha de cabeça” na proposta de criação de uma situação extática, diretamente relacionada a um tempo sagrado, mítico, espiral.

### **3.4 Levantamento de mastro**

O levantamento do mastro de Nossa Senhora do Rosário, realizado na noite do último sábado de agosto, é o rito por excelência que anuncia a celebração da Festa Maior. Em geral, o estandarte da padroeira é conduzido pela Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário até a capela da Irmandade, e de lá segue para o seu terreiro, no qual é posta diante de um cruzeiro e dos mastros de outros santos, levantados previamente com as bandeiras de Aviso, de Nossa Senhora das Mercês, de Santa Efigênia e de São Benedito, respectivamente.



Puxado por todas as guardas, o estandarte [de NSR] circula a capela, iluminado pelas velas, fogos e chuvas-de-prata. Ao lado do cruzeiro, o mastro se ergue, num rito solene e mágico que captura a emoção dos presentes. Acima dos outros estandartes, a bandeira de NSR, parece preencher os espaços mais amplos, saudada por fogos e cânticos que louvam a *unganda berê berê*, rainha das águas, a Senhora do Rosário (...) (MARTINS, 1997, p. 159).

Na concepção de Arthur Omar, o segmento de *Coroação* em que a Irmandade do Jatobá realiza o levantamento desse mastro constitui um dos cumes do filme. Trata-se de fato de um segmento excepcional, no qual percebemos o gesto experimental mais incisivo. Construído por uma montagem declaradamente eisensteniana<sup>68</sup>, o segmento se apropria dos mais variados elementos que compõem este rito com o propósito de dar-lhes uma dimensão épica.

Era uma coisa que me interessava: reverter a piedade um tanto humanista e tentar dar uma dimensão épica, grandiosa – no caso, ali, ao êxtase da rainha. (...) Ascende o mastro, entra a música – e temos os elementos: o vento, as bandeiras balançando... é o surgimento do sagrado (OMAR, 1998, p. 25-26).

Nesse sentido, reconhecemo-lo como um dos poucos (se não o único) segmentos em que a montagem é diretamente empregada na (re) criação de uma situação extática, gerada puramente pela articulação de elementos ótico-sonoros sob uma dinâmica eufórica, vertiginosa, perturbadora. Insistindo sobre a materialidade das chuvas-de-prata, velas, fogos de artifício, do terreiro de chão batido, e dos próprios mastros e bandeiras, em diálogo com uma trilha sonora eletrônica, que nos aproxima do gênero da ficção científica, o filme realiza, junto com todos esses elementos, um movimento ascensional, ou transcendente, que extrapola os limites espaço-temporais do rito terreno em direção a um estado celestial, sobrenatural, glorioso.

Como já foi dito, o levantamento do mastro de Nossa Senhora do Rosário aparece no filme logo em seguida à coroação de Dona Alzira como Rainha de Nossa Senhora das

---

<sup>68</sup> Em seus textos e entrevistas, Arthur Omar recorrentemente compara seu trabalho de montagem com aquele elaborado e realizado dentro do cinema soviético, sobretudo por Sergei Eisenstein. De acordo com o artista, de maneira análoga a este, seu trabalho se dedica a “gerar conceitos através de imagens”, com a diferença de que a montagem eisensteniana visa “conceitos previamente existentes”, traduzíveis em palavras (tais como religião, revolução, poder), enquanto ele busca “conceitos não verbalizáveis”, engendrados por meio de investigações livres sobre a realidade filmada e as imagens captadas, num “corpo-a-corpo realizado de uma maneira tensa através de uma comunicação inconsciente com a matéria” (OMAR, 1998, p. 9-10). A respeito do segmento do levantamento do mastro em *A coroação de uma rainha*, especificamente, Omar declara sua vinculação à montagem eisensteniana, sobretudo na sua proposta de dar “uma dimensão épica à igreja do interior”, fazendo referência direta ao filme *Alexander Nevski* (Sergei Eisenstein, 1938) (1998, p. 25).

Mercês, descrita acima. A transição entre estes segmentos é notável, sobretudo, pela mudança brusca e efetiva no tratamento dado ao som. Enquanto na coroação predominava o som direto, captado durante o próprio rito – os cantos, ritmos e vozes das Guardas de Congo e Moçambique destinados a coroar, saudar e reverenciar majestades –, no levantamento do mastro sobressaem-se as trilhas externas, compostas sobretudo pela mixagem entre elementos captados no local (caixas, patangomes, gungas, vozes, estouros), ruídos produzidos em estúdio (gemidos, chocalhos, eletrônicos) e o sintetizador. Deste modo, seu segmento, tal como o distinguimos, se inicia ainda dentro da capela da Irmandade do Jatobá, no instante em que o som direto de um capitão de Moçambique que saúda rei e rainha coroados é interrompido para dar lugar a uma trilha externa que mixa a pulsação do ritmo Serra Acima, tocado por caixas e patangomes, ao gemido de uma voz fanho-aguda, provavelmente criada em estúdio, os quais são indefinidamente repetidos ao longo dos planos subsequentes.

Nesse instante, um plano americano em *contraplongè* (e contra a luz) nos mostra Dona Alzira sendo cumprimentada pelo capitão de Moçambique e seu bastão – ajoelhado diante dela, ele faz um movimento em sinal da cruz com as mãos e se levanta, conduzindo o bastão acima de sua cabeça. O plano realiza a transição para o novo espaço ao qual seremos levados. Levantando-se, o capitão nos convida a segui-lo para fora da capela, para seu terreiro, aonde ocorrerá todo o rito do levantamento do mastro. O espaço, nesse caso, não é mero coadjuvante, ele atua juntamente com os personagens, seus gestos, palavras e objetos, na configuração de uma temporalidade sagrada. Afinal, conforme indicamos acima, o rito em questão não se cumpre apenas pela fixação da bandeira de Nossa Senhora do Rosário no madeiro para que seja alçada aos céus – antes, a bandeira é levada a circular a capela, de modo a se repetir o deslocamento através desse espaço tantas vezes pisado pelos antepassados. O terreiro ao redor da capela – principalmente nas áreas em que se mantêm o chão batido – adquire uma força peculiar nesse rito, pois, como aponta Leda Martins,

O espaço circunda e congrega os tempos da história e da *performance*, sulcando a mesma terra pisada pelos antepassados, inscrevendo a oralitura da memória. Por isso a terra nua, espaço consagrado, deve estar sempre aparente em alguns sítios, exposta em sua superfície de puro chão. Nesses lugares, como ao redor do cruzeiro, a terra em sua aparência chã deve ser preservada com a assimetria e a irregularidade do terreno, pois é ali que, geração após geração, os congadeiros desenham com seus passos o traço da voz e do gesto, do canto, da dança e das cores, cuja fraseologia retece os idiomas ágrafos da memória, legados, desde antanho, pelos mais velhos e reatualizados no evento contemporâneo (MARTINS, 1997, p. 166).

O levantamento do mastro, tal como posto em cena por *Coroação*, nos traz alguns elementos da inscrição dessa oralitura da memória por meio do espaço. Logo após a saudação de D. Alzira pelo capitão de Moçambique, assistimos uma sequência de planos em movimento que acompanham o deslocamento das guardas, majestades e demais irmãos em torno da capela, realçando, sobretudo, a expressividade das chuvas-de-prata, dos instrumentos e das vestimentas que são levados por estes. Encadeados em uma montagem fragmentária, rápida e alternada, os planos nos trazem as seguintes imagens:

- Close de mão levando chuva-de-prata;
- Travelling sobre caixeiros de Moçambique e seu porta-bandeira;
- Close de mão levando chuva-de-prata;
- Close de mão levando chuva-de-prata;
- *Slow* de menino carregando fitas coloridas;
- Americano (costas) de dançante de Congo e seu capacete;
- Americano (costas) de mulher levando chuva-de-prata;
- Americano (frontal, *contraplongè*) de D. Alzira com sua coroa, mãos dadas com alguém, levando o rosário;
- Americano (frontal) de Iracema com sua coroa, levando o rosário;
- Americano (frontal) de dançante de Moçambique e seu patangome;
- *Close* de mão levando chuva-de-prata;
- Primeiro plano (frontal, *contraplongè*) de D. Alzira com sua coroa;

No exato instante em que D. Alzira, tomada em primeiro plano frontal e *contraplongè*, ultrapassa a câmera com o seu andar, a trilha externa sofre a primeira de três variações. A repetição da pulsação do Serra Acima, mixada aos gemidos da voz fanho-aguda, é interrompida e substituída pela sustentação de uma nota única de sintetizador mixada a ruídos idiofônicos, feitos em estúdio – provavelmente pelo vibrar de chocalhos orgânicos e metálicos – ou captados no próprio ambiente. Sob essa nova trilha, assistimos mais uma sequência de planos em movimento – acompanhando, dessa vez, a chegada dos irmãos do Jatobá ao cruzeiro e o seu pôr-se diante dos mastros. Nesses planos, é notável o quanto a materialidade do terreiro de chão batido em si se avulta sobre os demais elementos. Um *travelling* curvo por trás de um homem levando uma chuva-de-prata, um plano geral dos irmãos seguindo em fila atrás da guarda de Moçambique e um *travelling* baixo entre os pés desses irmãos em

deslocamento, nos mostram o terreiro de chão batido sob diversas perspectivas, reforçando sua centralidade dentro do rito em execução. Em seguida, um *zoom out* sobre os quatro mastros previamente levantados e o cruzeiro nos revela o destino de toda essa movimentação.

A articulação entre esses elementos nos remete, de certo modo, ao segmento inicial do filme, em que reconhecíamos a encenação do vínculo entre Terra e Céu que é (re) instituído pelo Homem a cada performance ritual do sagrado em geral e do Reinado em específico. Lá, tínhamos a justaposição de um par de gungas andando sobre o terreiro de chão batido com um conjunto de nuvens sendo movido pelo vento no céu. Agora, nos defrontamos com a contraposição entre uma multidão de pés andando sobre esse mesmo terreiro e os quatro mastros e cruzeiro sendo balançados pelo vento no céu. A caminhada, o terreiro, o idiofone – elementos imagéticos e sonoros que destacamos na análise daquele segmento – reaparecem com toda a sua função mediadora. A partir daí, o jogo entre Terra, Céu e Homem torna-se um recurso constante da montagem, a exemplo da justaposição dos três planos subsequentes.

O plano detalhe de uma gunga sendo batida contra o chão (ouvimos seu chiar em som direto) nos leva de volta ao terreiro, porém é rapidamente contraposto pelo plano detalhe de uma vela sustentada por um irmão e, em seguida, pelo plano americano dos capitães João Lopes e José Expedito da Luz diante do mastro, com seus bastões, entoando, junto com o coro e sem percussão, os seguintes versos:

Ó Maria  
Santa Mãe de Deus!



**Sequência 10** – Justaposição entre gunga, vela e capitães, figurando mais uma vez o jogo Terra-Céu-Homem (*A coroação de uma rainha*, 15'27 a 15'42).

É notável a força com que esses versos são entoados pelos capitães e seu coro, revelando a potência da mobilização que ocorre entre os irmãos do Jatobá em torno desse gesto de atravessar o terreiro da capela em procissão e se colocar diante do cruzeiro e dos mastros com a finalidade de levantar a bandeira de Nossa Senhora do Rosário – uma potência em refazer seu vínculo com o sagrado, com os ancestrais, com as divindades, convocando o mundo “do além”, celestial, e alcançando, por meio dele, estados gloriosos.

Tal como a criança que levantava seu rosto para soprar nuvens, Dona Alzira, em *close*, levanta seu rosto para olhar algo que se coloca acima dela. O *insert* de mais uma vela sustentada por um irmão, a qual é vagarosamente focada pela câmera, nos sugere que não se trata de algo do domínio do profano, do terreno, do corriqueiro. Novamente o *close* nos mostra Dona Alzira olhando para cima, e a trilha externa é então bruscamente perpassada pelo estouro de fogos de artifício. Não há dúvida, ela olha para a bandeira de Nossa Senhora do Rosário, que é enfim fixada ao madeiro e alçada aos céus por meio da força de dezenas de mãos, espadas e bastões que se colocam contra o mastro.



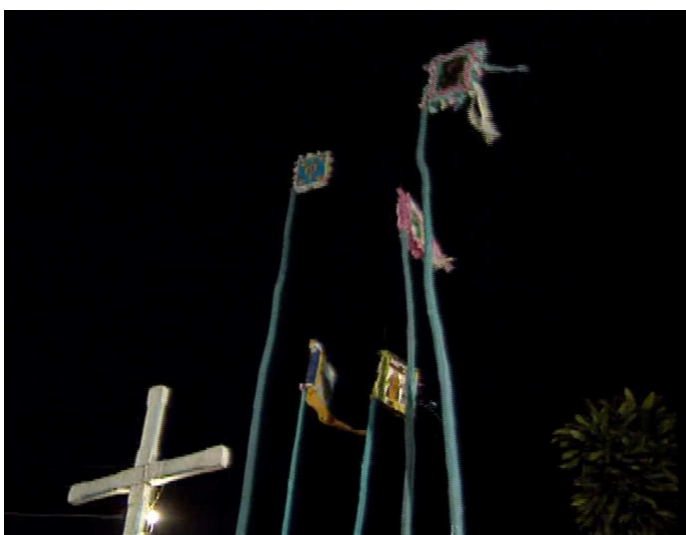
**Imagem 8** - *Close* de Dona Alzira olhando para cima, tal como a criança do segmento inicial do filme, que levanta o rosto para o alto a fim de soprar nuvens (*A coroação de uma rainha*, 15'43).

Nesse instante, a trilha externa sofre sua segunda variação. A nota única de sintetizador que era sustentada ininterruptamente se transforma em uma melodia. Não se trata, porém, de qualquer melodia. Radicalmente distinta das outras melodias de sintetizador que se ouvem ao longo do filme, esta nos remete fortemente à sonoridade do gênero da ficção

científica<sup>69</sup>. À primeira vista destoando do contexto ritual filmado, a trilha externa aparenta ter a intenção de conduzir o espectador a outra referência espaço-temporal, levando-o a transcender aquela situação pela via do êxtase. Não à toa, ela emerge justo sobre uma das imagens mais expressivas da experiência do sagrado dentro dos Reinados: um plano-sequência do mastro sendo alçado ao céu por várias mãos, espadas e bastões, sob a névoa dos fogos de artifício. A câmera acompanha o movimento épico e vertiginoso da ascensão desta bandeira até que se junte às outras quatro previamente levantadas. Lá no alto, as cinco bandeiras são permanentemente animadas pelo sopro do vento – talvez aquele mesmo que, no início do filme, movimentava nuvens, demonstrando o potencial do Homem em obter a intercessão do Céu, através de seus gestos na Terra, para transformar sua própria realidade.

