



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

CINEMA E AUDIOVISUAL

O SAGRADO E O SIMBÓLICO:

Usos e representações da imagem de Maria no filme *Marias, a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015)

FLÁVIA SOARES DAMASCENO DOS SANTOS

Foz do Iguaçu

2017



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

CINEMA E AUDIOVISUAL

O SAGRADO E O SIMBÓLICO:

Usos e representações da imagem de Maria no filme *Marias, a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015)

FLÁVIA SOARES DAMASCENO DOS SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^a. Me. Tainá Xavier P. Huhold

Foz do Iguaçu

2017

FLÁVIA SOARES DAMASCENO DOS SANTOS

O SAGRADO E O SIMBÓLICO

Usos e representações da imagem de Maria no filme *Marias, a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Me. Tainá Xavier P. Huhold
UNILA

Prof^a. Dr^a. Rosângela de Jesus Silva
UNILA

Prof^a. Me. Ester Marçal Fer
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

*Às minhas duas mães Maria:
a do céu e a da Terra.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora por me conduzir na construção deste trabalho, pela sua atenção, carinho, dedicação e parceria neste trabalho e outros que realizamos na universidade.

Agradeço à UNILA que me proporcionou experiências que me fizeram crescer como pessoa, sendo este trabalho uma delas.

Agradeço à minha família pelo amor e apoio incondicionais. À minha mãe pela calma e por ter me auxiliado tanto neste TCC. Ao meu pai por me ensinar que não existe sonho que não possa se tornar realidade. À minha irmã pelo companheirismo, amizade e dicas para esta pesquisa.

Agradeço aos meus companheirxs de turma pelas aventuras que compartilhamos ao longo da graduação.

Às irmãs e aos irmãos que encontrei nesta caminhada, compartilhando saberes, curas, risos e choros.

Ao meu querido amigo Victor, que revisou este trabalho.

Gratidão queridos seres de luz e amor em minha vida!

E a Maria, o Sagrado Feminino que me conduz com graça e harmonia.

*¿Qué le diría yo a una María?
Que sueñe. Que sepa volar.
Y que sepa entender en el mundo
Que ser María es ser también identidades
Ser también María de América.
De un mundo en donde existen sociedades indígenas,
Sociedades afrodescendientes, sociedades mestizas.
Una María que entienda, que sea plural,
Que sea comprensiva y que ayude.
Que eche su mano por los demás.
Eso le diría yo a una María.*

Fala do filme Marias: a fé no feminino

SANTOS, Flávia S. D. **O Sagrado e o simbólico: usos e representações da imagem de Maria no filme Marias, a fé no feminino** (Joana Mariani, 2015). 2017. 54 pp. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMO

A imagem de Maria é de grande importância na América Latina se pensarmos em como essa imagem foi significativa no processo de colonização e como hoje ela é fortemente presente nos cultos populares, independente da religião. Com base nesta observação, a presente pesquisa tem como objeto de estudo o documentário *Marias: a fé no feminino*, de Joana Mariani (2015). O filme apresenta o culto a Maria em cinco países da América Latina e traz, por diversos pontos de vista, as maneiras de culto à Santa para além da visão religiosa. Neste estudo buscou-se fazer uma análise da imagem de Maria a partir da importância do objeto enquanto um mediador entre os indivíduos e seu entorno, entendendo que este é imbuído de significações diversas dadas pelas pessoas. Propõe-se também entender este objeto enquanto possuidor de uma emanção que extrapola os limites dele mesmo, sendo repleto de uma carga que condensa o histórico da colonização, e que o faz chegar à vida de muitas pessoas, especialmente mulheres, que veem a si mesmas nesta imagem feminina, conforme o filme mostra. Para a análise do documentário foi observado, a partir dos meios narrativos e técnicos do cinema, como os conceitos mencionados se aplicam à imagem, pois é a partir do que o filme apresenta que é possível compreender o olhar diante do objeto e de suas significações. Como resultado dessa análise, é possível constatar que a aura que a imagem de Maria tem é capaz de atravessar o registro fílmico e chegar ao espectador graças a uma capacidade de ter tantos significados diferentes para diversas pessoas, mas ainda assim condensar uma essência unificadora. Dessa forma, é importante compreender que essa carga que a imagem traz é potencializada pelo meio cinematográfico, e é inerente à própria figura de Maria, sendo um objeto que transpassa o registro fílmico, e que envolve significações de um amplo contexto: a sua própria história e posição na América Latina, ao lado da resistência das populações expropriadas e das mulheres.

Palavras-chave: Cultura material; Colonialismo; Feminino; Documentário.

SANTOS, Flávia S. D. The Sacred and the symbolic: uses and representations of Mary's icon in the film *Marys, the faith in the feminine* (Joana Mariani, 2015). 2017. 54 pp. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

ABSTRACT

Mary's icon is of great importance in Latin America if we contemplate on how significant this icon was in the colonizing process and how it is strongly present in today's folk cults, independently of religion. Based on this observation, the present research takes as object of study the documentary *Marys: the faith in the feminine*, by Joana Mariani (2015). The film presents the cult to Mary in five countries of Latin America and brings, from several points of view, the ways of cult to the Saint beyond the religious perspective. This study sought to analyse Mary's icon having as a starting point the importance of the object as a mediator of the individuals and their environment, understanding that it is imbued with several significations given by the people. It also proposes understanding this object as possessor of an emanation which exceeds its own limits, being filled with a power that condenses the colonization history, and what makes it get to the life of many people, especially women, who see themselves in this feminine icon, as the film shows. For the documentary's analysis, an observation was made of how, by means of the narrative and technical resources of the cinema, the mentioned concepts apply to the icon, for it is from what the film presents that the contemplation of the object and its significations may be understood. As a result of this analysis, the aura of Mary's icon is seen to be able to cross the filmic register and reach the spectator thanks to a capacity of having a plethora of different meanings for different people, however still condensing a unifying essence. Thus, it is important to comprehend that the power which the icon portrays is potentialized by the cinematographical media, and is inherent to Mary's own figure, an object that transpasses the filmic register and involves significations of a broad context: her own history and position in Latin America, next to the resistance of expropriated peoples and to women.

Keywords: Material culture; Colonialism; Feminine; Documentary

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Ex-voto.	35
Figura 2 – Imagem de arquivo da restauração da imagem de N. S. Aparecida pela personagem Maria Helena.	36
Figura 3 – Imagem de N. S. Aparecida no Santuário em Aparecida do Norte – SP.....	36
Figura 4 – Imagem da Virgem de la Caridad del Cobre, em Cuba.....	36
Figura 5 – Imagem da Virgem em Paita, no Peru.	36
Figura 6 – Plano fechado de devotos passando algodão aos pés da Virgem em Paita, Peru.....	37
Figura 7 -- Mulher no Santuário de N. S. Aparecida.....	39
Figura 8 – Jovem dançarina da festividade à Virgem em Puno, Peru.....	39
Figura 9 – Retrato de uma senhora segurando a foto do filho na sala dos ex-votos no Santuário de N. S. Aparecida.	39
Figura 10 – Imagens dos quadros da Virgem de Guadalupe, no México. Esses quadros são levados às celebrações da mesma forma que estátuas. É um retrato de uma herança colonial.	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DESENVOLVIMENTO	14
2.1. CAPÍTULO 1: O OBJETO COMO MEDIADOR	14
2.1.1 Do Objeto aos Fósseis e Fetiches	18
2.2. CAPÍTULO 2: COLONIALIDADE DO OBJETO	21
2.2.1 O Culto ao Feminino	27
2.3. CAPÍTULO 3: ANÁLISE DO FILME MARIAS: A FÉ NO FEMININO.....	32
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45
ANEXOS	47
ANEXO A – ENTREVISTA COM JOANA MARIANI	48

1 INTRODUÇÃO

A escolha de estudar a imagem de Maria e seus usos simbólicos partiu de uma motivação primeiramente pessoal, uma vez que venho de uma família católica, de uma Maria, e de uma conexão com o feminino e o sagrado. Então, ao deparar-me com o filme em questão, me chamou a atenção a delicadeza do documentário e a potência da figura de Maria, mostrando como a imagem da santa consolidou nações e culturas inteiras, unindo toda a América Latina, não a partir de religiões, mas a partir de sua essência.

Enquanto relevância acadêmica, destaco a validade de pensar a cultura material e os objetos que fazem parte de nossas vidas, e de buscar entender a materialidade que é carregada de histórias e simbolismos que modelam e transformam muitas pessoas. A imagem de Maria é um objeto que tem essas cargas e constitui-se em um excelente exemplo dessa capacidade.

Discutir objetos numa sociedade materialista parece algo um tanto quanto complexo e por vezes até dispensável, afinal, a sociedade é recheada de objetos a todo momento e, em um primeiro instante, prestar-se a esses detalhes pode não parecer ser um tema válido de discussão. No entanto, a partir do momento em que olhamos para esses objetos sob o prisma do que eles podem dizer a nosso respeito, a discussão passa a tornar-se relevante. Dohmann afirma que

O objeto reflete vivências e simbolismos que envolvem universos mentais, em atribuições de sentidos caracterizados por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de “estar-no-mundo” até a aura criada pelo próprio artefato, na sua condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais (DOHMANN, 2013).

Por meio dessa afirmação é possível captar um dos principais aspectos que os objetos podem nos transmitir: que de diferentes formas podemos observar tanto o nível individual como o nível coletivo de um conjunto de significações que são transpostos nos objetos.

O objetivo deste trabalho é analisar o objeto-imagem de Maria no filme *Marias, a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015) enquanto um item que extrapola o suporte material, sendo ressignificado por diferentes visões de mundo. O histórico de chegada desta imagem na América Latina e a aura presente nesta figura reiteram a qualidade mediadora dessa imagem, e a análise pretende entender como é expressa a carga desse objeto (a imagem da Virgem Maria), seus significados e simbolismos, e como esse processo acontece discursivamente e tecnicamente ao nível fílmico.

O documentário perpassa diversos países da América Latina em torno da imagem de uma mulher: Maria, a mãe do Cristo. Tendo uma cultura com base católica, indígena e negra, a América Latina se torna um excelente cenário para diversas representações de Maria. Maria de Guadalupe, Nossa Senhora Aparecida, Virgen de la Caridad del Cobre, Ochún, Yemanjá, Tonantzin e tantas outras formas e sincretismos que tem importância profunda para as personagens. A grande característica em comum das pessoas entrevistadas é que de alguma forma, sua vida foi tocada ou transformada em algum momento por Maria.

Ao observar essas imagens de Maria através do filme, é possível visualizar diversas funções que o objeto da Santa toma tanto para que a narrativa se construa, repetindo as experiências compartilhadas, como para a vida pessoal de cada um presente no documentário. E principalmente é possível observar a importância do feminino que contém essa imagem, um feminino que fala aos corações de mulheres e homens latino-americanos. Portanto, é pertinente para esta pesquisa olhar para esse quadro e pensar quais tipos de representação estão contidas no documentário, as diferentes funções do objeto para os personagens e para o filme, qual é o estatuto dado pelos objetos no filme, e assim compreender como o objeto enquanto algo sagrado possui também experiências plurais presentes desde o surgimento dessas imagens na América Latina.

Este trabalho tem como principal referencial teórico para a compreensão da discussão proposta (a mediação que os objetos operam no conjunto social e particular das pessoas), o desenvolvimento do conceito de mediação do objeto de Abraham Moles (1981). Para o autor, os objetos são a ponte entre o ser humano e seu entorno, ideia também defendida por Marcus Dohmann (2013), que a completa,

propondo que esses objetos são também companheiros emocionais, operando em diversos graus de subjetividade. Para acrescentar à discussão do objeto, a partir de Laura Marks (2010) é possível compreender que os objetos são também fósseis e fetiches, que contêm uma carga prestes a ser transbordada pelo material, e que a imagem de Maria, no documentário *Marias: a fé no feminino* é carregada de uma potência radioativa¹, além de ser importante objeto mediador não apenas da fé, mas de acontecimentos históricos no continente latino-americano. Esse histórico pode ser compreendido através de Serge Gruzinsky (2006), que aborda a vinda dos colonizadores para a América Latina dando ênfase à importância que as imagens tiveram nesse processo de colonização.

Para partir rumo à análise do filme é importante dar vista a um último aspecto, a importância do feminino e da fé mariana para as sociedades latino-americanas. Lina Boff (2001) irá contextualizar essa importância entendendo que por conta da colonização as populações expropriadas de território e de cultura encontraram em Maria o seio materno, vendo espelhado na santa suas histórias de resistência cotidianas. Por fim, o foco é a análise atenta do filme observando como a narrativa se utiliza da imagem sagrada para construir seu argumento e reiterar as experiências relatadas pelos personagens através de enquadramentos, planos e da mise-en-scène, examinando o objeto ritualístico e a função que este possui na vida dos personagens, para compreender categoricamente as diferentes dimensões que a imagem sagrada toma.

Para tal será utilizada a metodologia de análise sugerida por Penafria (2008), que propõe a divisão entre os aspectos internos e externos do filme (a singularidade da obra ou o conjunto de relações e contextos da realização), e a análise visual/sonora, narrativa e ideológica da obra. Tendo sempre em vista que o processo de desconstrução de um filme, deve permitir que se reconstrua o mesmo após sua exploração, conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété (2012).

¹ Termo que Laura Marks empresta de Deleuze em seu artigo “A Memória das Coisas”. A autora fala do “fóssil radiativo” que Deleuze usa para se referir à um tipo de imagem cinematográfica. A radioatividade “sinaliza que o passado que representa não acabou, sugere que o espectador desvende o passado”. (MARKS, 2010, p. 315)

Com esses elementos é possível ampliar a visão sobre a significação dos objetos e observar de que maneira o documentário *Marias: a fé no feminino* transmitiu todos esses detalhes. Isso porque as imagens têm essa capacidade de extrapolar as dimensões da materialidade, podendo adentrar um mundo subjetivo, simbólico e poético.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1. CAPÍTULO 1: O OBJETO COMO MEDIADOR

Este capítulo é dedicado a compreender o lugar que o objeto exerce na sociedade em um contexto mais amplo, dando ênfase a dois importantes lugares relacionados à investigação deste. De um lado, o objeto no cotidiano, enquanto companheiro das atividades diárias, de outro, o objeto presente nas imagens, em registros fílmicos ou fotográficos que transpassam o real. Isso justifica o interesse deste olhar para a análise do filme *Marias: a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015), pois para entendermos como um objeto se comporta dentro de uma narrativa, é importante também entendê-lo em seu contexto mais palpável, já que todo objeto é imbuído de significações e interpretações variadas e contém muito mais que apenas o material em si, conforme veremos de acordo com alguns autores adiante.

Os objetos cercam o ser humano desde tempos remotos da história da humanidade. Conforme a espécie se desenvolveu, as coisas passaram a ter finalidades específicas de uso, configurando-se em objetos. Esses usos foram rapidamente naturalizados e isso tudo faz parte do desenvolvimento das sociedades como as conhecemos. É quase impossível uma vida completamente ausente de objetos, no entanto muito pouco se reflete acerca desses itens que circundam o cotidiano das pessoas. Afinal, por que têm uma importância tão grande para as pessoas? O que há nos objetos que os torna tão centrais na relação das pessoas com o mundo?

Para melhor entender o significado do objeto na sociedade e sua relação com o ser humano de forma mais ampla, no livro *Teoria dos Objetos*, de Abraham Moles, encontram-se ideias que auxiliam o entendimento desse contato pela perspectiva da industrialização dos objetos na sociedade moderna.

Essa perspectiva é interessante porque a partir da massificação dos produtos, o autor argumenta que o objeto é um mediador entre o ser humano e a sociedade, bem como um revelador desta. Moles aponta o objeto enquanto um prolongamento das ações do indivíduo inserido em seu ambiente, e esses objetos das

ações como portadores de mensagens da sociedade. Segundo o autor, “o objeto torna-se mensagem e mensagem social, o objeto é proveniente do mundo dos homens” (MOLES, 1981, p. 26). Observando essas mensagens (objetos²) em diferentes situações (ambientes), observam-se os diferentes comportamentos que o indivíduo demonstra. Nesse processo é possível se delinear as diversas funções dos objetos, que tomam forma em uma vida cotidiana, geralmente esvaziada de sentido particular, e na tentativa de preencher o que a individualidade apartou da relação coletiva.

Com isso, tem-se a compreensão de que a massificação dos processos de produção levou o ser humano à segregação do coletivo, se isolando em universos particulares, e perdendo a visão do todo. Nesse vazio, ele se apoia em diversos objetos que carregam mensagens coletivas. Transportando a discussão para o ambiente contemporâneo, temos o fascínio pela sensação de ter um aparelho da moda, de estar incluso em um grupo de pessoas exclusivas, que na realidade se excluem cada vez mais em seus *gadgets* tecnológicos. Dando continuidade à sua argumentação, Moles afirma que todos os objetos, em maior ou menor grau cumprem essa função de socialização ou isolamento do indivíduo. O autor coloca que esse foco tão exacerbado nos objetos se deu pela necessidade do indivíduo em modelar seu ambiente.

Se a sociedade limita o indivíduo com suas instituições e perde seu caráter de coletividade, e se a própria vida não é controlável, é nos objetos do dia a dia que se encontra uma maneira de manipular o entorno, desde o “presente que consola a mulher mal-amada” até a “enciclopédia que provoca ilusão de domínio dos conhecimentos”. Conforme coloca o autor:

O ser descobre, seja através de Kafka, R. Borde, ou pelas lamentações dos psicanalistas, que a sociedade humana foi ultrapassada, salvo raras exceções, por um sistema social total que cada vez mais adquire o caráter de uma máquina, exercendo a sua força sobre todos os aspectos contabilizáveis da vida, exceto talvez os mais microscópicos; é este ser que vai, naturalmente, ser levado a colocar em primeiro plano desta cena o existente: o objeto ou os objetos sobre os quais ele exerce o seu domínio e que constituem um novo mundo real e acessível, intimista e personalizável, mesmo que o observador exterior e estatístico o denuncie – mas a quem? – como uniforme. (MOLES, 1981, p. 16)

² É válido atentar que Moles classifica como objeto tudo aquilo que é produto da criação do ser humano, que pode ser manipulado e controlado por ele.

Compreendemos o objeto enquanto uma extensão individual perante aquele que encontra nas figuras materiais o mundo que imagina viver. Funciona como portador de mensagens, moeda de troca ou preenchimento da vida cotidiana. Nesse quadro, percebe-se que as pessoas passaram a depositar nos objetos a função de suporte da coletividade que a massificação do sistema capitalista moderno suprimiu.

Mircea Eliade (1992) coloca que antes de vivermos em uma sociedade de consumo a relação do ser humano com as coisas se dava de forma diferente: as experiências na relação com o ambiente e a natureza eram preenchidas de um significado sagrado. O autor afirma que em sociedades pré-modernas a relação hierofânica³ com o entorno se dava de maneira mais constante, contendo uma “potência sagrada” equivalente a uma qualidade nessa ligação com o Todo. Nesse contexto os objetos da natureza manifestavam o sagrado, na materialidade. Foi posteriormente, no decorrer do desenvolvimento das sociedades modernas, que a dessacralização do entorno se deu e os sujeitos foram deixando de lado essa visão de mundo e se distanciando da crença no espírito – o que Eliade coloca como ter assumido uma “existência profana”.

Sem aprofundar na discussão do sagrado *versus* o profano e de como especificamente era a hierofania dos nossos antepassados, para a linha de pensamento dessa pesquisa, o ponto mais interessante da teoria que Moles defende é a mediação e as funções que as pessoas depositam nos objetos. Lembrando que o uso sagrado dos objetos precede – e muito – a sociedade moderna, e que a hierofania através das coisas tem sido crucial na relação dos seres humanos com o mundo sagrado.