---

<sup>69</sup> Referimo-nos a séries e filmes como *Arquivo X*, entre outros cujas narrativas giram em torno de mistérios relativos a forças provenientes do espaço interestelar. O uso dessa melodia em *Coroação* abre o filme para uma série de elucubrações intertextuais, sobretudo na esfera do misticismo, do esoterismo, da astrologia. Não são poucos os estudos que associam a relação das várias comunidades humanas com suas divindades ao contato com forças, energias ou mesmo seres extraterrenos.



**Sequência 11** – Plano-sequência do mastro sendo erguido aos céus de uma só vez (*A coroação de uma rainha*, 15'50 a 16'23).

Logo em seguida, uma sequência de planos em *slow* nos mostra as reverências e saudações feitas ao mastro pelos irmãos do Jatobá. Um *close* de Gisley olhando para o



extracampo nos mostra sua expressão de devoção e penitência. Com o rosto banhado em lágrimas, a personagem leva sua cabeça, mãos e lábios ao mastro e junta sua vela às demais que são postas na base – acompanhada por um *tilt* da base do mastro até Gisley, e vice-versa. Detalhes das várias mãos, espadas e bastões que tocam o mastro prolongadamente reiteram os gestos de comunhão e veneração em torno desse objeto – inicialmente num plano em *contraplongè* (e contra a luz), estático, longo, e depois através de um movimento de baixo para cima seguido por um *zoom out*. À sua maneira, a sequência traduz um pouco daquilo que Leda Martins nos traz sobre esse momento significativo para o Reinado:

Aos pés do mastro colocam-se velas acesas, cujo lume e vibração das chamas são também sinais das forças que ali gravitam. Todos tocam, com as mãos, terços ou bastões, a madeira alçada, e os capitães performam uma dança circular, pisando a terra ao redor do mastro, espaço territorial sagrado e catalisador (MARTINS, 1997, p. 157-8).

*Salve Maria* e *Reis negros* também põem em cena, cada um à sua maneira, o rito do levantamento do mastro dentro do Reinado. Em *Salve Maria*, o rito é mostrado no prólogo do filme, antes dos letreiros iniciais e de título, em um segmento que encadeia fragmentos de preparativos rituais para festas em honra a Nossa Senhora do Rosário de diversas Irmandades da região de Belo Horizonte. Em *Reis negros*, por sua vez, o rito aparece no 8º mistério do filme, associado aos tambores, e intitulado “Como ligar céu e terra?”. Tendo em vista a fertilidade do diálogo com *Coroação*, deter-nos-emos apenas sobre o rito filmado por *Salve Maria*.

*Salve Maria* acompanha o levantamento de duas bandeiras dentro do terreiro da Irmandade Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, do bairro Concórdia, em Belo Horizonte. Nesse filme, porém, a cerimônia é reduzida à sua “essência”: não presenciamos a caminhada dos irmãos em seu gesto de levar as bandeiras de um espaço a outro, mas tão somente o momento em que estão todos diante dos mastros, durante o ato de erguê-las ao céu. Toda a performance em torno da primeira bandeira é tomada em um único plano-sequência. De início, o capitão da Guarda de Moçambique puxa um canto próprio para a ocasião, gravado *in loco* e mantido em som direto, indicando: “*Ô vai subir pro céu, vai (2x)*”.

Logo em seguida, as caixas e patangomes executam o ritmo Serra Acima, enquanto o coro repete os versos iniciados pelo capitão. Segurando o mastro com uma mão e o bastão com outra, o capitão olha para algo diante de si. A câmera acompanha seu olhar, mostrando, logo à frente, a bandeira com as imagens de Santa Efigênia, Nossa Senhora do Rosário e

outros santos sendo erguida acima da cabeça pela Rainha Conga do Estado de Minas Gerais, Dona Isabel. Os irmãos presentes aplaudem a bandeira, que é então fixada no madeiro pela própria rainha e imediatamente levantada pelos homens ao redor. Por alguns instantes, a câmera segue o movimento ascendente da bandeira, mas logo depois a abandona para realizar um movimento de cima para baixo em direção às mãos que encaixam e seguram o mastro contra o chão. Somente após a estabilização do mastro pelos homens é que a câmera então retorna à bandeira, mostrando-a lá no alto, diante de um foco de luz.

Posicionada no meio do terreiro, integrada ao grupo de irmãos que ali se reúne, a câmera de *Salve Maria* mais uma vez acompanha o evento filmado “de dentro” – nesse caso, inclusive como se fosse um dos *performers* responsáveis por sua execução. Não à toa ela também se põe em cena – acidentalmente ou não – ao filmar sua própria sombra projetada contra a bandeira. Desse modo, não nos surpreende que o movimento que se produz sobre a bandeira não se configure como uma ascensão contínua e uniforme (tal como ocorre em *Coroação*), mas sim como um sobe-e-desce tomado pelas vicissitudes próprias daqueles que estão ali trabalhando para fixar o mastro sobre o chão e mantê-lo de pé. Essa imersão na performance do levantamento do mastro, porém, não dura significativamente, uma vez que este plano-sequência é logo interrompido, dando lugar a três planos-detalle que se sucedem rapidamente, sem adquirirem uma relevância significativa dentro da cena. Eles mostram o levantamento da segunda bandeira (vista não mais do terreiro, mas de uma posição acima deste, no nível dos mastros erguidos), uma mulher depositando uma vela na base do mastro, e as velas que queimam nessa mesma base, respectivamente. Os letreiros iniciais e de título aparecem sobrepostos ao levantamento da segunda bandeira. O canto de Moçambique se mantém em voz *over* ao longo de todos esses três planos. Por fim, um *fade out* marca o término da sequência, encerrando a posta em cena do rito e sugerindo o início do filme propriamente dito.



**Sequência 12** - Plano sequência do mastro sendo erguido aos céus (*Salve Maria*, 3'30 a 4'53). À diferença de *Coroação*, o movimento não é de uma ascensão contínua e uniforme, mas de um “sobe-e-desce”.

Encadeados de maneira simples, numa sucessão linear (levantamento – reverência – queima das velas), e com caráter de prólogo, os planos-sequência e detalhes de *Salve Maria* se diferem radicalmente daqueles vistos em *Coroação*. A forma como os elementos imagéticos e sonoros são articulados em *Salve Maria* se limita, nesse caso, a tão somente mostrar o desenrolar do rito objetiva e sucintamente. Em *Coroação*, ao contrário, fica clara a intenção de transcender a mera exposição em direção à produção de uma situação extática.

Não à toa, o segmento de *Coroação* não se limita à posta em cena do mastro e bandeiras em si, mas trabalha extensivamente com a visualidade das chuvas-de-prata, das velas e dos fogos de artifício, seu brilho, textura e formas. Como vimos acima, esses elementos são destacados pela montagem ao longo de todo o rito, desde o instante em que as guardas saem da capela para atravessar o seu terreiro, até aquele em que cada irmão faz sua reverência ao mastro. Além disso, porém, o filme reserva ainda toda uma sequência de planos ao espetáculo pirotécnico que costuma ocorrer logo depois do levantamento da bandeira, tal como narra Leda Martins.

Noite alta, o espetáculo pirotécnico, preparado pelo Capitão José Expedito da Luz Ferreira, deleita as crianças e encanta os mais velhos: a roda-de-fogo, a bandeira que se abre por dentro o fogo, o aviãozinho que cruza os ares, impulsionado pelos fogos, o rojão, a alegria (MARTINS, 1997, p. 159).

Estamos diante de uma manifestação que, de um modo geral, sequer é identificada como sendo própria da cultura popular, tradicional ou afro-brasileira (pelo contrário, sua imagem está bem mais associada às festas da cultura de massas, tais como o *réveillon*) e, logo, raramente aparece nos documentários sobre Congados ou Reinados (tal como constatamos, por exemplo, em *Salve Maria e Reis negros*). Em *Coroação*, porém, ela emerge com toda a sua potência gloriosa.

De início, um plano fechado em *slow* nos mostra um projétil luminoso que gira em torno do próprio eixo e sobe ao céu em um único impulso. O movimento rápido e certo da ascensão é acompanhado pela câmera (não sem um *delay*) até que o projétil saia de foco e se dissolva em um *crossfade*. Pouco antes, a trilha externa sofre sua terceira variação. A melodia de sintetizador é gradualmente substituída por um ruído eletrônico de caráter “ascensional”, que sai do grave e vai ao agudo, semelhante ao de uma espaçonave em decolagem. A imagem do projétil se desenrola, assim, junto com o som de decolagem, como se este fosse uma extensão daquela ou vice-versa, integrando um único fluxo contínuo.

Logo em seguida, vários planos detalhes se sucedem sob uma mixagem de ruídos ambientes e eletrônicos, nos mostrando de forma alternada os mais diversos tipos de luzes geradas dentro do espetáculo. Fogos de artifício estouram no céu em som direto. Uma roda-de-fogo gira em torno de si mesma sob estouros, batidas de caixa de Moçambique e vozes, enquanto velas queimam, paralelamente, na base do mastro ou nas mãos das pessoas. Em sincronia com um ruído eletrônico (semelhante ao de um motor de espaçonave), fogos de artifício desaparecem no céu. Um mastro de fogos se abre então sob gritos, palmas e tambores, soltando faíscas que encantam uma criança, diante dele, captado em plena vibração, com os braços abertos e a expressão de glória. Por meio dessa sucessão de planos que se desenrola sob a forma de uma espiral, num constante e insistente vai-e-vem entre luzes, ruídos e expressões, somos mais uma vez postos diante de uma criança e de um milagre. Agora sim o rito do levantamento do mastro está consumado. O vínculo entre Terra e Céu foi reestabelecido pelo Homem, e o tempo sagrado, mítico, espiralar da festa em honra às suas divindades foi oficialmente instituído.

Por fim, um *crossfade* nos leva de volta a Dona Alzira. Um plano fechado em *slow* nos mostra a personagem coberta pela névoa dos fogos de artifício olhando para o “além” e, em seguida, fechando os olhos. As vozes, palmas e batidas de caixa do Moçambique vão gradualmente diminuindo sua intensidade até sumirem por completo em um plano dos irmãos do Jatobá indo embora do terreiro, provavelmente para suas casas, levando consigo as chuvas-de-prata.

Reiterando as analogias entre este segmento e o prólogo de *Coroação*, diríamos que não apenas a performance ritual executada no levantamento do mastro, mas também os recursos fílmicos usados em sua *mise-en-scène*, reverberam, em vários sentidos, o movimento ascensional e o acontecimento sobrenatural encenado pela justaposição entre gunga, nuvens e criança. Dessa vez, porém, o rompimento com as fronteiras espaço-temporais do mundo filmado não caminha tanto em direção à criação de um mundo virtual, mas sim à materialização de uma situação extática – o que está em vista não são tanto os arquétipos, mas sim a glória dessa experiência do sagrado. Tal como ocorre no prólogo, a articulação entre imagens e sons desse segmento é marcada pelo contraste. A resolução desses desencontros, porém, ultrapassa a mera sincronia. Sua montagem combina imagens locais e sons externos, pertencentes a outros contextos, no sentido de fundi-los em um único movimento ou acontecimento. Nessa fusão, “o elemento sonoro está em tal sincronia com a imagem, que parece ser o causador daquele tipo de movimento ou plasticidade que estamos vendo”

(RAMOS, 2004, p. 136). Tão díspares quanto a cultura popular para a ficção científica, são os elementos imagéticos e sonoros articulados pela montagem desse segmento. No entanto, a partir de uma intensa exploração de suas texturas<sup>70</sup>, entre outras propriedades sensíveis, a montagem constrói um fluxo ótico-sonoro único que “cresce” junto com o rito até o seu ápice, marcado pelo irromper dos fogos de artifício. É justamente essa fecundação da montagem pela dinâmica sensível do rito que viabiliza, então, a materialização de um estado glorioso, que nos coloca em outra referência espaço-temporal.

### 3.5 Visita de coroa

O segmento da visita de coroa, tal como o delimitamos, se inicia de maneira bastante peculiar. Logo em seguida à cena do levantamento do mastro, uma transição de *fade out/in* nos indica uma passagem de tempo, entre a noite de sábado e a manhã de um novo dia. O amanhecer desse novo dia, porém, é simulado com a repetição de imagens e sons já utilizados na abertura do filme, quais sejam: o detalhe de uma lua minguante e o plano médio de Dona Alzira posicionando um vaso de flores em seu quintal, sob o canto de um galo e de alguns passarinhos. Como um *leitmotiv*, esses elementos nos remetem de volta à figura de D. Alzira, tal como vista no início do filme, ocupada com seus afazeres domésticos enquanto “aguarda” pelas cerimônias do Reinado, sugerindo, por um lado, um caráter bastante rotineiro para os eventos a serem postos em cena, mas por outro, sua inscrição em um tempo sagrado, próprio ao mito.

Tal como sugerimos no primeiro capítulo, dentro do universo do Reinado esse tempo se configura, sobretudo, sob a forma de espirais, na medida em que aquilo que ocorreu no passado se repete constantemente no presente e no futuro, porém sempre de maneira transformada. De certo modo, é isto que presenciamos no segmento em questão. De porte da coroa de Nossa Senhora das Mercês, D. Alzira será novamente cortejada por membros do Reinado em performances rituais específicas – tal como ela própria o foi em segmentos

---

<sup>70</sup> A respeito dos filmes de Arthur Omar realizados nas décadas de 1970 e 1980, Guiomar Ramos sugere que suas faixas imagéticas e sonoras são frequentemente exploradas como *texturas*. O uso do sintetizador se consolidou como uma prática recorrente em seu trabalho justo por meio de experimentações nas quais se buscam (ou inventam) correspondências entre uma faixa e outra a partir dos aspectos sensíveis de seus elementos. Desde então, este dispositivo que permite a imitação de timbres dos mais variados instrumentos (e outros emissores de sons) vem sendo apropriado na busca por uma sincronia abstrata em que “o som parece gerar a imagem, e esta, o som” (RAMOS, 2004, p. 135). Essa busca está claramente presente em *Coroação*, sobretudo no segmento do levantamento do mastro, em que as texturas do terreiro, do mastro e, principalmente, das chuvas-de-prata, velas e fogos de artifício são ressaltadas não apenas pela câmera, mas também pelo sintetizador, que se torna uma extensão delas, agindo em um único fluxo. É o que percebemos de maneira intensa, por exemplo, durante o espetáculo pirotécnico.

anteriores do filme, tal como seus antepassados (outros reis e rainhas) inúmeras vezes o foram em anos, décadas, séculos passados da história. Assim, diríamos que, no ritual abordado, ou mostrado, ao longo desse segmento, “cada repetição é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova” (DREWAL apud MARTINS, 2002, p. 85).