Iremos observar mais adiante como o objeto Imagem de Maria adquire diversas significações que se transformam com o decorrer do tempo, e que as pessoas depositam muitas funções nessa imagem – santa, amiga, companheira, ícone feminista, dentre tantos outros. E não é senão pela significação dada pelos seres humanos que esses objetos ganham designações.

³ Hierofania é um termo proposto por Eliade para fazer referência à manifestação do sagrado, em qualquer uma de suas variadas formas.

A qualidade do objeto enquanto portador de mensagens e recheio do mundo à nossa volta é também defendida por Marcus Dohmann, (2013) ao apontar que desde que nascemos estamos rodeados de objetos e, por essa razão, nos tornamos indissociáveis deles, atribuindo constantes significados a tudo a nossa volta. O autor argumenta que os significados dos objetos se tornam mais importantes que seu uso propriamente dito, assim como a real função do objeto fica relegada a segundo plano com os surpreendentes designs criados. Para Dohmann, “fossem produzidas só as coisas necessárias, certamente seriam racionalmente projetadas” (2013, p. 41), mas a significação (e tecnologia) agregada aos bens materiais os tornaram espelhos de quem somos e como agimos, independentemente da quantidade e/ou variedade de coisas. O autor coloca que

Ao proporcionar a conexão com o mundo, os objetos mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos e histórias, além de provocarem constantemente novas ideias (DOHMANN, 2013, p. 33).

Dohmann defende que todas as coisas materiais feitas pelo ser humano possuem valores de testemunho da sociedade. A produção material expressa padrões culturais dos espaços e tempos em questão. Esses padrões, absorvidos por nós, dão vida às coisas e suas imagens; é o fato de ter sido presente de uma pessoa especial, uma recordação de um momento bonito, remanescente de épocas nostálgicas, que torna o objeto único e intransferível. Mesmo tendo sido um objeto de produção massiva originalmente, guarda em si um reflexo que pode ser individual ou coletivo. Passamos a transferir nossas subjetividades para coisas materiais, delegando a elas uma posição importante a ponto de esses objetos tornarem-se pontes e chaves para nossos mares internos e para o mundo. Mas é necessário observar que esse aspecto não é necessariamente negativo, já que o objeto passou a ter essa função a partir do momento que começamos a fazer todas as valorações de sentido em torno dele. Quando essa situação passa a se tornar uma obsessão é possível enxergar a excessiva teia material criada que chega a cumprir as funções de socialização e “compensação da frustração”, como citado no exemplo de Moles.

A produção material de imagens sagradas é capaz de expressar, através da religião ou filosofia, a cultura de um grupo social que atribui significados a esse objeto – como a sociedade tem feito com tudo. Porém, o uso desse objeto o coloca em posição que enriquece a vida de muitas pessoas, como veremos em outros capítulos do trabalho.

2.1.1 Do Objeto aos Fósseis e Fetiches

Para aproximar essa discussão do objeto de estudo deste trabalho, no artigo *A Memória das Coisas* (2010) a autora Laura Marks traz alguns termos que são importantes para entender a intensa dependência em relação aos bens materiais. O culto aos objetos – sagrados ou não – tem gerado um grande fetiche na humanidade, por diversas razões. A autora explica o termo fetiche enquanto um fruto da colonização e de encontros interculturais. Ela irá usar como ponto de discussão o objeto recordação e suas qualidades de fósseis e fetiches, todos com potencial intercultural e transnacional, partindo de análises que envolvem o discurso cinematográfico e retomam os conceitos de aura e radioatividade, abordado por autores como Benjamin e Deleuze.

A diferenciação de cada um se dá de forma que o objeto recordação (nos filmes) é o elemento material visualmente capaz de evocar memórias, seja pela sua presença ou ausência (no caso do nosso objeto de análise, a presença da imagem da Santa Maria) e que possui o poder de carregar sentidos narrativos que se tornam testemunhas tradutoras de tempos, culturas e afetos remotos. O fóssil é explicado a partir do que qualquer fóssil realmente é: um vestígio impresso em algum material ao longo da história.

Marks (2010) faz essa comparação com as imagens que são impressas em fotografias ou em película. Segundo a autora, todas as imagens e objetos fossilizados, por conterem uma história – a história de como se deu essa fossilização, precisamente – contêm em si uma revolução, uma capacidade de despertar naquele que apreende essa história o entendimento dos processos que o levaram até esse

ponto.⁴ E o fetiche “habilmente descreve o impulso colonialista violento de congelar várias culturas vivas e suspendê-las fora de época” (MARKS, 2010, p. 320)

O uso do termo fetiche que a autora propõe não envolve um sentido de esvaziamento do objeto de fetiche. À semelhança dos fósseis, a autora argumenta que esses objetos “podem codificar conhecimentos que são enterrados no processo de deslocamento temporal ou geográfico, mas são voláteis quando reativados pela memória” (MARKS, 2010, p. 321). A aura desse fetiche não é esvaziada em si, foram processos de encontros culturais que levaram a essas leituras, por parte de um lado que se colocava em posição superior. Tudo o que esse objeto carrega permanece nele, mas apagado por um processo histórico depreciativo que não elimina a verdade que esse objeto contém.

A autora explica que a etimologia do termo fetiche é de origem colonial, tendo início na palavra “feitiço”, que os colonizadores portugueses utilizavam para se referir as práticas culturais de um povo da parte oeste Africana. Essa denominação utilizada diferenciava-se de idolatria, pois consistia em conferir poderes divinos aos objetos, não em representar divindades neles.⁵ O termo era também usado por uma burguesia europeia para se referir aos cultos católicos de camponeses e dos africanos ocidentais colonizados, usando esse termo para se distanciar em suposta superioridade cultural tanto quanto puderam. Portanto, o fetiche é fruto de encontros interculturais – diretamente ligados a uma relação de dominância – que como aponta Pietz (apud Marks, p. 325), possuem “códigos de valor de ordens sociais radicalmente diferentes”. Ainda assim, no entanto, o fetiche tem a mesma capacidade indexadora que o fóssil, por estar pleno de cargas históricas de grupos sociais e de desterritorializações.

Esse ponto de análise do fetiche em relação ao culto da imagem da Virgem Maria, (apesar do apontamento que a autora faz quanto à diferença entre fetiche e idolatria) se mostra bem interessante pois a imagem, quando desembarca na América Latina e começa a percorrer o imaginário dos povos nativos, é marcada por

⁴ Isso talvez ajude a entender porque estudar a história da colonização do nosso continente e das imagens que aqui chegaram seja um processo semelhante a acender a luz de um quarto bagunçado. É incomodo e em certo modo revoltante ver a maneira incisiva que os modos de dominação se dispuseram sobre os cultos nativos.

⁵ “A relação fetichista se dá entre dois objetos sagrados, não uma divindade e um objeto” (MARKS, 2010, p. 322).

encontros e desencontros entre a maneira que se dava o culto e a maneira que os colonizadores o exigiam, a colocando na posição de um objeto transnacional, presente em uma interculturalidade que foi absorvida ao longo do tempo – através da incisiva imposição espanhola e portuguesa – e que passou a carregar idolatria.

Os objetos de fetiche podem codificar conhecimentos que são enterrados no processo de deslocamento temporal ou geográfico, mas são voláteis quando reativados pela memória. Os fetiches conseguem seu poder não pela representação de que uma coisa é poderosa, mas através do contato com essa coisa, um contato cuja materialidade foi reprimida. Dessa forma, assim como os fósseis, têm uma relação indexadora com uma cena original como com uma fotografia. (MARKS, 2010, p. 321)

A figura de Maria – figura transnacional – foi então capaz de unir culturas completamente diferentes, mesmo com os tumultos da colonização, e se tornou essa imagem radioativa que atualmente é abraçada de maneira vigorosa na América Latina e que o filme de Joana Mariani revela de maneira expressiva. A materialidade dessa imagem é envolta por essa característica de fóssil/fetiche e emana essa carga registrada para muitas pessoas. Além da chegada dessa imagem no continente latino-americano, que abordaremos no capítulo seguinte, pode-se ver que há um grande número de histórias sobre as aparições da imagem, conexões com cultos nativos, sincretismos e detalhes particulares que dão forma à idolatria da santa.

Essa característica de fóssil e fetiche tão fortemente presente nos objetos possui uma radiação tão expressiva que é capaz de ser transmitida até em registros de vídeo e foto, por exemplo. É essa aura que as coisas possuem que as permite transpor o concreto e levar cargas afetivas para múltiplos suportes. E para além disso, essa imagem – tanto o objeto de Maria quanto a imagem do filme – carrega em si tempo e espaço, memórias de territórios e acontecimentos de um passado que conseguiu fazer-se presente.

Então, o objeto, seja fisicamente ou em uma imagem que o reproduza, sempre carregará essa característica de tradução, de um porta-voz, seja de um indivíduo, de grupos sociais ou de culturas inteiras. E ele o fará enquanto signo mas não de maneira abstrata, com a necessidade de mirabolantes interpretações, mas de maneira real e palpável – escancarada – das memórias que traduz. Esse objeto estará

embebido de uma aura; embora para Benjamin (1955) essa aura tenha sido destruída a partir da reprodução técnica dos produtos⁶ artísticos, para Marks ela poderá conter a habilidade de despertar memórias e de conter histórias sociais – ainda que de maneira fragmentada. E ainda, para Laura Marks, os objetos transnacionais são auráticos justamente por toda a essência e história que contém.

Sendo assim, viu-se que os objetos podem sair de um contexto serializado e massificado e chegar em um ponto de fetichização, tornando-se esse fetiche justamente o que a criação industrial leva as pessoas a buscarem, um sentido que preencha seus cotidianos. Porém os objetos também são carregados de cargas históricas, sociais e radioativas, prontas para deixar escapar seus registros variados: significados particulares que atribuímos conforme vivências e visões de mundo. Visões que muitas vezes se entrecruzam, dando caráter intercultural a esses objetos. Entender esses contextos e olhar para tais históricos nos dá maior dimensão de como compreender e enxergar esses itens. Conforme nos aproximamos do contexto específico da pesquisa, é possível ver que o objeto Imagem de Maria ganha muitas significações ao chegar na América Latina, além do uso proposto pela sua origem européia; sua imagem materna ganha novo lar e acolhida.

2.2. CAPÍTULO 2: COLONIALIDADE DO OBJETO

Este capítulo é dedicado a compreender a colonialidade como premissa básica para dois fatores: o desenvolvimento do culto de Maria no território latino-americano e conseqüentemente a interculturalidade de que se tornou alvo essa imagem. Por meio de alguns exemplos que são abordados por Serge Gruzinsky, é possível compreender fatores da relação colonial que ainda reverberam nas relações do povo com as imagens. É conveniente observar que, ao fazer referências às imagens no texto, não se trata somente do registro bidimensional destas, mas também de estátuas – que os colonizadores liam como objetos de idolatria quando estas eram indígenas – e, portanto, objetos malvistas perante a fé. Gombrich em *Os Usos das*

⁶ Pensar em obras de arte como produtos é colocá-las já dentro de um esquema comercial e ordinário no qual a reprodutibilidade técnica os situou.

Imagens (2012) expõe a vida que as esculturas e os objetos tridimensionais possuem. Essa “vida” é um ponto que auxilia o entendimento da potência do objeto e da problemática dos colonizadores com as imagens indígenas da América Latina. O autor argumenta em seu capítulo “A escultura ao ar livre” que as imagens tridimensionais possuem uma capacidade de animação. À diferença das imagens pintadas, o objeto tridimensional permite uma interação mais pessoal⁷, e se torna “quase indivíduo em seu próprio direito” (GOMBRICH, 2012, p. 139). Essa vida dos objetos se torna ameaçadora para os colonizadores, que partiram para o extermínio dessas imagens.

A colonização foi um processo repleto de contradições por parte dos colonizadores de tal forma que extrapola os limites deste trabalho, especialmente de discorrer acerca de certos detalhes que Serge Gruzinsky aponta. O presente trabalho se aterá aos aspectos essenciais para que se enxergue a maneira pela qual se deu esse contato através das imagens – e que culmina hoje nos cultos difundidos de Maria pelo continente e, conseqüentemente, naquele que é o principal objeto de estudo desta pesquisa, o filme *Marias - a fé no feminino*, que irá nos trazer esse olhar sobre Maria na América Latina.

No final do século XV inicia-se o processo de colonização na América Latina pelos espanhóis e portugueses, os quais trazem consigo imagens como a da Virgem Maria, já contendo inúmeras histórias da fé cristã e causando estranhamento aos povos nativos que aí viviam, com culturas e cosmovisões próprias. O processo de integração dessas imagens às culturas locais se deu de maneira progressiva conforme o desenvolvimento da colonização, às custas de muitas violações, tanto físicas quanto culturais e religiosas. Através de vários mecanismos os colonizadores puderam sujeitar diversas culturas – extremamente complexas – à sua maneira de ver o mundo e seus interesses exploratórios. Aníbal Quijano cita três desses mecanismos “que levaram à configuração de um novo universo de relações intersubjetivas” (QUIJANO, 2005) entre europeus e povos por eles colonizados.

⁷ Gombrich compara a diferença entre um cavalinho de pau e a imagem de um cavalinho de pau. A criança entende a imagem, mas não pode brincar com ela. Já com o tridimensional ela pode se envolver e manuseá-lo.

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. [...] Em terceiro lugar, forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. (QUIJANO, 2005, p. 5)

Na América Latina os espanhóis e portugueses puderam estabelecer estes três pontos de exploração, efetuando nessa terra um projeto de colonização e de exploração para que pudessem levar de volta à Europa a matéria prima que encontraram e para que pudessem concretizar seus objetivos políticos e religiosos – “submeter à coroa de Castela os Estados indígenas ricos e poderosos” (GRUZINSKY, 2006).

Para a melhor concretização de seus objetivos de dominação era necessário derrubar os ídolos indígenas em prol de sua verdade cristã. Combater os cultos e as imagens “pagãs” foi a forma direta que os europeus encontraram para impor a dominação na América. Acreditava-se que a colonização seria bem sucedida ao extinguir os cultos nativos em favor de novas ideias. A tática do colonizador era “despertar o arquétipo da imagem negativa – o ídolo – para projetá-lo no adversário, conseguir que ele o interiorize para que, no mesmo impulso, dele se desfaça, impor enfim a verdadeira imagem, a dos santos.” (GRUZINSKY, 2006, p. 78)

Pode-se então, a partir dessa noção de uma “verdadeira imagem”, começar a vislumbrar a importância que os objetos religiosos tiveram na colonização latino-americana. É possível entender que os desentendimentos por parte dos indígenas em relação aos códigos que lhes estavam sendo impostos no momento da colonização se dão a partir das diferentes leituras dos significados entre as coisas de ambos os universos. A materialidade foi, na colonização, uma chave que permitiu a dominação do território. É fato que o processo de colonização na América Latina teve como grande foco a difusão da religiosidade cristã, pois, através das imagens religiosas

que eram inseridas no universo dos indígenas, no início da colonização, os espanhóis começaram a incutir seus ideais nos povos autóctones. Porém esse processo não se deu de forma objetiva, linear e sem resistência, afinal, ali residiam povos dotados de sociedades com valores culturais bem desenvolvidos, se relacionando com o divino de maneiras muito diferentes das europeias. Um exemplo disso é um dos primeiros objetos com o qual os colonizadores se depararam: os *cemíes*⁸. Diferente das imagens cristãs, não eram figuras antropomórficas. Possuíam diferentes formatos, funções e os espanhóis foram significando essas imagens como demoníacas com o passar dos anos, por agregar nelas o referencial que tinham dos espectros noturnos – e por entender que aquelas imagens eram alvo de idolatria por parte dos nativos.

Outro exemplo interessante para esta análise é o das imagens de santos que foram dadas para os índios. Muito diferentes do que os índios entendiam por imagem sagrada (os *cemíes*), eram imagens que possuíam semelhança visual com o colonizador (antropomórficas). Esse fato deu margem para que diversos desentendimentos acontecessem, afinal, como coloca Gruzinsky, fora as convenções européias, nada de essencial diferenciaria a aparência do colonizador da de um santo ou de Cristo. Outro ponto gerador de confusões é o da imagem de Cristo, uma pessoa morta pregada em uma cruz. Fato trivial para os europeus, mas nebuloso para os indígenas, afinal, eles ofereciam sacrifícios humanos (ritual condenados pelos colonizadores cristãos) e ver o dominador cultuar a imagem de uma pessoa aparentemente sacrificada seria no mínimo complexo⁹.

Essas situações configuraram-se em grandes desafios com os quais os evangelizadores teriam que lidar posteriormente. E além dos desafios com os povos nativos, havia também desentendimentos internos dos colonizadores quanto às metodologias de dominação.

⁸ Cemíes era o nome genérico que se dava para as estátuas feitas de madeira ou pedra, que podiam conter ossos humanos, formatos e funções de culto variadas. São objetos “munidos de funções políticas, de propriedades terapêuticas e climáticas, os cemíes são sexuados, falam e se locomovem” (GRUZINSKY, 2006, p. 28).

⁹ Tanto que para desesperadamente evitar essa confusão de códigos por parte dos indígenas, os franciscanos iriam tampar os braços de Cristo na cruz e banir as representações do Cristo em pedra e madeira – materiais de que eram feitos os *cemíes*.

Nesse contexto, os franciscanos, ao chegarem no território mexicano, no ano de 1525, se depararam com a seguinte situação: imagens cristãs haviam sido incorporadas aos cultos pagãos, que aconteciam sem muita proibição – cultos esses que os colonizadores presentes até então só haviam proibido de maneira pública¹⁰. Diante deste cenário tem início uma massiva destruição de templos, imagens autóctones e de tudo que tivesse relação com esses cultos. Passaram também a retirar as estátuas cristãs que tinham sido dadas numa tentativa de frear a “demonização” dessas imagens e passaram a substituí-las por quadros. Eles entendiam que a bidimensionalidade (quadros) possuía um caráter de ensino das representações católicas enquanto que as imagens tridimensionais continham uma “vida” que confundiria os “pagãos” em compreender o verdadeiro uso que davam para as imagens. Essa compreensão dos franciscanos vai de encontro ao argumento de Gombrich mencionado anteriormente, sendo uma problemática que parte da organização material dessas imagens, da animação que é trazida com ela e com o perigo que os colonizadores viam em não conseguir controlar a leitura dos indígenas sobre as imagens católicas.

Com relação a essa questão, é interessante observar, tendo em vista a posição de superioridade na qual a Europa se inseriu que, séculos antes, quando a igreja estava sob representação do Papa Gregório Magno, ocorreu o debate sobre a manutenção de estátuas e pinturas dentro das igrejas. A partir da análise de Gombrich (2012), as estátuas eram uma questão polêmica, pois os “pagãos” convertidos ao cristianismo poderiam pensar que uma estátua realmente representava Deus e, assim, perder a compreensão da mensagem que o cristianismo trazia. As pinturas, no entanto, eram defendidas, pois elas seriam úteis para ensinar às pessoas analfabetas as passagens bíblicas. Mil anos depois encontram-se frades franciscanos utilizando a mesma lógica com indígenas na América. Também é válido contextualizar que essas

¹⁰ Em relação aos predecessores dos franciscanos, Gruzinsky explica melhor a “dor de cabeça” deixada aos franciscanos: “muito ocupados em conquistar, pacificar e pilhar o país, deixaram por todo lado subsistirem os cultos antigos, limitando-se a proibir a celebração pública dos sacrifícios humanos. [...] temiam que a qualquer momento os índios começassem a expulsar o invasor, aproveitando uma relação de forças que ainda lhes era incontestavelmente favorável” (GRUZINSKY, 2006, p. 95)

escolhas que foram feitas de catequizar e dominar os índios eram fruto de uma relação imbricada entre a igreja católica romana e a política.¹¹

A chegada dos franciscanos marca também um momento muito importante da colonização, a evangelização dos indígenas, a fim de que não praticassem a idolatria das imagens católicas e compreendessem que aquele culto não era das imagens em si, mas de algo que elas representavam. Compreendendo a partir de Gruzinsky (2006), foi necessário por parte dos evangelizadores fazê-los entender que as imagens serviam para repor na memória aquilo que representam e que está no céu.