No retorno sobre a figura de Dona Alzira, somos mais uma vez levados para dentro de sua casa. Dessa vez, porém, outras partes do espaço nos são mostradas. Ao mesmo tempo, a articulação das imagens e sons nos proporciona outra impressão dele, na medida em que transforma o ambiente laico em um espaço sagrado. Tão trivial quanto a visão da lua ou o canto do galo, são os detalhes de um vaso, um fogão, uma pia que se sucedem rapidamente. No decorrer desses planos, porém, os sons do ambiente vão sendo aos poucos diminuídos e substituídos por ruídos externos produzidos por idiofones, mais especificamente por gongos, xilofones e pratos. A atmosfera criada então ultrapassa o nível do ordinário. Os ruídos idiofônicos nos conduzem para outra dimensão: a do mito, do sobrenatural, do cósmico.

Não à toa, vemos se repetir, logo depois, a imagem do *cosmos* por excelência no filme: um *close*, *plongè* e *slow* de uma panela de feijão em cozimento que é mexida em sentido horário e de baixo para cima. Diferentemente do que ocorre na abertura do filme, porém, o feijão nos é mostrado agora em uma tomada enviesada que se corrige enquanto realiza uma descida e aproximação na sua direção. Também como um *leitmotiv*, ela convoca mais uma vez as fabulações do Reinado e/ou da realeza do Jatobá, desta vez evocadas pela narrativa que Dona Alzira revela ao espectador.

Desse modo, toda a sequência acima prepara o terreno para o depoimento que talvez constitua o ápice da fabulação de Dona Alzira em *Coroação*<sup>71</sup>. A intensidade da trilha sonora diminui para que ouçamos então o relato da personagem sobre sua própria experiência de uma graça alcançada por intercessão de Nossa Senhora do Rosário. De acordo com ela, em uma das várias ocasiões em que sua casa foi visitada por uma guarda do Reinado, acompanhada de reis e rainhas, algo de excepcional ocorreu. Primeiro, o portão da casa se abriu por conta própria, sem que ninguém o puxasse. Depois, D. Alzira resolveu pedir a ajuda de Nossa

---

<sup>71</sup> Conforme indicamos anteriormente, o próprio Arthur Omar afirma que o filme, de um modo geral, converge para esse depoimento, justo na medida em que ele sintetiza a experiência de Alzira em sua singular devoção a Nossa Senhora do Rosário. Consuelo Lins, por sua vez, se refere a esse depoimento como ocasião do filme na qual a dimensão de resistência dos Congados emerge com toda a sua intensidade, enquanto prática minoritária negra que se apropria de santos católicos dentro de uma visão de mundo essencialmente africana (LINS, 1998, p. 39). A posta em cena de elementos como este constituiria a *mise-en-scène* da crença tal como defendida pela autora, na qual o poder de agenciar milagres seria relatado não apenas pela(s) personagem(ns), mas também pelo próprio filme.

Senhora do Rosário para acolher a guarda da melhor forma possível, providenciando umas “florzinhas” para que ela pudesse jogar nas coroas:

(...) Eu olhei pro céu e pedi: “Nossa Senhora, ouve Santíssima! Ô Nossa Senhora do Rosário, vós dá um jeitinho de arranjar umas florzinhas aqui mãezinha do céu? Porque eu queria que na hora que as coroas tivessem entrando aqui... Eu queria ter uma florzinhas pra mim jogar nas minhas coroas”. E aí, parece que Nossa Senhora “tava” aqui na árvore e ouviu falar! Quando as guarda foi chegando e (...) o portão abriu, na hora que as guardas começou a entrar aqui dentro do meu portão, deu aquele ventozinho de leve. As flores que “tavam” daqui desse lado, do lado de lá, veio tudo! Coroou tudo! Coroou os reis e rainhas (...).

O depoimento é todo filmado de uma posição bastante atípica para uma entrevista. Em uma única tomada segmentada por *jump cuts*, Dona Alzira é vista em *close*, de perfil e às vezes desfocada. Seu corpo se dirige constantemente para o lado oposto ao da câmera, levando-a a ficar de costas para a mesma. Seus braços gesticulam a todo o momento, ocultando sua boca, sombreando seu rosto e por vezes causando a perda do foco da câmera. Toda a forma com que o quadro é composto, margeado inicialmente por um de seus braços e, depois, pela mancha de objetos desfocados, em primeiro plano, produz a sensação de que a personagem está sendo observada de fora, por qualquer sujeito externo à cena. A lente utilizada (provavelmente uma teleobjetiva) simula uma proximidade entre câmera e personagem, porém um *zoom out* nos indica que a câmera está significativamente distante dela, não participando da entrevista fisicamente, concretamente.

De certo modo, o enquadramento do rosto de Dona Alzira nos sugere, mais uma vez, a vigência de um intenso controle sobre a matéria-prima documental, na medida em que, apesar de simular a proximidade, revela um distanciamento da câmera, tal como se buscasse não ter sua *mise-en-scène* perturbada, desvirtuada, pelas vicissitudes daquele testemunho. Mas esse controle se torna evidente, sobretudo, nos cortes sobre o rosto-fala da personagem – os *jump cuts* –, que literalmente “saltam” entre momentos diferentes do relato, fragmentando-o e remontando-o a bel-prazer do cineasta. À maneira do padrão de reportagem televisiva, o tratamento da palavra é “feito de cortes, de tesouras, de eliminação dos silêncios, das hesitações, do pular da língua” (COMOLLI, 2008, p. 57). Para Jean-Louis Comolli, essas operações de montagem são legíveis como abreviação, desrealização ou mesmo violação da cena profílmica – elas negam seu tempo referencial, optando pela gestão em detrimento da autonomia da situação filmada e, logo, de uma implicação do cineasta (e do espectador) nela. Aplicadas à entrevista, essas operações impediriam o documentário de constituir uma forma



aberta que revela discursos, posturas, gestos, ou que permite o aparecimento da *mise-en-scène* de seus personagens. Em *Coroação*, porém, a utilização de recursos como o *jump cut* não torna a palavra filmada de todo estéril, fragilizada. Analisando a montagem do depoimento em relação ao segmento (e ao filme) como um todo, reconhecemos que Arthur Omar trabalha com outros níveis de aproximação ou de participação em relação às experiências de D. Alzira.

Esta é uma narrativa bem pouco crível aos ouvidos de homens ocidentais urbanos de classe média – de um modo geral, a equipe de filmagem que a registrou pode até acreditar que um vento tenha batido em uma árvore e derramado flores sobre o quintal na hora em que a guarda chegava, mas dificilmente aceitará que isso tenha ocorrido logo em seguida ao pedido de Dona Alzira e/ou que tenho sido obra de Nossa Senhora do Rosário, estrategicamente posicionada em cima da árvore. Não se trata, porém, de uma questão de acreditar ou não. A força imagética do relato por si só nos convida a imaginar a história com tal vivacidade que somos levados a compartilhar a experiência narrada junto com a protagonista, independente de qual seja a nossa crença. Além disso, o depoimento está inserido em um segmento (e em um filme) que reitera e intensifica a todo o momento as expressões do poder, da graça, do respeito adquirido por D. Alzira, por meio de sua coroa, não apenas diante de sua irmandade, mas também do *cosmos* (tal como é concebido pela *gnosis* do Reinado). É certo que o filme não adere expressamente à crença de que a protagonista detém o poder de agenciar graças ou milagres por meio de seu *status* diante do *cosmos*, mas ele também não a questiona, interpreta ou critica. Pelo contrário, ele a considera enquanto uma experiência a ser apropriada no nível da arte – a ser trabalhada em seus atributos expressivos – e, com isso, mantém uma abertura para que ela permeie e fecunde as cenas. Não há um ideal de verdade – a constituir a veracidade da narrativa, seja ela do depoimento ou do filme – em questão. O que está em vista é o *pathos* de D. Alzira, a convicção, o entusiasmo e a devoção com que ela conta sua experiência de uma graça. Depoimento e filme se constituem, assim, como “uma narrativa que simula, ou antes uma simulação de narrativa” (DELEUZE, 1990, p. 181), que se afirma tão mais real quanto maiores sejam os desdobramentos de uma fabulação.

Esse segmento talvez seja propício para discutirmos a afirmação de Arthur Omar de que *Coroação* se constrói sob o ponto de vista de Nossa Senhora do Rosário. Logo de início, sua afirmação soa bastante prepotente. Caso essa santa esteja de fato olhando para nós, em nosso dia-a-dia, como poderia o cineasta traduzir seu ponto de vista, na medida em que se trata de algo da ordem do sobrenatural, do divino? Estaria ele se referindo a um olhar que tudo vê, do qual nada escapa? Caso sim, estaria ele arrogando que o filme dá conta de uma

totalidade? Talvez pudéssemos responder que esse ponto de vista se traduziria por meio de um olhar próximo, mas distante, íntimo, mas apartado, em *close*, mas por meio de *zoom*, exatamente como a teleobjetiva usada nesse segmento. Para nós, no entanto, a questão não diz respeito à tradução de um ponto de vista dentro de um quadro – tal como se busca com o recurso da câmera subjetiva. Pelo contrário, o filme nos coloca diante de um agenciamento de elementos por meio do qual a diferenciação entre este ou aquele olhar não é mais possível nem cabível – à maneira de subjetivas indiretas livres. Sendo assim, o ponto de vista de Nossa Senhora do Rosário reivindicado por Arthur Omar talvez seja justamente essa indefinição de pontos de vista que se percebe no filme, de maneira articulada com o constante devir de seus sujeitos, que se tornam “outros” a cada vez que se põem a fabular. Através de sua coroa, por exemplo, Dona Alzira já não age apenas por ela mesma, ela também se torna uma representante do sagrado, dos ancestrais e da própria Nossa Senhora dentro do filme. Nesse sentido, seu ponto de vista é indefinível justo na medida em que não é apenas seu, mas se mescla, se (con) funde a outros.

É curioso observar que, em *Reis negros*, Rodrigo Campos também grava um depoimento de Alzira Martins a respeito de uma graça que lhe foi concedida por Nossa Senhora do Rosário. A experiência é outra, mas a forma como é narrada por Dona Alzira e captada por Rodrigo se assemelha muito à de *Coroação*. A rainha conta que, em um determinado ano, às vésperas da festa da padroeira, estava sem dinheiro para comprar um vestido para sua filha que, nessa ocasião, integraria o trono coroado do Reinado como uma de suas princesas. Ela então dirigiu o olhar para o céu e pediu a Nossa Senhora que lhe arrumasse um jeito de ganhar aquele dinheiro. Eis que uma pessoa, que ela não identifica, chegou em sua casa mostrando dificuldades para carregar uma sacola de mantimentos. Havia dinheiro na sacola, e ela então o entregou para D. Alzira. Não fica claro se D. Alzira ajudou a pessoa a carregar a sacola, recebendo então o dinheiro em troca, ou simplesmente ganhou uma doação de alguém que sabia de seus problemas financeiros. Os detalhes sobre a resolução dos problemas não recebem muita atenção. Mais relevante é o que vem em seguida, os desdobramentos dessa graça. Graças a essa pessoa enviada por Nossa Senhora do Rosário, D. Alzira pôde comprar um vestido para sua filha e levá-la para a igreja como uma princesa, como se tivesse a dignidade de sua família restituída. Em seguida, afirma: “*Nossa Senhora do Rosário é nossa mãe mesmo de verdade, é nossa mãe poderosa! Que mora dentro do céu*”.

As falas da narrativa se sucedem através de três planos, todos eles captados, aparentemente, em única tomada, segmentada por *jump cuts* e gravada sob quase o mesmo

enquadramento atípico visto em *Coroação*. Dona Alzira é mostrada, na maior parte do tempo, de perfil, olhando para alguém à direita do quadro. A distância entre câmera e personagem, no entanto, não é a mesma. Por um lado, obtemos a impressão de que a câmera está mais próxima de D. Alzira, como se integrada a uma roda de conversa da qual participam não apenas ela e Rodrigo, mas também o capitão Matias dos Santos (que de início aparece no fundo do quadro), e a própria Leda Martins (que nos é mostrada em outra tomada, inserida no decurso do relato). Por outro, não reconhecemos o efeito de proximidade gerado por uma lente como a teleobjetiva.

O depoimento gravado em *Reis negros* trata de um assunto que, embora gire em torno de preocupações aparentemente materiais – a compra de um vestido para a filha –, se situa, tal como aquele de *Coroação*, na esfera do sagrado. No entanto, sua montagem em relação ao conjunto se difere consideravelmente. Em *Reis negros*, ele está inserido no segmento “O que significa a coroa?”, que trata dos significados da coroa de um modo geral, abordando, entre outras questões, a transmissão dos cargos de majestades de pais para filhos – a exemplo da sucessão de Dona Alzira por Leda na função de Rainha de Nossa Senhora das Mercês. Como já foi dito, percebemos neste segmento uma abordagem mais social sobre o objeto-coroa, focada, sobretudo, nas relações entre as mulheres integrantes do trono coroado do Reinado do Jatobá, pertencentes a diferentes famílias e gerações. O objeto-coroa e as funções que lhe estão associadas são postos em cena quase exclusivamente por meio de falas, que se sucedem uma após a outra de maneira rápida e sucinta. Opta-se assim pela fartura de informações sobre o tema, que aparece sob a perspectiva de variados personagens e situações. Já *Coroação* opta pela particularização, detendo-se sobre uma única personagem, evento e lugar – D. Alzira e a visita de uma guarda à sua casa – para abordar os poderes do objeto-coroa, sua ancestralidade e vínculo com o divino, com Nossa Senhora do Rosário.