Outro ponto de convergência a ser observado na relação dos acontecimentos envolvendo imagens religiosas entre os continentes americano e europeu é o iconoclasmo na América, que acontecia simultaneamente ao iconoclasmo protestante que destruiu as imagens de santos na Europa, como Gruzinsky observa: “As igrejas são caiadas, assim como no México as pirâmides tinham sido branqueadas” (Ibid. p. 97). O autor refere-se à contradição da destruição dos ídolos indígenas pois aqueles que destruíam os ídolos aqui, eram os que tinham suas imagens destruídas na Europa. Tem-se aqui um questionamento à essa contrariedade: “como conciliar tanta hostilidade aos ídolos com o papel eminente que o catolicismo romano atribui às imagens?” (Ibid. p. 98). O autor responde afirmando que por saber dessa contradição é que os evangelizadores se utilizaram de suas imagens sacras de maneira discreta e cuidadosa, a fim de paliar suas contradições.

Todos esses acontecimentos servem a um propósito muito interessante para essa pesquisa, são uma mostra da potencialidade do objeto, excelente exemplo de como este é capaz de ser o mediador das relações do ser humano com a sociedade e, nesse caso, um mediador da colonização. Esse choque de culturas e a austeridade com que os colonizadores tratam o universo dos indígenas, demonizando os objetos de cultos desses povos, objetos centrais na mediação das pessoas e com mundo, foi o que dificultou uma interação e aceitação dessas crenças de ambos os lados, especialmente pela intolerância dos colonizadores que acreditavam ter o direito de

¹¹ Nesse momento acontece a Reforma Protestante na Europa, e a igreja está tentando angariar fiéis e expandir seu domínio nos “novos mundos”.

intervir nas práticas dos povos autóctones, provocando, com isso, a dizimação da população indígena. Contudo, apesar das condições em que os indígenas foram colocados, vale lembrar que todo povo carrega em si tentativas de sobrevivência quando é hostilizado.

Ocorreu na África um processo similar de colonização e de supressão de uma cultura em prol dos desígnios político-religiosos de países europeus, a exemplo do povo angolano que colonizado por portugueses, buscou “novas fórmulas culturais capazes de permitir a preservação dos valores essenciais da sua identidade, sem todavia recusar a dinâmica da mudança.” (HENRIQUES, 2004, p. 35). Pode-se afirmar que foi essa mesma capacidade que os indígenas latino-americanos sobreviventes buscaram, reorientando a mudança que ocorria e reorganizando suas identidades.

Esses aspectos observados serão analisados no documentário, especialmente pelos claros exemplos de busca de preservação da cultura, tanto por indígenas, quanto por pessoas negras expropriadas de seus territórios e trazidas forçosamente à América, que também passaram por um processo de opressão e resistência em busca de manter sua identidade. Tendo como cenário países da América Latina como Nicarágua, Cuba, etc, as estratégias de preservação de valores essenciais de identidade se aplicam a essas culturas, consideradas fora do padrão de humanidade imposto pela colonização. No documentário é possível encontrar exemplos desse sincretismo que se dá por meio de uma série de adorações completamente sincréticas com culturas originárias e com culturas de origens africanas, sendo este um dos frutos da colonização, que se configura ainda hoje na grande fé praticada pelo povo latino-americano.

2.2.1 O Culto ao Feminino

As imagens femininas cristãs parecem ter chamado a atenção dos indígenas no início da colonização. Gruzinsky traz o registro de que muitas vezes os índios chamavam todas as imagens de Santa Maria, sendo uma longa tarefa dos padres franciscanos fazê-los entender a diferente leitura entre as imagens e seu aspecto mnemônico. O autor explica:

A equação implícita entre Deus, a Virgem e as imagens decorre provavelmente da sobreposição da tradição pré-hispânica – a do *ixiptla*¹² – ao monoteísmo insistente dos missionários: para os índios, o divino cristão – *Dios* – devia ser capaz de se revestir de manifestações e nomes múltiplos, e suas representações não podiam senão se confundirem com ele. (GRUZINSKY, 2006, p. 100)

Mesmo entendendo que essa relação advém das tradições locais e de uma leitura que era habitual aos índios, é curioso observar que foi justamente o nome *Santa Maria* que eles usaram para denominar as imagens cristãs, especialmente levando em conta o quanto é difundido o culto à Virgem hoje, na América Latina.

No que se refere ao culto às imagens que representam o feminino, no período da colonização, Gruzinsky relata como se deu o culto à Virgem de Guadalupe, no México. De acordo com o autor, o culto à Virgem acontecia em uma colina chamada Tepeyac, local também utilizado pelos indígenas para o culto à divindade Tonantzin, “mãe dos Deuses” (GRUZINSKY, 2006, p. 141), oferecendo sacrifícios e oferendas, antes mesmo da invasão dos colonizadores. A aparição da imagem da Virgem de Guadalupe neste local aconteceu de forma misteriosa, sendo considerada tanto para os espanhóis quanto para os indígenas como um ato milagroso. A imagem que apareceu no Tepeyac conversava com os dois universos: era uma imagem católica feita no mesmo suporte material que os *cemíes* eram feitos. Posteriormente foram revelados indícios de que foi o arcebispo Montúfar¹³ o responsável pela “aparição” dessa imagem no Tepeyac. Ainda assim se manteve o culto à Virgem, que não por acaso, também é considerada a Mãe Divina para os cristãos. E os indígenas continuaram a cultuar a imagem com o nome Tonantzin, abrindo-se espaço assim para que essas interpretações fossem se mesclando por conta da tentativa política de Montúfar de direcionar o cristianismo que nascia entre os indígenas, “para que escapassem à influência dos pastores franciscanos” (GRUZINSKY, 2006, p. 144). Seu objetivo era jogar com a opressão e a resistência para “permitir” que subsistissem algumas poucas características dos cultos dos outros povos que habitavam o território (fossem negros

¹² *Ixiptla* era o nome dado a todas as diversas manifestações da divindade.

¹³ Montúfar foi arcebispo da cidade do México, que chegou à Nova Espanha em 1554.

ou indígenas) a fim de que o cristianismo penetrasse mais facilmente no povo e as ambições políticas da igreja estivessem garantidas.

Ela [a iniciativa de Montúfar] joga com a superposição dos locais, e a associação dos nomes, explora o enraizamento no chão e nas memórias, aposta na progressiva confusão-substituição nos espíritos, sem se inquietar com as eventuais derrapagens que vinte anos mais tarde Sahagún¹⁴ descreve e condena. (Ibid, p. 145)

A sobreposição entre os cultos foi uma das ações que persistiram com o tempo ao ponto de ainda hoje juntarem-se milhares de devotos anualmente no mesmo local, o Tepeyac¹⁵, para a festividade em honra à Virgem de Guadalupe. O filme apresenta essa festa acontecendo em uma explosão de cores e espaço para que católicos, indígenas, todos possam participar da celebração à sua maneira.

Uma questão que pode trazer luz à essa centralidade que Maria teve na América Latina (não só como Guadalupe, mas em todos os seus aspectos) é a grande força que o feminino possuía em sociedades pré-cristãs, como foi mencionado no culto à Virgem, abraçado no mesmo lugar em que se cultuava a divindade materna Tonantzin. Essa convergência – e posteriormente sincretismos com arquétipos femininos de religiões africanas, como veremos mais adiante – parecem ganhar força na América Latina.

Para além da relação com os cultos de povos locais, a imagem da Virgem Maria traz um apelo particular às sociedades coloniais. Lina Boff fez análises de Maria situando-a enquanto figura materna que fala diretamente às pessoas pobres e à margem da sociedade latino-americana. “Maria é a primeira entre muitos irmãos e irmãs que, de olhos abertos para a realidade, coloca-se do lado das pessoas necessitadas da vida e defende publicamente a causa dessas pessoas.” (BOFF, 2001, p. 123). Após a incorporação do catolicismo na América Latina, a figura materna de Maria tornou-se a imagem fruto de grande comoção pelo cristianismo, uma imagem que fala à alma das pessoas. Conforme foi observado, a colonização tentou ao máximo retirar a cultura

¹⁴ Bernardino de Sahagún foi um frei franciscano de influência filosófica Erasmiana responsável pela evangelização e por traduzir os ensinamentos católicos a idiomas nativos.

¹⁵ Posteriormente ocorreram relatos de alguns milagres que aconteceram nessa localização, com a Virgem de Guadalupe.

presente, e ao fazê-lo como estratégia de dominação, colocou à margem todos aqueles diferentes do padrão estabelecido: homem, caucasiano, europeu, excluindo as mulheres, o negro e o indígena. Nesse contexto, Maria conquistou um grande espaço para essas pessoas excluídas do padrão imposto, que encontram na imagem da santa o alento para suas dores.

Portanto, compreender a imagem de Maria na América Latina é também compreender que houve um processo colonizatório que retirou culturas e impôs padrões, em nome de uma modernidade imposta, mas não sem forte resistência de todas as pessoas expropriadas. Com relação à modernidade, Quijano trata do assunto considerando o seu desenvolvimento justamente após a colonização, a partir do momento em que a Europa começou a se colocar como “mais moderna” que outras culturas, pressupondo que estas eram primitivas e, portanto, estavam em estágios anteriores a eles. Nesse processo, começam a se esboçar diversos pensamentos dualistas acerca da organização cultural e geográfica do mundo, colocando-se como referencial o bom *versus* o mal, o moderno *versus* o primitivo, o humano *versus* o não humano, determinando que as demais culturas tinham uma posição subalterna em relação a eles, os europeus hegemônicos.