Cabe notar que, tanto em *Reis negros* quanto em *Coroação*, o olhar de D. Alzira está direcionado, na maior parte do tempo, para o lado direito do quadro. Em *Coroação*, porém, notamos que seu olhar se alterna entre dois pontos no *extracampo*. Nos momentos em que ela se posiciona, em sua fala, como narradora da história, seu olhar aparenta estar focado em um interlocutor, provavelmente Arthur Omar, situado imediatamente à sua frente e no nível de seus olhos. Nos momentos, porém, em que ela se torna personagem da história, falando como se estivesse novamente naquela situação - “*Nossa Senhora, ouve Santíssima!*” –, sua mão é levada à testa para que ela possa focar seu olhar em um ponto na direção do sol, à sua esquerda e acima de seus olhos. Observando este fato, somos levados a pensar o *extracampo*

não apenas como aquilo que está fora de quadro, mas poderia ser mostrado a qualquer instante – que nesse caso diz respeito aos sujeitos que estavam presentes durante a gravação da entrevista, porém no fora-de-campo diegético ou extradiegético (por exemplo, a equipe de filmagem diante de Alzira). Pensamos também naquilo que é posto em cena sem necessariamente se tornar visível, mas na medida em que incide sobre o olhar, os gestos, as falas dos personagens – bem como sobre os objetos que portam, as músicas que entoam, os movimentos que agenciam. Nesse caso, referimo-nos, sobretudo, aos elementos do universo mítico do Reinado, desde a fábula da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros até a própria “visão negra-africana de mundo”. Levamos em consideração, então, a separação deleuziana entre dois aspectos distintos do extracampo: um relativo e outro absoluto. No caso do primeiro, “um sistema fechado [o campo] remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito”; no caso do segundo, “o sistema fechado [o campo] se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.” (DELEUZE apud BRASIL, 2012, p. 114). Não apenas neste, mas em vários momentos de *Coroação*, diríamos que esse extracampo absoluto se mantém presente “insistindo” sobre o campo, inscrevendo nele seus traços, suas lascas<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Em análise do filme *Bicicletas de Nhanduru*, André Brasil reflete sobre as lascas de duas dimensões do extracampo em seu campo: uma mítica e outra geopolítica (não necessariamente coincidentes com os dois aspectos levantados por Deleuze). A respeito da primeira, ele mostra como essa articulação campo-extracampo – que é uma “passagem do prosaico ao mítico” – ocorre, nesse filme, sobretudo pela conversação, pela palavra, mas também por outros “dispositivos”, tais como personagens, objetos de cena, cenografias (BRASIL, 2012). Para nós, esses outros “dispositivos” são os que interessam mais diretamente, tendo em vista que, como já foi dito, as fabulações de *Coroação* se operam menos por meio das vozes do que pelas expressividades do Reinado.



**Imagem 9** - Dona Alzira olhando para o fora-de-campo “visível”, durante seu depoimento sobre uma graça alcançada por intercessão de NSR (*A coroação de uma rainha*, 18'25).



**Imagem 10** - Dona Alzira olhando para o fora-de-campo “visível” durante seu depoimento sobre outra graça alcançada por intercessão de NSR (*Reis negros*, 19'53).



**Imagem 11** - Dona Alzira olhando para um fora-de-campo "invisível", referente a Nossa Senhora do Rosário, e o universo mítico em torno da santa (*A coroação de uma rainha*, 18'58).

A inscrição das lascas desse extracampo absoluto sobre a narrativa de Dona Alzira talvez possa ser reconhecida no que ela continua a atmosfera mítica criada pelos *leitmotifs* e articulações do início do segmento, “habitando” igualmente uma temporalidade espiral, concentrando em si diversos rastros da experiência dos antepassados. Ela suscita a força que elementos rituais como as majestades, as coroas e as flores possuem dentro da tradição, conectando-se a toda uma oralitura da memória, tal como se percebe nos versos do canto ancestral:

Lá na rua debaixo,  
Lá no fundo da horta  
A polícia me prende, olelê  
A Rainha me solta

Ta caindo fulo, eheh  
Ta caindo fulo, eh ah  
Lá do céu, cai na terra  
Olelê, ta caindo fulô

O poder que as majestades do Reinado detêm, graças ao porte de suas coroas, para realizar feitos aparentemente impossíveis, e a confirmação deste poder por meio de flores que descem sobre elas em contextos rituais, constitui um fato que é afirmado não apenas pela narrativa de Dona Alzira, mas pelos vários saberes congadeiros que vem sendo transmitidos de geração em geração. A respeito do canto transcrito acima, puxado normalmente por guardas de Congo, Leda Martins sugere que traduz “o sentido de valor colado à coroa dos reis, símbolo de autoridade que descentra, em vários níveis, o poder institucional hegemônico” (1997, p. 62). De maneira análoga, o depoimento de D. Alzira reivindica a coroa também como emblema de uma realeza feminina negra que encarna em um nível ordinário, humilde, uma potência milagrosa, transformadora – bem como autônoma quanto a instituições religiosas, ou políticas, de nossa sociedade.

Sendo assim, reconhecemos em sua narrativa um dos vários momentos em que o filme se abre para um universo “que não pertence à ordem do visível”. Diríamos que ele inscreve, então, traços de um extracampo mítico, os quais ecoam, refletem o movimento de instituição de “outro poder” presenciado na fábula da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros, e atualizado pelas performances dos Reinados. Nesse sentido, a experiência testemunhada pela protagonista não é apenas sua, bem como não é delimitável espacial e temporalmente. Ela é a experiência também dos seus antepassados, situada em um espaço não geográfico, em um tempo imemorial (sem, no entanto, perder sua potência, sua autonomia).

Tal como uma performance ritual congadeira, seu depoimento restitui o “círculo fenomenológico” de uma “temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se espalha, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear” (MARTINS, 2002, p. 85).

O depoimento de Dona Alzira nos permite traçar algumas aproximações entre *Coroação e Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999). Embora sejam radicalmente distintos em sua abordagem, ambos os filmes põem em cena experiências religiosas particulares de maneira que parecem “visar os instantes densos em que, diante da câmera, os sujeitos logram afirmar sua potência e singularidade, a despeito das amarras das normatizações sociais” (MESQUITA, 2006, p. 51)<sup>73</sup>. Tanto em um quanto no outro a “religião” não aparece como “crenças fixas e demarcadas, com especificidades doutrinárias, ritualísticas ou de culto”, mas sim enquanto experiência encarnada por meio de relações interpessoais, estabelecidas no âmbito do familiar, do doméstico, do coloquial. Os devotos em questão, por sua vez, não aparecem enquanto personagens de uma “religião”, mas sim como protagonistas de suas próprias histórias, revelando-se autônomos para dirigir, organizar, interpretar suas vivências relativas ao sagrado, sem que precisem recorrer ou se submeter aos formatos de uma instituição.

No artigo *Inventar para sugerir*, Cláudia Mesquita identifica esse empoderamento propiciado por *Santo forte* através da análise do depoimento de Dona Thereza, por exemplo. O que nos chama a atenção é que essa senhora pobre umbandista afirma diante da câmera o fato de já ter sido rainha do Egito em uma vida passada, servindo-se de uma tradição religiosa espírita para se apresentar como mulher distinta, poderosa, “como alguém mais do que as aparências fariam supor” (MESQUITA, 2008, p. 45). Ao longo de sua entrevista, por sua vez, ela se põe a narrar diversas histórias referentes à sua comunicação com entidades dentro da própria residência, sugerindo “a presença do sobrenatural em tudo, povoando o cotidiano” (MESQUITA, 2008, p. 46). Dispensando a mediação de uma instituição para se relacionar com o divino, ela confere, então, a si própria um potencial para incorporar, visualizar e/ou conversar com seus santos sem prestar contas a nenhuma doutrina.

---

<sup>73</sup> Em comparação entre os dois filmes, Cláudia Mesquita observa as diferenças entre os procedimentos utilizados por Eduardo Coutinho e Arthur Omar para alcançar esses instantes densos. O primeiro depura seus procedimentos, limitando-se quase exclusivamente à filmagem de entrevistas, privilegiando a reposição “íntegra”, evitando intervenções excessivas sobre as situações filmadas. Já o segundo, multiplica-os, recorrendo a *slows*, encenações, trilha sonora externa, tomando as situações filmadas como “mote” para um exercício de fabulação pelo próprio cineasta (MESQUITA, 2006, p. 51).

Filmados como narradores, os moradores de Vila Parque se afirmam especiais e potentes, em histórias nas quais a rica vivência religiosa não raro lhes confere poder e valor no cotidiano, além de distinção pela proteção de santos fortes, em cuja biografia mítica muitas vezes se espelham (MESQUITA, 2008, p. 51).

De certo modo, o empoderamento de Dona Alzira que presenciamos em *Coroação* é de natureza igual ou semelhante. Tal como Dona Thereza, essa rainha do Jatobá reivindica, por meio de sua narração, uma potência em se relacionar com Nossa Senhora do Rosário diretamente, sem mediações, através da conversa, chegando ao ponto de ser dotada, por intercessão dessa santa, da capacidade de agenciar uma graça ou milagre em seu próprio terreiro – um ambiente doméstico, cotidiano. Em *Coroação*, no entanto, a protagonista não apenas se serve autonomamente de uma tradição, mas também a ecoa, reflete. A vivência da graça não é apenas individual, ela é também coletiva, memorial, ancestral (sem que esteja vinculada, porém, a uma instituição).

De todo modo, é notável como, em ambos os filmes, o empoderamento dessas mulheres ocorre por meio da inscrição de lascas de um extracampo mítico, ou de uma presença invisível, em suas narrativas. Cada filme, porém, o realiza à sua maneira. Em *Santo forte*, trabalha-se com a filmagem praticamente exclusiva de entrevistas, com ênfase na *palavra* falada, enunciada pelas diversas *conversas* entre cineasta e personagens, marcada por um intenso *dialogismo*<sup>74</sup>. Os recursos narrativos da montagem, por sua vez, são notavelmente minimizados – a filmagem em si adquire mais importância, “numa proposta manifesta de filme como resultado de encontros, cuja enunciação é elaborada ‘a quente’, minimizando o recurso a procedimentos de totalização, interpretação ou criação posterior de sentidos” (MESQUITA, 2008, p. 37). O único contraponto a essa proposta são os planos fixos de elementos não-humanos inseridos ao longo do filme – estatuetas de entidades da umbanda (imagens) e de cômodos da casa de personagens sem presença humana (vazios) –, os quais estabelecem uma conexão entre os diferentes narradores em torno de um plano simbólico.

Em *Coroação*, por sua vez, o depoimento de Dona Alzira é uma exceção – uma das poucas narrações orais em som direto que se estende por um intervalo de tempo significativo. Conforme estivemos indicando ao longo desse trabalho, o filme não se detém sobre a palavra,

---

<sup>74</sup> Desse modo, o filme de Eduardo Coutinho sequer mostra alguma performance ritual – não trabalhando, portanto, com o registro de manifestações coletivas de uma ou outra religião, seja ela popular ou institucionalizada –, mas se detém tão somente sobre as performances de seus narradores, com suas percepções, vivências e expressões individuais. Para Cláudia Mesquita: “*Santo forte* está interessado exclusivamente na religiosidade subjetiva, nas vivências individuais e na maneira como os sujeitos representam a presença do sobrenatural em suas vidas” (2008, p. 40).



a conversa, o diálogo filmado, mas privilegia, sobretudo, as expressividades (sejam elas orais ou puramente ótico-sonoras, tanto locais quanto externas) retrabalhadas em montagem que fragmenta, distende, experimenta. Ainda que tenhamos reconhecido semelhanças entre os relatos de Dona Thereza e D. Alzira, diríamos que *Coroação* se aproxima de *Santo forte* menos por suas vozes do que por seus “vazios”. Estamos nos referindo aos planos de *Santo forte* que nos mostram cômodos pertencentes ao universo das narrativas, porém esvaziados de corpos e de sons. Eles podem, de certo modo, ser equiparados àqueles planos de *Coroação* que nos mostram um vaso, um fogão, uma pia e, principalmente, o feijão da casa de D. Alzira, também esvaziados de corpos, e preenchidos por ruídos. Em ambos os casos, esses filmes se eximem de propor “uma representação (convencionada) para o que não é visível”, agindo no sentido de recolocar um enigma, um mistério – qual seja, o mistério do invisível, ou da relação com uma presença invisível. A respeito de *Santo forte*, Cláudia Mesquita sugere que

Os vazios, repondo o mistério da comunicação religiosa, portam uma proposta de significação mais opaca. Se de um lado reafirmam, pelo contraste, a opção do filme (só a palavra interessa; há uma identificação total entre “personagem” e “narrador”), não deixam de figurar o que chamei de “templos possíveis” de uma religiosidade doméstica (...) (MESQUITA, 2008, p. 53).

Para o caso específico de *Coroação*, percebemos que a força, a intensidade adquirida pelo depoimento de Dona Alzira na estrutura do filme se deve menos ao recurso da entrevista em si (e logo, ao seu quadro, seu cortes, seus movimentos), e mais pela articulação promovida pela montagem ao justapor a narração da experiência de uma graça aos “vazios” em questão. É, sobretudo, através da materialidade do feijão – imagem do *cosmos* por excelência, posta em cena logo antes da narração – que o filme opera mais um de seus desvios em relação ao tempo linear e, com isso, atualiza o círculo fenomenológico a que nos referimos. Nesse sentido, diríamos que a *mise-en-scène* desenvolvida pelo cineasta está buscando, de certo modo, o mesmo extracampo ao qual a protagonista se dirige para fazer a prece à sua santa de devoção. A proposta estética do filme está constantemente recolocando, ou duplicando, esse mistério das relações estabelecidas pelas personagens com uma presença invisível: uma presença que se refere tanto ao universo mítico em que a narrativa de D. Alzira se insere – e que evoca o caráter ancestral de sua experiência –, quanto à própria figura de Nossa Senhora do Rosário, com a qual a protagonista se relaciona diretamente, intimamente – e que indica a sua autonomia, o seu poder.

\*\*\*

Findo o depoimento, seguem-se cenas que nos mostram a nova visita de uma guarda à casa de Dona Alzira, desta vez enquanto rainha de Nossa Senhora das Mercês. Essas cenas foram provavelmente gravadas na manhã de um domingo de Festa Maior, uma das ocasiões em que as três guardas do Jatobá fazem suas visitas de coroa, isto é, saem em cortejo, da capela da Irmandade pelas ruas do bairro, para buscar as suas majestades. “A pé percorrem quilômetros, até a residência do rei ou rainha que os aguarda, desde muito cedo. Com seu traje cerimonial e coroados pelo capitão, a majestade acompanha a guarda que a fora buscar, de volta à igreja, protegida por dois guarda-coroas” (MARTINS, 1997, p. 160). As visitas de coroa são ritos que ocorrem em vários momentos do ciclo anual do Reinado, não se restringindo ao período da festa em honra a Nossa Senhora do Rosário. Sendo assim, a visita que assistimos no segmento em questão não tem apenas a finalidade de buscar a pessoa da rainha para levá-la à capela de Irmandade, mas também de, como sugere Martins, afirmar o “respeito ao emblema e à pessoa que o porta”, bem como “venerar seus antigos portadores, as majestades antepassadas” (1997, p. 153).

De início, assistimos uma sequência de planos detalhes e médios acompanhando os preparativos de Dona Alzira para a visita, na qual os ruídos idiofônicos voltam com toda sua intensidade. Observamo-la vestindo seu colar, calçando seus sapatos, e conferindo a mesa do café da manhã. Por fim, observamos um altar montado na sala com diversos objetos rituais – flores, coroa, manto, rosário e vela. D. Alzira passa em frente ao altar, dirigindo-se à área externa da casa para receber a Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. Ela se encontra primeiramente com o porta-bandeira da guarda, que lhe saúda com o estandarte da santa e um cumprimento em sinal da cruz, e depois com José Apolinário Cardoso, o mestre de Congo, e demais membros da guarda. A câmera a segue nesse movimento em um único *travelling*, que é dividido em várias partes por *jump cuts*, até o instante em que a abandona para focar-se sobre o referido estandarte. Os ruídos idiofônicos então cessam.

Em seguida, assistimos à performance da saudação à coroa de Nossa Senhora das Mercês pela guarda, ouvindo em som direto o canto que é puxado por Apolinário e repetido pelo coro, em ritmo de Dobrado<sup>75</sup>, com suas caixas e pandeiros. Os versos exaltam o objeto ritual: “*Coroa santa!*”. Tal como no segmento da coroação da rainha, temos então um dos

---

<sup>75</sup> O Dobrado é outro ritmo próprio do Congo, o mais frequente deles, tocado principalmente com a guarda em movimento. É por meio dele que o Congo cumpre sua principal função dentro da hierarquia do Reinado, que é a de seguir à frente nos cortejos, pois “com sua movimentação rápida, em ziguezague, vai abrindo e preparando os caminhos para que o Moçambique possa passar conduzindo reis e rainhas”. De acordo com Glaura Lucas, o Dobrado é o “que provoca e sustenta essa animação na dança, sendo rápido, vibrante, marcado por uma grande repicção das caixas” (2002, p. 164).

raros planos do filme que se demora sobre a ação filmada – nesse caso, sobre a prostração de cada membro da guarda diante da coroa.

Com Dona Alzira segurando a coroa diante de si na porta de sua casa, os membros da guarda vão, um a um, ajoelhar-se à sua frente. Um capitão retira seu boné para que possa abaixar a cabeça e encostá-la na coroa, outro apenas beija esta. Cada um à sua maneira expressa física e corporalmente a sua reverência ao objeto, em uma movimentação intimamente vinculada ao Dobrado, logo rápida, vibrante, pulsante. A performance se inicia em um plano relativamente longo e estático, porém continua, em seguida, através de três planos curtos e em movimento. Como se incorporasse a vibração dos gestos dos congadeiros, o quadro treme, vacila, e os cortes se sucedem bruscamente, sem *raccords*. No último plano da sequência, reconhecemos o corte mais abrupto, em que a posição da câmera em relação a D. Alzira é alterada em um eixo de quase 180° – mostrando-a de frente, olhando-nos diretamente – e a voz de Apolinário é substituída por um brevíssimo repique de caixas.

O plano funciona como transição para uma nova situação, em que a performance em som direto é novamente interrompida, dessa vez para ceder lugar a uma sequência de retratos posados dos membros da guarda. Nela observamos os rostos de cada um separadamente em primeiro plano, intercalados por uma batida de caixa, por um ruído gutural e pela fricção de um reco-reco, que se repetem em determinados cortes. Essa é uma das poucas ocasiões do filme em que a câmera se detém em silêncio sobre o rosto de algum personagem que não Dona Alzira. Tal como no depoimento da rainha, a fotografia dessa sequência, bem como a posição que ela ocupa na montagem do filme, nos possibilita uma aproximação com esses rostos, com essas faces que também revelam uma potência gloriosa. Dessa vez não há palavras, mas apenas olhares, alguns encarando diretamente a câmera, outros intimidados, olhando para os lados, alguns sorridentes, outros abatidos, alguns distantes, pensativos, outros concentrados nos sabores dos quitutes e café da rainha. Todos eles integrando, no entanto, um único conjunto, o conjunto desses homens que saem de casa de manhã cedo, vestindo capacetes de fitas e flores a fim de tocar, dançar e cantar em honra de Nossa Senhora do Rosário, que está no Céu, e uma de suas representantes na Terra, Alzira Martins. D. Alzira não está em campo, mas ainda distinguimos a varanda de sua casa, onde esses homens se reúnem em torno da mesma experiência; identificamos os quitutes e o café que estavam dispostos sobre a mesa; reconhecemos nesses planos a mesma “fé movedora de montanhas” expressa pela rainha no depoimento antecedente, que move flores de suas árvores para coroar guardas, ou move homens de suas casas para saudar coroas. Por meio dela, é que esses

homens são dotados da capacidade de reestabelecer o seu vínculo com o sagrado e, por meio disto, transformar o mundo ao seu redor.



**Sequência 13** - Retratos dos membros da guarda de Congo, tomando café, comendo os quitutes, ou simplesmente posando (*A coroação de uma rainha*, 20'54 a 21'20).

Existe, no entanto, uma diferença fundamental entre a *mise-en-scène* do depoimento e a desses rostos. Naquela, a proximidade da câmera com a personagem não existiu pela fotografia, mas se afirmou/confirmou efetivamente apenas pela montagem, isto é, pela relação daqueles planos com o conjunto do segmento (e do filme). Nesta, porém, a fotografia por si já reivindica a proximidade entre câmera e personagem, uma vez que estes são agora encarados (aparentemente) sem teleobjetivas. A câmera aparentemente se integrou à guarda de Congo, filmando-a de dentro dela mesma, como se fosse mais uma de suas personagens. O fato de muitos congadeiros olharem diretamente para a câmera, pondo-a também em cena, é uma evidência disto. Nesses retratos, talvez possamos identificar um gesto semelhante àquele visto em *Antropologia da face gloriosa*, em que Arthur Omar busca entrar em fase com os rostos aos quais se dirige, vibrando na mesma frequência. Ocupando um lugar na “roda” dos congadeiros durante sua pausa para o café, a câmera produz a sensação de estarmos respirando o mesmo ar, de estarmos partilhando o mesmo banquete, com todos os seus sabores, cheiros e texturas. O que está em questão, porém, não é tanto a conscientização do olhar do fotógrafo, que reflete sobre si mesmo a partir do olhar que lhe é devolvido pelo fotografado, fazendo emergir sua *auto-mise-en-scène*. Tal como ocorre no ensaio fotográfico carnavalesco, vislumbramos nessa sequência, sobretudo, uma exibição, ou um exibicionismo, do trabalho do fotógrafo, que assume a câmera não como um buraco através do qual se vê, mas como máscara, fantasia, a partir do qual ele é visto. Esse gesto também implica na conscientização de que o fotógrafo é visto, mas seu efeito recai menos sobre o olhar do que sobre o corpo. Por meio dele, o fotógrafo se torna também um *performer*.

A câmera é uma máscara, uma fantasia. Eu vou para o Carnaval como um outro. Estou me exibindo. Eu me perco nessa multidão, mas não estou invisível. É um ver e ser visto. Esse elemento – o ser visto – é um elemento que considero fundamental no processo e na técnica fotográfica (OMAR, 2001, p. 13).

Nesse sentido, diríamos que, nessa sequência, a câmera de Omar adquire uma performatividade, ou uma visibilidade, em dois níveis. Primeiro, em relação aos congadeiros. Através de uma aproximação física, corporal, de um contato direto com os rostos, a câmera se exhibe para (e interage com) os membros da guarda, como se estivesse comendo do banquete junto com eles. Segundo, em relação ao espectador. Por meio de sua movimentação vacilante, brusca nos e entre os planos – desde a performance da saudação à coroa, em que ela se ritma pelo Dobrado, até os retratos, em que é marcada pelas batidas uníssonas da caixa –, a câmera

se exhibe (e se dirige) também para nós, como se quisesse reivindicar que busca algo além da mera documentação de uma forma de expressão popular.

Essa reivindicação fica bem evidente nas imagens que se seguem. Após a sequência de *closes*, retornamos a outra performance de saudação à coroa, porém dessa vez assistimos a ela por meio de uma montagem de campo-contracampo entre a guarda, ajoelhada, cantando, e a rainha, solene, maquiando-se. Novamente ouvimos seu canto em som direto, porém dessa vez acompanhado tão-somente pela sanfona. No único canto sem percussão de todo o filme, Apolinário entoava os versos: “*Os pretinhos do Rosário, ajoelhou, senhora*”. Ao invés de repetir esses versos, o coro realiza aquilo que foi ordenado – ajoelha-se diante da coroa –, e continua o texto dizendo: “*Vamos louvar o Senhor*”. É outra cena emblemática, na medida em que põe em cena explicitamente uma relação que ao longo do filme é na maior parte das vezes fabulada apenas oralmente, a de autoridade espiritual daqueles que portam a coroa sobre os demais congadeiros. O cineasta encena essa fabulação por meio da montagem, articulando entre si imagens que provavelmente não foram gravadas ao mesmo tempo, e justapondo-as de maneira a situar os personagens em extremos opostos: de um lado os súditos, humildes, devotos, de outro a realeza, altiva, majestosa. Mais uma vez, Omar aposta em intensificar, à sua maneira, a cosmologia do Reinado, com sua ordem, sua hierarquia.



**Sequência 14** - Campo-contracampo entre a rainha de Nossa Senhora das Mercês, majestosa, e sua guarda de Congo, humilde (*A coroação de uma rainha*, 21'21 a 21'56).

Os membros da guarda de Congo que se prostram diante da rainha não se colocam apenas como seus súditos, mas também como seus filhos. Na medida em que a realeza detém

um poder não apenas temporal, mas também divino, representando os próprios santos de devoção, ela assume a responsabilidade pela harmonia, prosperidade e manutenção da Irmandade e de suas festividades. Nesse sentido, Dona Alzira, do mesmo jeito que as outras rainhas do Jatobá, exerce função análoga a de uma matriarca – aquela que toma conta, que dá a benção, que providencia, tal como a própria Nossa Senhora do Rosário, mãe dos “pretinhos do Rosário”.

Em *Reis negros*, o segmento intitulado “Que graça vale a coroa?” mostra alguns fragmentos de uma visita de coroa da Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos à sua Rainha Conga. Nele, também por meio de uma articulação de campo-contracampo entre a rainha e a guarda diante dela, ouvimos o seu capitão entoar, sem percussão, os seguintes versos:

É de vera Sá Rainha  
Dá licença, vou falar  
Esse povo pede licença  
Para o Reinado começar

Embora não tão sofisticado quanto o campo-contracampo de *Coroação* – o enquadramento dos personagens, que não são tomados de frente, mas de perfil, e a baixa iluminação da cena, que foi gravada à noite, não nos revelam suas expressões de maneira tão intensa –, essa sequência convoca sentimentos análogos no que diz respeito à cosmologia dos Reinados. Tendo em vista ser a principal responsável por tudo o que acontece ou deixa de acontecer espiritualmente dentro dos limites dessa comunidade, a rainha deve ser tratada com humildade, respeito, obediência, sendo que, para tudo o que se quiser realizar nesse âmbito, é preciso antes pedir sua licença. Numa outra sequência, mais uma vez pela articulação de campo-contracampo, o capitão entoa, sem percussão, novos versos:

Ê Sá Rainha Conga  
Sá Rainha que Deus nos deu  
Sá Rainha olha esse filho  
Que eu também sou filho seu

A relação matriarcal entre a rainha e os congadeiros fica então bem evidenciada, e se reitera nos cinco planos que se seguem aos versos, nos quais, enquanto o capitão puxa um canto de pergunta e resposta em ritmo de Serra Acima, a Rainha Conga é levada, em sua cadeira de rodas, para dentro da própria guarda. No terceiro plano, o mais longo, assistimos os congadeiros formarem uma roda em torno da rainha, dançando respeitosamente em círculos.



A câmera, por sua vez, tomando a ação em *plongè*, esboça um *travelling* curvilíneo que acompanha o movimento dos dançantes. A ação, porém, é logo interrompida para ceder lugar a mais uma intervenção narrativa do cineasta que, por meio de uma trilha externa – os ruídos eletrônicos que atravessam todo o filme –, nos leva a uma situação completamente diferente, vinculada a esta por uma associação essencialmente temática.



**Sequência 15** - Campo-contracampo entre rainha Conga e guarda de Moçambique, com caráter bastante diferente. No fim, a rainha é levada para o meio da guarda, rompendo com a separação de campos (*Reis negros*, 10'28 a 11'54).

Embora a sequência em questão seja marcada pela rápida sucessão de planos, constantemente atravessada por *jump cuts*, diríamos que, sobretudo no plano descrito acima, ela é tomada pelo sentimento de reverência e devoção que os congadeiros têm para suas majestades e, logo, por seus ancestrais, reverberando, tal como *Coroação*, as curvas de uma temporalidade espiralada – embora sem adquirir o mesmo caráter de fabulação que temos reconhecido em Arthur Omar.

### 3.6 Nobreza popular

O último segmento de *Coroação* nos mostra fragmentos de cortejos de majestades (entre elas Dona Alzira), de cumprimentos de promessas, entre outros eventos que se sucedem durante a Festa Maior do Reinado do Jatobá, logo após a saída de Dona Alzira de sua casa, conduzida pela Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário. De um modo geral, essas imagens nos remetem fortemente à ancestralidade daquela tradição, convocando, mais uma vez, aquele círculo fenomenológico em que a experiência dos viventes se (con) funde com a dos antepassados, na medida em que o passado não se separa do presente e do futuro – pelo contrário, os habita. O segmento põe em cena rastros de toda uma memória relativa aos povos bantos escravizados, convertidos e transladados à força de suas terras para a capitania das Minas Gerais. As figuras de D. Alzira e demais coroados lembram, inclusive, a iconografia produzida desde o fim do século XVIII sobre esses homens e mulheres que mantiveram suas práticas tradicionais de eleger, coroar e festejar reis e rainhas entre si<sup>76</sup>.