A autora Maria Lugones vai além e defende que essa ruptura foi gerada também em relação ao gênero, sendo esta uma imposição colonial que promoveu uma “dicotomia hierárquica” (LUGONES, 2014) capaz de situar os indivíduos em um “lócus fraturado”, no qual foi necessário desenvolver novas formas de relacionar-se. Perante esse tipo de imposição a autora defende que seja desempenhada uma forma de olhar para o feminino “vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la” (LUGONES, 2014, p. 948), já que a modernidade e a colonização trouxeram a divisão hierárquica e misógina que desumanizava homens e especialmente mulheres.

Nesse sentido, a imagem de Maria enquanto a imagem de uma mulher que viveu dentro de uma sociedade também hierarquizada e de forte repressão, foi tomada como espelho para essas pessoas que viviam nesse lócus fraturado. Uma personagem que não é identificada no filme *Marias: a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015) diz “*la imagen tiene el poder de operar como un espejo. Es decir, no absorbe la*

*demanda, sino que refleja a la gente sus propias capacidades, sus propias energias*¹⁶. Maria acaba então sendo um ponto de preservação nessa diáspora. Ela centraliza todas as figuras femininas suprimidas pelo patriarcado em sua sacralidade: desde as Orixás dos cultos de origem africana até o empoderamento da mãe solteira. No filme a jornalista Maria Lopez, em Nicarágua diz o seguinte:

Las sociedades latino americanas son, en gran medida, sociedades sin padre. En Nicaragua, donde yo vivo, es impresionante la cantidad de lo que se llama madre soltera, es decir, mujeres que sacaron adelante a sus hijos desde chiquitos solas, abandonadas por los padres. Entonces, en sociedades sin padres, la madre divina, Maria, es mas cercana.¹⁷

Uma sociedade que foi fruto de uma opressão e hierarquização das relações entre as pessoas encontra na figura da mãe sua força de resistência e existência. O filme traz exemplos do sincretismo da Virgem Maria com Yemanjá na Bahia, com Óchun em Cuba e com a Pacha Mama no Peru. A incorporação da imagem de Maria nesses sincretismos é essa forma de resistir, e nota-se que para a mulher, especialmente essas figuras femininas, terão uma capacidade de empoderamento, pois elas se enxergam nessas figuras que superam o patriarcado, em um espaço de opressão no qual elas também necessitam superá-lo. Para Boff, Maria olha e vê o povo que foi colocado nesse lugar de opressão, Maria tem profunda misericórdia por todas essas pessoas e se coloca à serviço delas, tendo o compromisso de salvação em suas mãos – e é o que adiante poderá ser visto no filme *Marias, a fé no feminino*,

Maria olha no sentido de deixar penetrar os seus olhos no coração vivo do povo e no profundo desejo de vida das imensas massas excluídas da sociedade para preparar a sua libertação, libertação que explode do direito e da justiça de Javé [...] Maria vê no sentido de compreender com a mente e com o sentido agudo da vista os distintos rostos de cada pessoa excluída e abandonada à própria sorte. Nesse sentido, *Maria olha e vê* a realidade da vida humana que assume os traços de Cristo sofredor, desafio e interpelação para todos. (BOFF, Op. Cit., p. 100)

¹⁶ Fala de uma personagem em *Marias: a fé no feminino* aos 40'46" do filme.

¹⁷ Fala da jornalista Maria Lopez no filme *Marias: a fé no feminino* aos 47'02" do filme.

2.3. CAPÍTULO 3: ANÁLISE DO FILME *MARIAS: A FÉ NO FEMININO*

A análise do filme *Marias: a fé no feminino* (Joana Mariani, 2015) é ponto de convergência das ideias desenvolvidas nos capítulos anteriores a partir do olhar para o registro técnico do filme e os contextos externos com que o tema do filme se relaciona. Após conversa com a diretora Joana Mariani, é possível concluir que o tema base do filme é o culto popular de Maria e sua representação feminina. Para além deste aporte, através dos argumentos explicitados neste trabalho, é possível vislumbrar também, pelo filme, a importância que a imagem de Maria tem nas sociedades latino-americanas. A diretora conta que a proposta do filme surgiu quando ela teve conhecimento de que todos os países da América Latina têm uma Nossa Senhora como padroeira. Joana começou a desenvolver o projeto a partir de algumas festas da santa pelo continente e de entrevistas que foi fazendo ao longo das viagens.

Para a diretora o documentário é muito mais sobre pessoas que sobre objetos. No entanto, pensando no objeto enquanto mediador entre o ser humano e seu entorno, este não deixa de ser uma ponte para a expressão da fé. Portanto, a proposta de análise é observar o filme a partir do registro da imagem de Maria tanto no contexto da construção formal do filme como no contexto dos relatos das personagens na narrativa, e conseqüentemente na junção dessas esferas. Observar a maneira que são utilizados os recursos narrativos e estéticos para trazer à tela a aura de Maria, sem perder de vista a delicadeza da representação das pessoas diante do filme.

Para esta análise serão considerados os aspectos internos e externos ao filme, como propõe a autora Manuela Penafria (2009). Os aspectos internos referem-se ao uso e organização das ferramentas próprias do audiovisual para a construção narrativa. Os aspectos externos referem-se ao contexto geral ao qual pertence o filme e o tema por ele proposto. É nos aspectos externos que será possível relacionar o documentário às questões tratadas nos capítulos anteriores, e os aspectos internos – ou técnicos – farão a ponte dessa compreensão. A análise interna deve desconstruir o filme a partir do dispositivo audiovisual para reconstruí-lo com a interpretação desse dispositivo, atentando sempre que a reconstrução deve apontar novamente para a obra

em questão, “a fim de evitar reconstruir um outro filme” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2012).

Penafria (2009), ao explicitar conceitos e metodologias da análise fílmica fala de três pontos de vista para se observar na análise de um filme: o sentido visual/sonoro (as características do som e da imagem e como se dá a relação entre elas), o sentido narrativo (quem conta a história e como) e o sentido ideológico (pensamento do realizador em relação ao tema do filme). Estes três aspectos serão úteis nesta análise, entendendo que existem diversos caminhos de compreensão do filme e que são escolhidos aqueles mais relevantes em relação à pesquisa proposta.

O filme *Marias: a fé no feminino*, foi lançado no cinema comercial brasileiro em novembro do ano de 2016. O longa-metragem, gravado entre 2008 e 2013, passa por alguns países da América Latina (Brasil, Nicarágua, México, Cuba e Peru) colhendo relatos do que é a fé na Virgem Maria e de pessoas que tiveram alguma transformação em suas vidas através da Santa. A proposta do filme não é ter um discurso religioso, mas apresentar a fé em Maria na América Latina. É possível, no documentário, enxergar a imagem de Maria pela óptica de diversas religiões, não apenas a católica. A principal argumentação está em torno da imagem enquanto um ícone feminino no qual a mulher latino-americana pode se ver representada. O objetivo desta análise não é abarcar todos os íntimos detalhes do filme; seu objetivo principal é observar a obra cinematográfica entendendo que o feminino representado através desse objeto é carregado de uma carga histórica, e que, sob o olhar da fé, o que fica de toda essa carga não é o peso da opressão que as mulheres, o povo negro e o povo indígena sofreram com a colonização, mas a resistência que a imagem de Maria lhes oferece diariamente, pois em suas batalhas diárias veem espelhada a figura de uma mulher, mãe, solteira, que enfrentou dificuldades em seu tempo. Como Boff (2001) coloca

Maria é lugar dos sem-terra, dos sem-teto, dos sem-emprego, [...] Maria é lugar das crianças abandonadas, da juventude largada à própria sorte nas ruas das nossas grandes e pequenas cidades, [...] Maria é lugar das mulheres silenciadas pelo espancamento dos homens, maridos ou não, mulheres que são ao mesmo tempo mães e pais de família. (BOFF, 2001, p. 35/36)

Para os devotos latino-americanos de Maria, é nela onde podem encontrar o conforto e segurança que somente a mãe pode oferecer, e a justiça que esperam aqueles que são oprimidos no sistema.

O documentário estrutura-se a partir do espaço de seis principais personagens, de cada país que é apresentado: Maria Helena no Brasil, Jose Maria e Silvia em Cuba, Jose Maria no Peru, Maria Lopez na Nicarágua e Maria Guadalupe no México. Além de terem “Maria” em seus nomes, todas essas pessoas compartilham de uma aproximação com a Virgem que envolveu questionamentos e reflexões sobre a santa e suas relações com ela. Mas em algum momento suas vidas foram tocadas por Maria, e elas relatam esses episódios. Cada uma é apresentada através de seu ambiente, com enquadramentos que contém o mundo material dessas pessoas – seja itens decorativos, estante de livros ou fotos – e que condensam quem é a personagem que está falando, quais suas vivências. No caso, essa escolha ao “apresentar” os personagens se deu por uma tentativa de minimizar a presença desses rostos no filme. A diretora explica que ao mesmo tempo que esses discursos são particulares, também são genéricos, criando identificação com quem recebe essas mensagens, e que por isso seria mais interessante não aparecerem os entrevistados (ideia que foi mudando conforme o desenvolvimento do filme).

Porém, é significativo em toda a atmosfera intimista que o filme pretende criar, que se permita que os objetos falem mais sobre as personagens e sejam o que vai envolver e espectador na vida das pessoas. E se a principal figura de interesse vem de um registro material (a imagem da santa), partir de uma materialidade para falar dessas pessoas parece fazer sentido. Neste caso, as coisas materiais atuam mediando, para o espectador, o mundo do entrevistado, estabelecendo uma ponte entre os mundos de quem fala e de quem assiste. As histórias que são contadas não são milagres mirabolantes, são histórias reais de pessoas que de alguma forma puderam se descobrir, se conectar com a memória de familiares e superar conflitos internos e externos pela via mariana.

Uma vez que o documentário adentra cada país através dessas personagens, a narrativa explora as maneiras de culto à Virgem Maria e/ou seus sincretismos na região em questão, nas festas em homenagem à santa, e a transição

para cada um desses países se faz através dos ex-votos (Figura 1), pequenos quadros artesanais que narram a concessão de uma graça por um santo.