No início desse segmento, ouvimos em voz *over* um canto bastante marcante, excepcional diante de outros cantos apropriados ao longo do filme. Em ritmo de Marcha Grave, puxado pelas caixas, pandeiros e sanfonas da Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário, este é um dos cantos que mais traz para nós um valor de ancianidade. Os versos em português moderno – “*Acordou no palácio da rainha*” – se misturam a outros de difícil compreensão, provavelmente reminiscentes de algum dialeto *banto*, ou de um português “africanizado”. Durante sua execução, assistimos uma sequência de três planos mostrando a performance, conduzida por Apolinário, que antecede a saída do cortejo de Dona Alzira com destino ao terreiro da Irmandade. Nela, a rainha de Nossa Senhora das Mercês recebe mais

---

<sup>76</sup> É o caso das gravuras e pinturas elaboradas por artistas como Carlos Julião, Johann Moritz Rugendas, Jean-Baptist Debret entre o fim do século XVIII e o início do século XIX com a finalidade de retratar os “costumes exóticos” das terras brasileiras para a sociedade europeia. Algumas dessas imagens estão reproduzidas no primeiro capítulo.

uma vez as suas insígnias, por meio de gestos rituais solenes, executados pelo mestre de Congo com todo o zelo e respeito devido a esses objetos. Inicialmente, em plano americano, Apolinário veste Dona Alzira com seu manto. Em seguida, ajoelhado em frente ao altar da casa da rainha (uma mesa com coroa, espadas, flores, vela e estandarte), o mestre busca a coroa com as duas mãos, movimenta-a diante de si em sinal da cruz e se levanta para conduzi-la até a rainha. A câmera acompanha o movimento do mestre, saindo de um primeiro plano de seu rosto e mãos para retornar ao plano americano de mestre e rainha. Diante da rainha, ele movimenta a coroa em sinal da cruz novamente, estende-a para que ela e sua filha a beijem, e levanta-a enfim sobre sua cabeça, firmando mais uma vez o ato da coroação. Por fim, também em plano americano, o mestre cumprimenta a rainha com as mãos, formando um sinal da cruz com elas, abraça-lhe solenemente, e saúda-lhe com a bandeira da Guarda de Congo, movimentando-a em círculos sobre eles próprios.

A despeito de não ouvirmos o som ambiente, a performance é mostrada de forma relativamente integral, sem cortes que produzam elipses significativas. Os acontecimentos que se seguem a ela, por outro lado, nos são trazidos apenas por fragmentos, de maneira que se torna difícil identificá-los com tal ou qual rito. Assim como a figura de D. Alzira se dissolve em meio aos inúmeros coroados do seu e de outros Reinados que andam solenemente pelas ruas ou terreiro do Jatobá durante sua Festa Maior, os próprios eventos são decompostos em várias partes, remontadas sem que se considerem suas particularidades, integridade ou sucessão. De um modo geral, percebemos que os demais eventos da Festa Maior não adquirem tanta importância para o filme justo na medida em que D. Alzira não possui uma centralidade neles.

O canto em *Marcha Grave* permanece em execução (sempre em voz *over*) somente até o instante em que Alzira se afasta definitivamente de sua casa, seguindo o cortejo levado pela guarda de Congo. Numa sequência de três planos, acompanhamos essa saída por meio de um *travelling*, que mostra a rainha inicialmente em um plano americano de costas, diante de seu portão; em seguida em um plano americano de frente, com seu portão ao fundo; e por fim em um plano geral de costas, se distanciando da câmera pela rua afora. O canto é então bruscamente interrompido para dar lugar a um silêncio que se estende por todo o segmento, até seu último plano. O silêncio, porém, não é absoluto, ele é todo atravessado por batidas graves e reverberantes de uma caixa (ou algum outro membranofone), que soam a intervalos não-regulares de oito a dois segundos. Produzindo um efeito bastante distinto do canto, o silêncio contribui para forjar uma atmosfera trágica, penitencial, ou mesmo melancólica para

os ritos filmados. Não estamos mais diante da glória de uma rainha, mas do sofrimento de um povo, que encontra nessa manifestação religiosa uma forma de resistência à opressão de suas atuais condições de vida.

Sob essa atmosfera, observamos então um sequência de planos americano, próximo e médio do cortejo de Dona Alzira, junto a outra rainha, percorrendo uma rua, fazendo uma curva e adentrando em um beco. A câmera acompanha o movimento do cortejo por meio de uma *pan* e, após um *jump cut* sobre a tomada, segue-o com um *zoom in*. “Colorido e grave, o cortejo segue por vielas, becos e avenidas, recebendo os cumprimentos e atenção dos devotos” (MARTINS, 1997, p. 160). Os *inserts* de uma majestade visitante “em procissão” e de um dançante anfitrião manuseando uma câmera fotográfica realizam nossa passagem da rua para o terreiro da Irmandade do Jatobá, no qual as várias guardas presentes à Festa Maior se reúnem para cantar, dançar e se movimentar. Nesse instante, a montagem se desvincula das ações de D. Alzira repentinamente – as imagens que se seguem não têm nenhuma participação dela e tampouco revelam o seu destino. Logo depois, somos absorvidos em uma sequência de planos dos mais variados tamanhos retratando os cumprimentos de promessas que ocorrem dentro e ao redor da capela.

O cumprimento de promessas tal como realizado no Jatobá é um rito bastante peculiar, o qual, inclusive, não está presente em qualquer festa de Reinado – pelo contrário, a do Jatobá é uma das poucas que mantém essa prática. Nele, qualquer pessoa que tenha feito um pedido para Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia ou Nossa Senhora das Mercês e alcançado uma graça, pode se vestir com sua coroa e manto, a fim de, sob o “peso” desses objetos sagrados, ser conduzido por uma guarda visitante ou anfitriã através de uma ou mais voltas ao redor da capela. Essa volta pode ser feita à pé ou, dependendo do caso, de joelhos. De acordo com Edithe Mota, “quando a pessoa dobra o joelho no chão para cumprir a promessa, deve ser uma coisa muito séria que ela pediu” (apud KISHIMOTO, 2015, p.103).

Apesar da gravidade e importância deste rito, sua montagem em *Coroação* se desenvolve por uma sucessão ligeira de planos, não se retendo sobre detalhes de suas ações, de seus objetos ou, quanto menos, de seus cantos (que sequer são ouvidos) – o trabalho da câmera é essencialmente panorâmico, se move por entre as formas expressivas dessa situação sem explorar nenhuma prolongadamente. Um *zoom out* revela uma dançante anfitriã caminhando de joelhos no terreiro em *plongè*. Em seguida, uma senhora vestida com um manto azul nos é mostrada por um *travelling* – que segue à sua frente acompanhando sua caminhada à pé por trás de duas espadas –, seguido por um *tilt* de seus pés até a coroa, e por

um plano estático aberto de dentro da capela. Por fim, um *travelling* acompanha, em *plongè*, uma jovem vestida com manto azul caminhando de joelhos dentro da capela, até a sua porta, em uma das poucas imagens que duram sobre a ação neste segmento.

Os *inserts* de duas majestades visitantes caminhando solenemente realizam mais uma passagem espaço-temporal – dessa vez, do terreiro para a rua. Assistimos então uma sequência de planos de outro cortejo real. Nele, agora, Dona Alzira não é a única majestade – o séquito é integrado pelo trono coroado do Jatobá como um todo, desde reis de Ano, reis Congos, reis Perpétuos, até a rainha de Santa Efigênia, a rainha de Nossa Senhora das Mercês, o rei de São Benedito, a rainha do Povo, e os príncipes e princesas.

De início, um *zoom in* nos aproxima brevemente da rainha de Santa Efigênia (Zélia Decimira dos Santos), destacando sua aparência humilde e calejada. Em seguida, uma sequência de planos médio, americano e próximo enquadra o cortejo do trono coroado do Jatobá sob vários ângulos. Primeiro, um plano médio lateral nos mostra o rei e rainha Congo (José dos Anjos Filho e Dona Leonor), rei e rainha Perpétuos (Elpídio Cândido de Medeiros e Iracema), rei de São Benedito (José do Nascimento), rainha de N. Sra. das Mercês (Dona Alzira), rainha de Santa Efigênia (Don Zélia), e rainha do Povo (Maria dos Santos), entre príncipes e princesas diversos. Segundo, um plano americano frontal se foca apenas sobre o rei e rainha Perpétuos, o rei de São Benedito e a rainha de N. Sra. das Mercês (D. Alzira). Terceiro, um plano próximo lateral retorna à posição inicial, enquadrando todo o séquito, e seguindo-o, ao final, através de um *travelling* por trás dos dois guardas-coroas, que fixam, com suas espadas, o limite do cortejo. Um *crossfade* nos leva das espadas cruzadas pelos guardas-coroas a um pôr do sol filmado por de trás de postes e fios elétricos, edifícios, automóveis. Somente então as batidas graves e reverberantes são substituídas, na trilha sonora, por um canto de Congo, em ritmo Dobrado, e com os versos:

A lua se escondeu atrás da mata  
A coroa da Rainha alumiu de prata



**Sequência 16** - Cortejo do trono coroado do Jatobá, entre ruas de asfalto e concreto, seguido pelo pôr do sol, entre prédios e postes (*A coroação de uma rainha*, 24'16 a 25'18).

Não se trata, porém, de um canto proveniente da sequência que o antecede, mas se refere a outro contexto dos festejos, que não sabemos precisar. Ele surge menos como um som

ambiente, do que como uma voz *over* que comenta aquilo que observamos nesse segmento e ao longo do filme. À primeira vista, sua relação diretamente com a imagem do pôr do sol, à qual se sobrepõe, é, sobretudo, uma relação de contraste, de discordância, tal como estivemos apontando para outras situações de *Coroação*. Dessa vez, porém, não se trata de um contraste entre as fontes, os contextos de produção do som e da imagem, mas sim entre aquilo que o som objetivamente nos diz, e aquilo que vemos imediatamente na imagem. Enquanto os versos se referem à lua se escondendo atrás da mata, o plano nos mostra o sol se escondendo atrás de prédios. Enquanto os versos sugerem uma imagem (e um mundo) idealmente rural, natural, ancestral, o plano nos impõe um quadro (e uma realidade) duramente urbano, artificial, contemporâneo. Diríamos, então, que esse hiato, esse equívoco entre som e imagem reflete o estado, a atmosfera que se institui neste segmento final. Apesar de o segmento ser composto, sobretudo, pelos movimentos da câmera sobre e entre coroas e coroados (sejam eles majestades ou pagadores de promessa), as fabulações dos personagens sobre essa insígnia não estão postas em cena.

À diferença do que acompanhamos durante todo o filme, principalmente nas cenas protagonizadas por Dona Alzira, a *mise-en-scène* deste segmento não aparenta estar envolvida em uma proposta de intensificação do caráter mágico atribuído à insígnia real, com sua função mediadora, seu poder realizador de feitos impossíveis. Pelo contrário, sua construção é marcada pelos movimentos duros, bruscos de *travellings*, *zooms* e *pans/tilts*, por enquadramentos opressivos— mesmo os quadros abertos se fecham sobre a situação filmada —, por composições “nuas e cruas”, as quais mostram de forma mais direta o cenário urbano de periferia no qual aqueles eventos se desenvolvem. Esse cortejo popular não se desenvolve em um ambiente bucólico, como alguém de fora poderia imaginar, mas num espaço precário entre caminhos de pedras e asfalto, edificações de tijolos e concreto, infraestrutura rústica e metropolitana. A montagem e a trilha sonora, por sua vez, com seu ritmo grave e irregular, reforçam a tragicidade desta celebração para a qual o fausto, o poder, a glória são indissociáveis do sofrimento — na verdade, ele os constitui e permeia.

Percebemos no segmento de *Coroação* um gesto análogo ao de *Reis negros* em seu primeiro mistério, intitulado “Por que chora a coroa?”, mesmo que as situações filmadas sejam notavelmente diferentes. Nele, acompanhamos, de maneira bem resumida, um dia de trabalho de Dona Isabel, a Rainha Conga do Estado de Minas Gerais, desde sua saída até o retorno para casa. A despeito de ocupar o cargo máximo dos Reinados de todo um estado, Dona Isabel é uma trabalhadora assalariada, empregada de um hospital, e dependente do

transporte público para realizar diariamente sua extensa jornada. Ao longo do segmento, porém, diversos planos fora desse contexto são inseridos, mostrando fragmentos de ações comuns do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário do bairro Concórdia, tal como a execução de instrumentos e cantos, o colocar do manto e da coroa, entre outros.

Toda essa “polifonia” de elementos, dispostos sem hierarquia, ordem ou sentido evidente, culmina em um plano no qual Dona Isabel, aparentemente depois de ter chegado a seu Reino, olha para um de seus “filhos” trabalhando na afinação de uma caixa. O quadro acompanha seu olhar por meio de um movimento da esquerda para a direita, e um corte nos leva a um *insert* das mãos desse homem puxando as cordas do tambor. O *insert* funciona como transição para uma situação completamente distinta de tudo o que se mostrou até então – um séquito de majestades de vários Reinados devidamente postas em formação numa rua qualquer de Belo Horizonte, filmado por meio de um *travelling* enquanto os sujeitos se mantêm parados. Um depoimento em voz *over* de Dona Isabel se inicia nesse plano e continua em um *close* de seu rosto mudo e pensativo, ligeiramente de perfil, olhando para o extracampo (para frente e para baixo). Ela diz: “Passando o Reinado ali naquelas ruas, a gente sentia que os antepassados que mexeram ali também, aqueles escravos, também estavam satisfeitos de ver”.

Esse segmento talvez não fosse digno de comentário para nós caso não se observasse um ínfimo detalhe no *close* de Dona Isabel. À direita de seu rosto, um vestígio do séquito de reis e rainhas se mantém no quadro, sobreposto a um espelho ou janela fixada à parede. Alterada por um filtro P&B, a imagem nos remete simultaneamente às duas instâncias temporais abordadas pela personagem. Por um lado, ilustra o presente da performance ritual congadeira, que ocorre “ali naquelas ruas” do século XXI. Por outro, convoca o passado de seus ancestrais, “que mexeram ali também” em outros séculos, épocas, contextos. Tal como ocorre dentro da imagem e na sua relação com o plano como um todo, esses dois campos da experiência não estão separados, mas se fundem um ao outro – o presente habita o passado e é habitado por ele. O olhar de Dona Isabel não está voltado em direção à imagem, mas obtemos a impressão de que, ao mirar o extracampo, ela está vendo justamente essa sobreposição entre o antes e o depois, o passado e o presente.





**Imagem 12** - Dona Isabel olhando para o extracampo, enquanto a imagem passada se sobrepõe à presente (*Reis negros*, 4'35).

Apesar das evidentes diferenças entre o segmento de *Coroação* e o de *Reis negros*, ambos nos põem diante de mistérios da coroa sob um viés consideravelmente distinto daquele que vimos abordando ao longo do capítulo. Para além de objeto faustoso, de caráter mágico, ela surge agora como “objeto que chora”, de caráter trágico.