Para além desses rostos principais que são entrevistados, ao longo da obra há a fala de diversas pessoas diferentes que não sabemos quem são (até serem reveladas antes dos créditos finais e, para o encantamento do espectador, a

maioria também se chama Maria). Essas vozes se sobrepõem às imagens captadas das festas religiosas, imagens da santa, dos cultos ou de pessoas que posam para a câmera, como é o caso no Santuário de N. Sra. Aparecida. O filme é composto por muitos planos próximos, atento aos detalhes das imagens da Santa, às pessoas que compartilham suas histórias e aos universos que são abertos pelo filme. Esses planos próximos são em grande parte a razão de haver uma intimidade e um afeto tão grande girando em torno do filme (e da imagem de Maria).

Logo na primeira sequência já vemos enunciado o cerne das questões que o filme vai tratar. A primeira sequência, logo após os créditos iniciais, é uma sucessão de planos de objetos que representam Maria sendo confeccionados manualmente, alguns de maneira artesanal e outros em série. A apresentação do objeto sendo feito em grande quantidade pode dar margem a princípio à interpretação de uma massificação “banalizada” da imagem. No entanto, por ela estar contraposta com outras confecções manuais, e com falas que sobrepostas discorrem sobre quem é Maria e o que ela representa, essa significação diminui, dando lugar à aura desse objeto que materializa a santa, e ao que o filme irá reiterar até o final – a importância e potência de Maria.

Após essa entrada do filme, ele apresenta a personagem Maria Helena, artista e restauradora de obras de arte, que reconstituiu a imagem de N. Sra. Aparecida quando esta foi quebrada em mais de duzentos pedaços. O filme apresenta primeiro o ambiente de trabalho de Maria Helena – suas telas, sua mesa, sua estante de livros – enquanto a narração over da entrevistada fala de sua relação e seus questionamentos com a fé. Ela começa a contar como foi a restituição da imagem de Nossa Senhora e



Figura 1 – Ex-voto.

nisso, imagens de arquivo são apresentadas da estátua sendo restaurada (Figura 2). Essas imagens, sempre com a voz over, terminam em um enquadramento da imagem atual no Santuário de Aparecida (Figura 3), e o relato de como foi transformador fazer essa restauração para a artista. Ela diz: “eu restaurei a imagem dela...só a imagem. E ela restaurou minha alma, meu espírito, minha vida”. A partir desse ponto, compreendemos a dimensão da aura que o filme confere à imagem – aura que é inerente à figura de Maria e que é trazida à tona tanto pelo relato, como pelas imagens e escolhas de enquadramentos feitos pelo filme.



Figura 2 – Imagem de arquivo da restauração da imagem de N. S. Aparecida pela personagem Maria Helena.

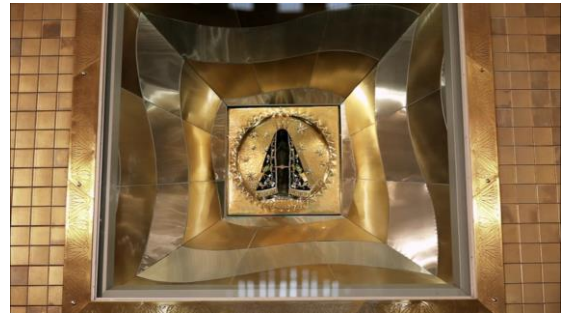


Figura 3 – Imagem de N. S. Aparecida no Santuário em Aparecida do Norte – SP.

A imagem-objeto de Maria é tão inegavelmente portadora de uma radioatividade que o filme naturalmente traz essa qualidade à tona, especialmente através de *contra-plongées* e *tilt-ups* que apresentam a imagem de um ponto de vista que a eleva, e remete ao olhar da/o devota/o que admira a imagem no altar.

Os movimentos que a câmera faz perante as imagens da virgem é um dos fatores que reitera os depoimentos durante o filme – a importância e grandiosidade de Maria na fé popular. Os *close-ups* – ou planos próximos – também são de grande



Figura 5 – Imagem da Virgem em Païta, no Peru.



Figura 4 – Imagem da Virgen de la Caridad del Cobre, em Cuba.

importância para entender essa capacidade do objeto de quase saltar para fora da tela e falar diretamente ao espectador. Bela Balázs fala da capacidade desses planos de irradiarem a minuciosidade e delicadeza que a olho nu passa despercebida:

[...] os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe. (BALÁZS, 1983, p. 90-1)

Esses planos fechados também são grandemente responsáveis pela carga de afeto que permeia a obra como um todo, pois se ela tem grande foco na imagem da mãe Maria, também tem em suas filhas e filhos, ao se aproximar de seus universos e colocar a câmera em intimidade com essas pessoas. O *close-up* é capaz de trazer a potência aurática da imagem e a emoção dos devotos de Maria. Laura Marks defende que a visão de Balázs sobre o *close-up* mostra como o cinema pode ser um meio fetichista por ser testemunha do invisível (MARKS, 2010, p. 334), ou seja, testemunha de algo que somente a câmera pode observar, e que é um fetiche por conter uma aura a ser desvendada.



Figura 6 – Plano fechado de devotos passando algodão aos pés da Virgem em Paita, Peru.

Um momento em que é possível observar a potência radioativa e de fetiche da imagem santa é a cena que apresenta os fiéis passando panos aos pés da Virgem, em Paita, no Peru. Esse ato é realizado pois acredita-se que depois de passar o pano aos pés da estátua, ele estará imbuído de uma capacidade curativa. Ou seja, a imagem revela uma aura tão potente

que pode ser tocada e transposta para levar a cura a quem necessite. Esse objeto aurático, que é um fetiche, “carrega a presença do sagrado, concentrado no objeto através de algum contato ou uso inicial” (MARKS, 2010).

Essa imagem então parece estar imbuída de um “duplo fetiche”: o fetiche da imagem sagrada, e o fetiche da imagem cinematográfica. Nessa cena, durante o filme, a montagem intercala planos das mãos da santa e das mãos dos fiéis que estão “pegando” a capacidade curativa do objeto. Assim, há uma potencialização do registro dessa aura da Virgem em Paita no filme.

Tendo em mente todo o processo das colonizações latino-americanas e das expropriações de cultura e território que negros e indígenas sofreram, não é de se espantar que o culto de Maria seja tão popular em um território tão grande. Como foram muitos povos a se juntar, a diversidade dada a essa devoção é quase infinita, e o documentário apresenta algumas dessas realidades.

O filme também atesta a transnacionalidade da figura de Maria pela existência da fé mariana em todos os países latino-americanos. O simples fato de ser possível percorrer um continente falando da mesma imagem já é o que comprova a característica intercultural dessa imagem. Por mais que haja diversas faces da santa, diversas “versões” suas que são cultuadas em cada lugar, com histórias diferentes, a essência é a mesma. Uma voz over fala sobre a imagem de Maria e Yemanjá, na Bahia:

Tem gente que acha que Yemanjá é N. Sra dos Navegantes, N. Sra. da Conceição, tem gente que acha que é N. Sra. das Candeias, da Glória, mas a imagem de Yemanjá que a gente conhece, a que é adorada, não é uma imagem da igreja. É ela, Yemanjá, rainha do mar. Então nesse caso a identificação não vem do sincretismo de imagens, é uma identificação pela essência dessas mulheres, que são mães, que ouvem nossos pedidos.¹⁸

Novamente é possível ver a imagem enquanto figura que representa diversas mulheres e que oferece resistência às populações marginalizadas pela colonização. Além da relação com Yemanjá, o filme traz a relação de Maria com Óchun (em Cuba) e com a Mama Pacha (no Peru). Como explicitado acima, é a essência que une todas essas mulheres. O filme apresenta com muita clareza como toda mulher carrega essa essência dentro de si, e uma essência que não remete à uma virgindade carnal, mas a algo real e palpável na realidade em que vivem as mulheres.

¹⁸ Fala de uma entrevistada do filme *Marias: a fé no feminino* aos 16'22" do filme.



Figura 7 -- Mulher no Santuário de N. S. Aparecida.



Figura 8 – Jovem dançarina da festividade à Virgem em Puno, Peru.



Figura 9 – Retrato de uma senhora segurando a foto do filho na sala dos ex-votos votos no Santuário de N. S. Aparecida.

A personagem Maria Lopez (Nicarágua) traz em seu depoimento quem realmente foi Maria para ela. Uma camponesa, pastora, trabalhadora, aparência mal alimentada, que usava roupas de cores terrosas e com muitos filhos. A montagem contrapõe a fala da personagem focando justamente em uma imagem da virgem com vestido cor azul, e que segue a visão da igreja sobre Maria. Mas para ela é a Maria histórica que faz sentido. E outras entrevistadas falam também de sua visão da santa como uma mulher trabalhadora, que sofreu e teve diversos desafios. Todos esses discursos reiteram a relação com o feminino que o filme mostra a partir de uma fé popular – e não instituída por meios oficiais necessariamente. A fé não no sentido religioso, mas enquanto uma crença com essa imagem feminina.

Dentro desta análise, um ponto também interessante é que ao observar a festa em honra à Virgem de Guadalupe, no México, é possível notar um ponto diferente na relação com a imagem da santa que vimos nos outros países. No Brasil, na Nicarágua, no Peru e em Cuba as imagens que as pessoas carregam, as imagens dos santuários e igrejas são em sua maioria objetos tridimensionais – ou seja, estátuas. No México os



Figura 10 – Imagens dos quadros da Virgem de Guadalupe, no México. Esses quadros são levados às celebrações da mesma forma que estátuas. É um retrato de uma herança colonial.

enquadramentos que mostram a celebração da Virgem Maria têm a maioria das pessoas carregando quadros – imagens bidimensionais – de Guadalupe. Aqui o documentário capta algo que não é um mero acaso ou predileção dos fiéis por pinturas, é um retrato histórico da colonização plasmado na maneira de cultuar a imagem sacra.