Por um lado, esta outra face da coroa se torna visível nesses segmentos justo na medida em que a precariedade, a simplicidade, a adversidade das situações experimentadas pelos personagens coroados, bem como do contexto sócio urbano em que eles se inserem, nos são revelados de alguma forma – mesmo que não explicitamente. Em *Coroação*, a não diferenciação entre os coroados que ocupam uma função dentro da hierarquia do Reinado do Jatobá (ou seja, as majestades propriamente ditas) e aqueles que estão apenas a pagar suas promessas iguala, de certo modo, esses personagens que são espiritualmente diferentes enquanto sujeitos pertencentes ao mesmo contexto de uma periferia que sofre as dores da exclusão urbana, social, mas se glorifica por meio da devoção, da fé, da penitência. Em *Reis negros*, por sua vez, a identificação da Rainha Conga do Estado de Minas Gerais como “apenas” mais uma trabalhadora assalariada de uma metrópole, submetida às precárias condições do transporte e demais serviços públicos oferecidos às camadas mais “baixas” da população, produz um efeito semelhante. Em ambos os casos, sobretudo em *Reis negros*, somos parcialmente remetidos à esfera do terreno, do ordinário, do profano.

Por outro lado, o vínculo religioso da coroa com “outro mundo” é mantido nesses segmentos, sobretudo no que se refere à relação com os ancestrais. Nas associações iconográficas que são produzidas pela justaposição ou sobreposição de elementos imagéticos e sonoros em ambos os filmes, a ancestralidade dos cortejos dessa nobreza popular está

fortemente implicada, convocando com ela um passado histórico, mas também mítico. A coroa “chora” pelo presente das glórias e sofrimentos do Congado, mas também pelo passado que não apenas engendrou, mas que habita esse presente – o passado da escravidão e da resistência africana, da imposição e da apropriação do cristianismo, da repressão e da efetivação do poder das realezas negras. Em *Coroação*, evoca-se essa ancestralidade indiretamente, tanto pelos quadros elaborados a partir dos cortejos do trono coroado do Reinado do Jatobá – que nos remetem a uma iconografia produzida desde o século XVIII a respeito desses poderes paralelos à sociedade escravista –, quanto pela música apropriada pelo filme no último plano – cujos versos “*A coroa do rei alumiou de prata*” suscitam esses mesmos poderes, porém em um nível mágico, esotérico, sobrenatural. Em *Reis negros*, por sua vez, a voz *over* de D. Isabel e a fusão de sua própria imagem com a de um séquito de reis e rainhas convocam essa ancestralidade explicitamente. Em ambos os casos, sobretudo em *Coroação*, a articulação dos elementos imagéticos e sonoros realizam, ainda, um movimento curvilíneo, próprio de uma temporalidade espiralar, da esfera do sagrado, na medida em que aquele presente descrito acima não se delimita “entre o que vai se tornar presente e o que já não é mais”. Pelo contrário, à maneira da performance ritual congadeira, essas sequências com que nos deparamos são “o lugar do que curvilinearmente *ainda e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença” (MARTINS, 2002, p. 87). Desse modo, apesar de destoar consideravelmente de seus outros segmentos, diríamos que o segmento final de *Coroação* ainda mantém seu gesto fabulador pelo qual inventa – junto às formas expressivas do Reinado – “um povo por vir”, de um povo que se torna outro através de uma determinada experiência do sagrado. O último plano do filme, sobretudo, é bastante emblemático nesse sentido. O contraste entre som e imagem justo nesse “término” produz uma fissura que não permite que o filme se encerre ali, mas, pelo contrário, indica sua abertura para um devir.

## Conclusão

A propósito de uma conclusão para essa limitada reflexão sobre o filme *A coroação de uma rainha*, cabe abriremos parênteses para lembrar que os Congados, ou Reinados, são frutos de uma história marcada pela exclusão social, pela intolerância religiosa, pela discriminação racial. Ao longo dos séculos em que essas tradições vêm sobrevivendo entre comunidades negras, do interior ou da periferia, as formas de opressão por parte do Estado, da Igreja ou mesmo de uma sociedade civil intrinsecamente preconceituosa têm sido as mais diversas. Muitas delas, inclusive, não podem ser consideradas como um passado que não retorna. Apesar do Estado e da Igreja hoje se posicionarem *institucionalmente* tolerantes, ou respeitosos, com essas tradições, muitos grupos da sociedade civil ainda seguem nutrindo e emitindo opiniões hostis, provocativas, ofensivas sobre suas festas, expressões e mestres.

Não é preciso ir muito longe. No fim de março de 2016, a própria Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá – que hoje é reconhecida por seu valor histórico, cultural, memorial nas mais diversas esferas (inclusive pelo mecanismo do tombamento, detendo o título de Patrimônio Cultural de Belo Horizonte) – foi alvo de comentários jocosos divulgados através da principal rede social utilizada atualmente, o *Facebook*. Os comentários faziam referência à participação de suas guardas na celebração do Domingo de Páscoa pela igreja católica local – um costume que já ocorre há algum tempo, de maneira integrada à abertura do Reino e, portanto, ao início do ciclo anual do Reinado em questão. Interpretando esse encontro como ocasião para “Deus” e “Diabo” compartilharem o mesmo espaço, o autor rogava pela supressão do costume.

Publicado por um sujeito que se manifesta como ativista do Movimento de Renovação Carismática da Igreja Católica (em muito análogo ao Neopentecostalismo, tão em voga nos dias de hoje), os comentários incidiam justo sobre aquele que é um dos momentos mais sagrados do ano litúrgico do Reinado, qual seja, o de sua reinauguração – após um intervalo de mais de três meses em silêncio, os tambores voltam a soar no Sábado de Aleluia, dialogando com a ocasião em que os católicos de todo o mundo celebram a ressurreição do Cristo. Felizmente, a resistência foi mais incisiva do que o ataque, e os comentários desencadearam uma mobilização que envolveu congadeiros de vários bairros de Belo Horizonte e municípios de Minas Gerais. Eles postaram, na mesma rede social, inúmeras manifestações de apoio à Irmandade, identificando-se sob uma *hashtag* que (re) afirma para a sociedade: “Somos todos congadeiros”.

\*\*\*

A manutenção desses preconceitos sociais, religiosos e raciais, porém, há muito não são mais a única ameaça à sobrevivência dessas tradições. Conforme sugerimos logo no início de nosso trabalho, o regime “presentista” engendrado pela atual dinâmica dos mercados e condicionante das mais diversas esferas de nossa vida social, contribui de inúmeras formas, direta ou indiretamente, para o enfraquecimento, desaparecimento ou congelamento de várias manifestações afro-brasileiras, justo na medida em que são consideradas antiquadas, obsoletas, por um lado, ou tradicionais, enraizadas, por outro.

De um lado, na medida em que o presente – a novidade, a moda, a tendência – concentra todas as atenções sobre si, o vínculo com o passado – com os ancestrais – vai sendo gradualmente esquecido, ignorado ou mesmo negado pelos “nativos” daquelas comunidades que, em outros tempos, tinham essas celebrações, expressões e saberes plenamente integrados à sua vida social – os quais eram, eles próprios, suporte de uma memória espontânea, coletiva, oral.

De outro, na medida em que são percebidas como estando em vias de desaparecimento, essas manifestações vão sendo constantemente apropriadas por “forasteiros” – pesquisadores, artistas ou mesmo curiosos – em registros escritos, fotográficos e audiovisuais destinados a compor seus trabalhos acadêmicos, reportagens televisivas, arquivos públicos ou privados – os quais são, por sua vez, suportes de uma memória produzida como *dever* e, logo, de natureza essencialmente registradora, individual, artificial. Em muitos casos, presenciamos então apropriações que generalizam, que enquadram, que simplificam as manifestações em questão, difundindo conceitos, imagens e narrativas que oferecem margem para sua folclorização, mercantilização ou mesmo “desapropriação”. Em reflexão sobre a metamorfose das tradições afro-brasileiras gerada por sua apropriação como patrimônio cultural, José Jorge de Carvalho retoma um famoso trecho do Manifesto Antropofágico (“Só me interessa o que não é meu”) para sugerir o quanto os inventários propostos lá atrás por Mário de Andrade (não à toa, um dos expoentes dessa antropofagia cultural) e hoje vastamente difundidos entre os órgãos de patrimônio podem culminar em usurpações daquilo que é do outro. O autor identifica uma das formas dessa usurpação, por

exemplo, no tratamento dado pela indústria do entretenimento às performances que compõem as referidas tradições<sup>77</sup>.

Além de muitas vezes não reconhecer os “nativos” das comunidades tradicionais como sendo dignos de *royalties* por algum tipo de propriedade intelectual, a lógica dessa indústria transforma os cantos, ritmos, danças, gestos, objetos que, dentro das comunidades, possuíam caráter ritual, sagrado, em mercadorias a serem oferecidas de acordo com um padrão de consumo, de espetáculo. Para se conformar a esse padrão, a performance é adulterada nos mais diversos aspectos, sobretudo em sua temporalidade, cuja dinâmica é inteiramente modificada – do lento ao acelerado, do duradouro ao instantâneo, do espiralar ao linear. Tomando como exemplo as apresentações de grupos de cultura popular no formato de *show* musical, o autor comenta:

A performance, em tais casos, deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre. É o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquínico da produção capitalista. O pagamento do espetáculo, que sela a compra e a garantia de um tempo de lazer para o consumidor branco, significa retirar o tempo de que o artista popular (quase sempre negro) necessita para exibir sua arte humanizante. O que me leva a refletir que talvez o próprio *tempo* seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo (CARVALHO, 2004, p. 8-9, grifo nosso).

As reflexões de Carvalho sobre esse produto cultural específico – o *show* musical – são aplicáveis também àquele gênero audiovisual discutido no início de nosso trabalho – os documentários sociológicos, jornalísticos e/ou patrimonialistas. De maneira análoga, observamos em vários desses documentários uma tendência a mutilar, comprimir, limitar o tempo das performances filmadas sem levar em consideração suas singularidades – desconsiderando que essas performances visam justamente à instauração de outra referência temporal, de caráter mítico, sagrado, que se afasta ou mesmo se opõe àquela que regula as

---

<sup>77</sup> “Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram, mediante símbolos por elas mesmas ditos nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras: a classe que se sentiu tão impune a ponto de poder realizar essa sempre celebrada síntese cultural modernista (os tais empréstimos culturais que, com o passar do tempo, se tornam roubo) e a classe (que é sua continuação histórica) que agora propõe e executa os inventários do patrimônio cultural imaterial brasileiro sem politizar a retirada do Estado em favor dos empreendedores preparados para mercantilizar, sem nenhum compromisso de continuidade, essas mesmas tradições performáticas” (CARVALHO, 2004, p. 7).

práticas da pesquisa científica, das mídias televisivas, dos órgãos de patrimônio. A temporalidade produzida e experimentada nas cerimônias do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos, por exemplo, é radicalmente distinta daquela construída pelo filme *Comunidade dos Arturos* (Rede Minas, 2014). Por melhores que sejam as intenções do filme, a abordagem expositiva, distanciada e controladora realizada por documentários como este enfraquece justo aquilo que reconhecemos como afirmação de uma diferença (e de uma potência) pela minoria posta em cena: a sobrevivência de uma tradição afrodescendente, sincrética e periférica sob as formas dinâmicas da repetição e da inovação, baseadas na ancestralidade e numa temporalidade espiral, curvilínea. Desse modo, sua dimensão política não emerge com toda a força que o Reinado e sua história nos “pedem”.

Como essa dimensão política das expressões populares em geral, ou das tradições dos Reinados em específico, pode emergir por meio do cinema documentário, sobretudo quando aqueles que as filmam são membros de uma classe média branca, universitária, metropolitana, pertencentes a outro contexto sociocultural e, logo, condicionados por outra referência espaço-temporal? É certo que não há um único meio, e todos eles são, sem dúvida, limitados, afinal “uma coisa é participar da congada, outra é estudá-la” (OMAR, 1972), ou simplesmente filmá-la. As reflexões convocadas pela proposta do antidocumentário esboçaram um caminho, provisoriamente. A *mise-en-scène* observada no filme *A coroação de uma rainha*, por sua vez, talvez tenha apontado, concretamente, outro(s) caminho(s). No entanto, como já foi dito, a “etnografia estética” levada a cabo por Arthur Omar nesse filme pouco se assemelha à proposta de um cinema documentário que se realiza “sob o risco do real”, em “fricção com o mundo”, tal como defendido por autores como Jean-Louis Comolli.

Em sua oposição à sociedade do consumo, do espetáculo, Comolli defende justamente que se represente, ou conceba, a “estranheza”, a alteridade, a diferença que sobrevive no mundo. No entanto, o autor sugere que, no que filma uma alteridade, o cineasta dirija sobre ela um olhar em via de mão dupla, que tenha em vista não “pensar o outro”, mas “pensar que o outro o pensa”. Levar verdadeiramente em conta uma alteridade, em toda a sua dimensão política, é fazer que o outro apareça como sujeito atuante, falante e pensante de sua própria história. O trabalho proposto pelo autor é então o de uma filmagem compartilhada, a qual se mantenha sempre aberta para que o outro tome a cena, aparecendo de acordo com sua própria *mise-en-scène* (isto é, sua *auto-mise-en-scène*), e, por conseguinte, dispondo seu corpo, falas, gestos – aquilo que é visível – de forma a nos por em contato com sua subjetividade – aquilo que é invisível. Em outras palavras, trata-se de

um cinema que vai ao encontro do mundo, que se enlaça à exceção irremediável da vida dos sujeitos filmados, que os acolhe quando investem o filme com o seu desejo, com o impensado de seus corpos, com a potência de seus afetos e com a duração de sua fala. Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 33).

Dentro dessa proposta, é preciso então atentar para aquilo que é reconhecível como a temporalidade do outro. Contra a homogeneização engendrada pela dinâmica dos mercados, Comolli reivindica que o cinema documentário torne visível, *entre outras questões*, a diversidade de tempos que coexistem em nossas sociedades. A respeito de *Les Esprits du Koniambo* (2004) – um de seus únicos filmes sobre uma alteridade radical, gravado junto ao povo kanaque da Nova Caledônia –, Comolli conta que buscou reter algo da temporalidade do mundo kanaque tanto na estruturação da narrativa – de “caráter cíclico”, “em espiral ou em laços” – quanto na condução da filmagem – associada ao “próprio ritmo do corpo e das palavras filmadas”. Nesse sentido, ele aponta, sobretudo, a imobilidade, a lentidão, e a duração dos planos como formas através das quais essa temporalidade foi posta em cena. Para ele,

essas maneiras de fazer opõem-se fortemente ao regime frenético do cinema espetacular. O espetáculo é ávido e impaciente, ele não tem tempo (*time is money*), ele não escuta, ele não espera. O cinema pode fazer exatamente o contrário: tomar todo o tempo, voltar sobre o motivo, esperar e recomeçar (COMOLLI, 2004, p. 160).

Confrontando o objeto de nossa pesquisa com essas reflexões/proposições, vislumbramos ao mesmo tempo coincidências e discordâncias entre os efeitos gerados por cada um. Por um lado, reconhecemos que o filme de Arthur Omar também adere a uma temporalidade curvilínea, própria das experiências filmadas. Por outro lado, ele se desenvolve sob um ritmo em quase tudo oposto àquele proposto por Comolli – essencialmente inquieto, acelerado, fragmentado. Sua câmera recorre frequentemente a movimentos de *zoom*, *travelling*, *pan*, sua montagem se articula quase toda em cima de *crossfades*, *jump cuts*, *short cuts*, uma trilha sonora externa intensifica e explicita o controle que se impõe aos elementos de base documental, livremente recortados, modificados, justapostos, sobrepostos, e associados entre si. No entanto, a tradição, as crenças, as experiências filmadas aparecem com todo o seu potencial fabulador, (re) instaurador, transformador, na medida em que, por meio delas, os personagens e toda a configuração espaço-temporal ao redor deles se tornam outros

de si mesmos, não sendo identificados tão-somente como *performers* da cultura popular, mas como verdadeiras rainhas, capitães, mestres (as) dotados (as) da capacidade de se relacionar com ancestrais, santos e divindades, de agenciar milagres e/ou de se elevar a estados superiores de consciência. Desse modo, o outro filmado por Arthur Omar também se afirma em sua diferença, sobrevivência, resistência, assim como o mundo ao qual ele pertence – uma comunidade negra de periferia – emerge com toda a sua dimensão política, cosmológica, racial. Estamos bem distantes, assim, do sistema de montagem espetacular tal como reconhecido por Comolli nas “ficções” do jornalismo televisivo, entre outros produtos das grandes mídias.

A despeito das diferenças entre o pensamento de Comolli e a estética de Omar, *Coroação* poderia ser lido como um daqueles “filmes-monstro” – tal como concebido pelo autor francês –, pois “circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro” (COMOLLI, 2008, p. 90).

Mais uma vez a figura maior do vai-e-vem. Esse movimento oscilatório parece regular toda gravitação cinematográfica – proximidade e distância, cheio e vazio, luz e sombra, todos são casais malditos que não podem existir sem o conflito, porque, no cinema, é precisamente ele que faz a ligação (COMOLLI, 2008, p. 94).

Tendo “uma cabeça de Meliès sobre um corpo de Lumière”, *Coroação* é certamente um filme híbrido – entre a ficção e o documentário, o real e o imaginário. Não nos referimos, porém, ao híbrido estéril das narrativas das grandes mídias, mas sim a um híbrido em devir e, logo, fértil – que se fecunda pela realidade filmada. Muito de seu hibridismo, inclusive, é desdobramento de uma fecundação pelas formas temporais do outro em questão, na medida em que ele se torna outro de si mesmo, sendo “arrancado” de toda identidade substancial possível. Esse devir aparece justo pela dupla fabulação de filme e personagens, a qual, porém, se constrói menos por sua palavra oral – defendida enfaticamente por Comolli – do que por suas expressões faciais, corporais, plásticas, sonoras, cinéticas – focadas obsessivamente por Omar.

Fica claro então que a proposta estética de Arthur Omar não inviabiliza que seus filmes traduzam a experiência do outro sem reduzi-lo a “enquadramentos” – mas sim o considerando em seu devir –, tal como se reconhece em filmes mais “adequados” à proposta reflexiva de Jean-Louis Comolli. Essa tradução, no entanto, não se realiza tanto por meio de



um encontro dialógico, interativo entre cineasta e personagens – marcado, sobretudo, pela proximidade da câmera, pelo som direto e pela duração dos planos –, mas sim por meio de uma fabulação não verbal, sensorial – produto de investigações livres sobre a matéria de base documental. A afetação das operações do filme pela potência, pela singularidade, pelo devir desse outro ocorre, sobretudo, através de um trabalho com as imagens e sons de base documental em sua materialidade – em suas texturas, formas, movimentos –, que se desenvolve como uma fecundação entre *mise-en-scène* – suas tomadas, articulações, montagens – e *formas expressivas, sensíveis, materiais congadeiras* – seus rostos, corpos, objetos, sons, movimentos.

Nesse sentido, diríamos que *Coroação* não apenas “considera” ou retém algo da temporalidade espiral própria às experiências do sagrado do Reinado do Jatobá, mas a incorpora em sua própria estrutura, na medida em que se constrói de acordo com a mesma dinâmica da repetição e inovação. O movimento oscilatório executado pelo filme entre recursos, formas e efeitos que se tencionam entre si – combinando, associando, (con) fundindo quadros próximos e distantes, sons locais e externos, planos-sequência e instantâneos – desenha o traçado curvilíneo de um vai-e-vem entre fragmento e duração, distensão e instante, experimentação e convenção.

\*\*\*

De certo modo, as várias formas de ameaça à sobrevivência das tradições dos Congados, ou Reinados, se referem todas elas, em alguma medida, a um desrespeito, a uma intolerância contra o seu espaço e, principalmente, seu tempo sagrado, ancestral, cósmico. Naquele comentário hostil de *Facebook* sobre a presença das guardas do Jatobá dentro de uma festa católica “oficial” era (também) sobre questões de espaço e tempo de que se falava. O autor do comentário não suportava a ideia de que as expressões de um Reinado pudessem compartilhar o mesmo lugar e momento que a celebração da Páscoa. Ele obviamente não considerava que aquele momento era tão (ou até mais) sagrado para os congadeiros quanto para ele. No que ridicularizava o acontecimento em questão, ele também ofendia a própria ocasião da Abertura do Reino – o ciclo ritualístico que com ele se inaugura, a “outra referência temporal” que com ele se instaura, e até as narrativas míticas na qual ele se fundamenta. Em outras palavras, a ofensiva se dirigia não apenas aos sujeitos que estavam presentes naquele lugar e momento específicos, mas também àqueles que, por gerações e

gerações, atuaram de maneira igual ou semelhante no passado – afinal, conforme os filmes analisados nessa pesquisa sugerem para nós, as performances rituais congadeiras trabalham no sentido de refazer, a cada vez, a ligação entre viventes e ancestrais, espíritos, divindades.

No segundo capítulo dessa dissertação, abordamos brevemente o segmento de *Coroação* no qual o mito de origem dos Congados – qual seja, o da aparição de Nossa Senhora do Rosário para a comunidade negra escravizada – é narrado pela voz *over* de Leda Martins e “complementado” por um depoimento de Alzira Martins. A análise desse segmento não foi mais bem desenvolvida somente porque o mesmo não adquire tanto destaque do ponto de vista do recorte teórico-metodológico que propusemos para esse trabalho. No entanto, reconhecemos nele um dos momentos mais belos do filme – justamente no que diz respeito ao seu gesto de afirmar a beleza de uma potência expressa pelo mundo e pelo “outro” filmado. Estamos nos referindo à passagem do depoimento de Dona Alzira para uma sequência de vários planos fechados sobre rostos de congadeiros. A fala da protagonista se detém sobre o instante em que, dentro da narrativa mítica, os moçambiqueiros retiraram Nossa Senhora do Rosário das águas do mar e a puseram sobre um *tambor*.

Quando ela tava quase acabando de sair do mar, eles pegaram ela assim ó...  
Pegaram ela assim com aquele carinho, com aquele cuidado, levou e colocou  
em cima do tambor. Entendeu? Então em cima do tambor Nossa Senhora do  
Rosário está sentada! Bonito né?

A última frase – *Bonito né?* – é dita em lágrimas, as quais brilham timidamente diante de uma câmera a um só tempo distante e próxima, estável e vacilante. Ainda sobre o plano de Dona Alzira, um canto irrompe, puxado por um solista e respondido por um coro da Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, exclamando:

Ô que coisa bonita que eu vejo agora  
É o Rosário de Nossa Senhora!  
Ô que coisa bonita que eu vejo agora  
É o Rosário de Nossa Senhora!  
É o Rosário de Nossa Senhora!  
É o Rosário de Nossa Senhora!

Em ritmo Serra Acima, tocado por caixas e patangomes, o canto segue em voz *over* através de uma sequência de vários planos fechados que nos mostra, inicialmente, um estandarte de Nossa Senhora do Rosário “sentado” sobre um *tambor* – reiterando a afirmação de D. Alzira – e, em seguida, faces de reis, rainhas, capitães e aprendizes do Reinado

ocupados em diversas atividades dentro de sua capela – vinculando a beleza desses personagens à beleza da própria santa e de seu rosário.

Conforme sugerimos anteriormente, o *tambor* é um dos principais elementos da reversão simbólica operada pelos negros escravos diante da situação de opressão à qual foram submetidos pelos dominadores brancos – qual seja, a da imposição não apenas de uma condição social injusta (a de escravos), mas também de uma religiosidade que não a sua (a católica). No passado, foi por meio do tambor que, ao invés de aceitarem passivamente as novas crenças, valores e doutrinas, aqueles sujeitos incorporaram-nas ativamente à sua própria cosmologia, apropriando-se delas de tal maneira que a principal santa da nova religião – a Santa Maria, invocada como Nossa Senhora do Rosário – deixou de ser “dos brancos” para ser “dos negros”. No presente, esse instrumento ancestral sagrado promove a união de famílias, comunidades, irmandades em torno de uma devoção, uma experiência religiosa afro-brasileira que é também uma resistência sócio-política negra – contra os tempos da exclusão, da intolerância, do preconceito, mas também contra o tempo do mercado e, até, contra o tempo do patrimônio (com sua memória registradora). Afinal, é por meio desse instrumento, executado em determinados ritmos, acompanhado por determinados cantos, danças e gestos (a sua memória espontânea) que essas irmandades instauram uma temporalidade curvilínea, na qual o passado do mito, dos ancestrais se funde ao presente do rito, dos viventes – reunindo “o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los” (DELEUZE, 1990, p. 188).

Violentada pela discriminação, negada pelo mercado, e (muitas vezes) incompreendida pelo patrimônio, essa temporalidade do sagrado emerge em *Coroação* com toda a sua potência (re) instauradora de uma outra forma de perceber, sentir e estar no mundo. Por meio dela, então, o filme soma na resistência desta minoria sócio-política contra os estereótipos, a indiferença, a desapropriação. Diríamos, inclusive, que essa resistência aparece em seus vários segmentos com uma intensidade análoga àquela que reconhecemos nas inúmeras manifestações feitas via *Facebook* em apoio à dignidade do Reinado do Jatobá. A articulação de sons e imagens desenvolvida ao longo do filme – a exemplo da sequência descrita logo acima – bem poderia ser relacionada com a *hashtag* usada na rede social. De certo modo, ambas parecem afirmar uma diferença – e sua potência – para o mundo: “Somos todos congadeiros”.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia* (tradução Alfredo Bosi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENTES, Ivana. Arthur Omar: O êxtase da imagem. In: OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

\_\_\_\_\_. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo INSTITUTO CULTURAL ITAU. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

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

BRETTAS, Aline Pinheiro. *Os registros de Belo Horizonte e Betim* [Tese]: novas abordagens em relação ao registro do patrimônio cultural imaterial. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo*. Devires – Cinema e Humanidades, v. 9, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 33-49.

CANONGIA, Ligia. Antropologia extática. In: OMAR, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1999.

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: De patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. Série Antropologia, 354. Brasília, 2004.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CESAR, Amaranta. *Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença*. Devires – Cinema e Humanidades, v. 9, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia R.R. *Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 34. Brasília: IPHAN, 2011, p.147-165.

COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. Catálogo do 5º FORUM.DOC – Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte, nov. 2001, p. 99-111.

\_\_\_\_\_. *Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa*. Devires – Cinema e Humanidades, v. 2, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *Algumas notas em torno da montagem*. Devires – Cinema e Humanidades, v. 4, n. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: SILVA, Rodrigo (org.). *A república por vir*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN, 1997.

GARDNIER, Ruy. *Algumas observações sobre o cinema de A.O.* Contracampo, n. 29, julho/agosto de 2001.

GOLDMAN, Marcio. *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999A.

\_\_\_\_\_. *A experiência de Lienhardt: uma teoria etnográfica da religião*. Religião e Sociedade, n. 19, 1999B, p. 9-30.

\_\_\_\_\_. *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*. Revista de Antropologia, v. 46, n. 2. São Paulo: USP, 2003.

\_\_\_\_\_. *Alteridade e experiência: Antropologia e teoria etnográfica*. Etnográfica, v. X, 2006, p. 161-173.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães.; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Ministério da Cultura / EDUFJF, 1988.

HARTOG, François. *Tempo e patrimônio*. Varia Historia, v. 22, n. 36. Belo Horizonte, jul.-dez. 2006, p. 261-273.

\_\_\_\_\_. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo A. F. (org.). *O Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Cachuera!, 2015.

LINS, Consuelo. *A coroação de uma rainha, ou a nobreza popular brasileira*. Cinemais, n. 10, março / abril 1998, p. 35-42.

- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza; São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Pós-Lit, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.
- MESQUITA, Cláudia. *Deus está no particular: Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos (Dissertação)*. São Paulo: USP / ECA, 2006A.
- \_\_\_\_\_. *A Caravana Farkas e Nós*. Sinopse - Revista de Cinema. São Paulo, 2006B.
- \_\_\_\_\_. *Inventar para sugerir: notas sobre Santo Forte*, de Eduardo Coutinho. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 5, n. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, n. 10. São Paulo, dez. 1993, p. 7-28.
- OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Revista de Cultura Vozes, nº 6, volume 72. Rio de Janeiro, 1978, p. 405-418.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta*. *Cinemais*, n. 10, março / abril 1998, p. 7-33.
- \_\_\_\_\_. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A lógica do êxtase: os filmes e vídeos em 1.000 imagens*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Afeganistão é inconquistável*. Catálogo do forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011, p. 355-362.
- PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: PASOLINI, P. P. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 137-152.
- RAMOS, Guiomar. O documentário como fonte para o experimental no documentário de Arthur Omar. In: TEIXEIRA, F. E (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- RAMOS, Fernando P. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, F. E (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

REZENDE, Luiz. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

SILVA, Rubens Alves da. *Negros católicos ou catolicismo negro?: um estudo sobre a construção da identidade negra no congado mineiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SILVA, Mateus Araújo. *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*. Devires – Cinema e Humanidades, v. 6, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da Festa de Coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STUTZMAN, Renato. *A utopia reversa de Jean Rouch: de Os mestres loucos a Petit à Petit*. Devires – Cinema e Humanidades, v. 6, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, F. E (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 119-156.

VALENTE, Eduardo. *Arthur, Omarketing*. Contracampo, n. 29, julho/agosto de 2001.

XAVIER, Ismail. *O cinema moderno segundo Pasolini*. Revista Italianística, ano I, n. 1. São Paulo, 1993.