Como visto anteriormente, houve um momento da colonização em que todas as estátuas católicas foram retiradas das mãos dos nativos e deram lugar às imagens pintadas (pinturas que eram feitas geralmente por indígenas catequizados), esse processo do fruto da idoloclastia dos franciscanos que temiam que a imagem tridimensional abrisse espaço para idolatria e “demonização” de seus cultos. Posteriormente o arcebispo Montúfar irá reintroduzir a imagem tridimensional nos cultos populares, através da Virgem de Guadalupe. Apesar do registro bidimensional ter se fixado com as imposições franciscanas, a imagem de Guadalupe também se tornará muito forte em todo o México, e assim se mesclam os acontecimentos da colonização. Como é dito no documentário “o verdadeiro milagre não está na imagem em si, o verdadeiro milagre é que essa imagem consolidou uma nação”¹⁹. Vemos, através do filme, que esse ato da colonização reverbera ainda hoje na maneira das pessoas se relacionarem com a materialidade da imagem santa. O filme acompanha a festa em honra à Virgem de Guadalupe no México e mostra o sincretismo com a cultura indígena, e em especial com as danças.

Todos os pontos apresentados nesta análise têm a finalidade de fazer um breve aporte de como é possível observar no filme a imagem de Maria enquanto um objeto carregado de significações que estão além da imagem em si. Esse objeto significa resistência, autoconhecimento feminino, guarda em si um histórico da colonização, e guarda a história do sincretismo com todas as culturas não cristãs que precisaram encontrar uma saída a sua necessidade de permanência cultural. Essa é a capacidade de fósil e fetiche da imagem de Maria, uma imagem que retém toda a história latino-americana desde a colonização. Para além disso, Maria é a imagem da mãe, que opera como espelho no qual cada um pode ver sua imagem fortalecida. Esse objeto possui uma radioatividade e uma aura tão potente que a materialidade nela é extrapolada. E a registro fílmico possibilita trazer à tona essa qualidade da imagem

¹⁹ Fala de personagem não identificada no filme *Marias: a fé no feminino* em 01:01:40 do filme.

através de recursos estilísticos e por dar a voz a muitas pessoas, entendendo que Maria vai além de qualquer religião, é uma questão de resistência e de fé.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar no momento de síntese desta pesquisa, é possível entender o caráter da imagem de Maria enquanto um objeto que foi diversas vezes ressignificado por diferentes culturas na América Latina e que possui uma carga muito importante para compreender os processos de colonização e resistência dos povos que foram expropriados de seus territórios. Para além do caráter da fé, através do objeto – a ponte entre os universos que se cruzaram nos processos interculturais – encontra-se a mediação necessária para fazer com que tantas pessoas se unam em torno de uma mesma essência. Uma pessoa no documentário fala “é que o verdadeiro milagre não está na imagem em si, o verdadeiro milagre é que essa imagem consolidou uma nação”. Por mais que a figura de Maria tenha sua importância principal para além do objeto, é possível perguntar-se como teria se dado a interação entre indígenas e espanhóis não fosse pelas imagens de santos dadas e pelas imagens indígenas que eram mal vistas pelos colonizadores. Sem esse choque de objetos a relação com certeza teria sido outra no processo da colonização.

Além destes aspectos, foi possível ver como a imagem de Maria opera como um fóssil, latente em radioatividade, ou um fetiche, carregada de cargas que estão prontas para serem externadas ao olhar mais profundo da vida desse objeto. Para um devoto não é apenas um objeto, “é ela que está ali”²⁰.

Como mencionado já nos capítulos anteriores, a análise não se propunha a entrar nos íntimos detalhes do filme, mas observar a partir deste como a análise proposta sobre o objeto, a colonialidade e o feminino estão presentes no filme. Após realizar este estudo e conversar com a realizadora, foi possível entender que para ela o filme é mais sobre pessoas que sobre objetos. No entanto, o objeto no filme traz a sua aura e radioatividade pois essa característica é independente do registro fílmico. Ressalta-se a importância desta análise para visualmente entender como essa imagem transmite sua aura, seu histórico colonial, seus sincretismos e caráter materno através

²⁰ Fala de uma mulher no documentário *Marias: a fé no feminino* aos 14'40" do filme.

do dispositivo cinematográfico. Para a diretora, não foi ela quem dirigiu o documentário, mas o documentário que a dirigiu. E nesse caso pode-se dizer que a imagem encontrou o caminho de transmitir sua potência pelo filme.

Diante do exposto, o que se deduz com relação ao objeto de análise é que este constitui-se em exemplo da capacidade dos objetos. Ao realizar um breve aporte do histórico da imagem de Maria, e entender essa imagem enquanto fóssil de todas suas histórias e significações, enquanto representação do feminino e força de tantas mulheres pela América Latina, pode-se contemplar um olhar mais amplo sobre esta imagem, que vai além de qualquer religião.

Estudar a cultura material tem a importância de nos apontar aquilo que não enxergamos sobre nós. Como mencionado na introdução, os objetos à nossa volta são reflexos de nós mesmos, cheios de significados que servem como chaves para o autoconhecimento. Compreender a relação humana com as coisas é uma maneira de entender as sociedades e seus desenvolvimentos. Pensando no meio cinematográfico, os estudos de cultura material se tornam interessantes pois o cinema usa de muitos objetos para construir ou transmitir os mundos que se pretende, especialmente o campo da direção de arte, que constrói e preenche toda a cenografia de um filme. Através desse olhar artistas, cineastas e diretoras/diretores de arte podem explorar em níveis mais profundos os objetos ao seu redor, seja em filmes ficcionais ou documentais. Em futuros desdobramentos deste trabalho, é possível adentrar ainda mais a importância da materialidade na relação com as pessoas, observando também a relação psicológica existente com a materialidade, e entendendo que somente até certo ponto é possível fazer esse tipo de análise, pois nem tudo é explicável através da razão. Será válido observar como esses parâmetros se aplicam em outras imagens sagradas transbordadas pelo cinema, com outros históricos e ampliar a visão sobre a capacidade de irradiação de tais objetos.

Portanto com base na pesquisa, conclui-se que este Trabalho de Conclusão de Curso possibilitou um mergulho nos universos que englobam Maria, desde sua presença física através de um objeto, até sua presença em cada mulher indígena e negra que resiste diariamente firme em sua fé. Concluo que o material jamais será capaz de abarcar tudo aquilo que é significado nas coisas materiais,

especialmente na imagem de Maria. Essas significações são dimensões que parecem ser feitas menos para compreender-se com a razão, que com o sentimento. Essa é a capacidade a que pode chegar esta imagem, de tocar quem a vê e dissolver o material.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Grunnewald, J. L. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOFF, Lina. **Maria na vida do povo. Ensaios de mariologia na ótica latino-americana e caribenha**. Ed. Paulus: São Paulo, 2001.

DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. **Arte e Ensaios**, n. 20, 2010, p. 71-77.

_____, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. In: DOHMANN, M. **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, p. 31-46.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 5-16.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Trad.: Álvaro Cabral, 16ª ed. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2012.

_____, E. H. A escultura ao ar livre. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 136-161.

GRUZINSKY, Serge. **A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HENRIQUE, Isabel C. A materialidade do simbólico: marcadores territoriais, marcadores identitários angolanos (1880-1950). **Dossiê: História Atlântica**. Textos de História, vol. 12, n. 1/2, 2004.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Trad.: Juliana Watson e Tatiana Nascimento. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, set-dez/2014.

MARKS, Laura U. A memória das coisas. In: FRANÇA, A., LOPES D., **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó – SC: Argos, 2010, p. 309-344.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos Objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos**. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências**

sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina, set. 2005, pp.227-278. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf> Acesso em 02/11/2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad.: Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

ANEXOS

ANEXO A – ENTREVISTA COM JOANA MARIANI

Entrevista com a diretora do documentário: *Marias: a fé no feminino*.

Entrevistada: Joana Mariani

Entrevistadora: Flavia Soares Damasceno dos Santos

Contextualização do filme para a diretora

Flávia: Bom dia Joana, obrigada por estar aqui para esta conversa. O meu trabalho de TCC pretende fazer uma análise do filme *Marias: a fé no feminino* pelo olhar do objeto, enquanto algo que transpõe a materialidade das coisas, e também pelo ponto de vista do feminino e a importância que o objeto ganha com esse feminino desde a colonização.

Me encantei pelo filme e decidi estudá-lo, estudo Cinema e Audiovisual e o documentário será objeto da minha pesquisa de TCC. Para concretizar a análise do filme seria bem interessante conversar contigo, para entendê-lo também a partir do olhar do realizador, o que pensa a respeito do filme, para dar novos olhares à análise acadêmica.

[Joana conta um pouco sobre como tudo começou, o seu envolvimento inicial com o documentário]

Joana: Tenho uma amiga que é mais velha, que é fotógrafa de *still*, se chama Arlete Soares, ela é da Bahia. A Arlete uma vez me falou “você sabia que as 24 padroeiras da América Latina, são Marias, etc” e eu estava começando cinema, era bem no início. E eu não sabia, ela falou “são, e eu acho que quero fazer as festas fotografando, acho que dá um belo livro” e eu falei que podia ir filmando. Foi assim que começou o projeto. Eu sou uma pessoa que gosto muito de objetos, de imagens, eu tenho um altar grande, sempre tive, de coisas que as pessoas foram me dando, que não necessariamente precisam ser religiosas e não obrigatoriamente católicas também. Sou judia na verdade de nascimento, minha mãe nasceu em Israel. Eu tenho uma teoria de que religiões não necessariamente precisam ser escolhidas, e sim

acumuladas, você pode ir acumulando religiões. Eu sou judia, católica, apostólica, baiana. Meu pai é baiano, católico, minha família por parte de pai é católica. Mas eu não fui criada em religião, então o documentário teve muito pouco a ver com religião, ele teve muito a ver com a questão da fé, que eu acho super interessante, eu achava que ia fazer um filme sobre fé. E aí há uma frase que falo muito: quem acha que dirige um documentário está perdendo tempo, pois tem que deixar o documentário dirigir você.

O *Marias* foi um processo muito particular porque foi um processo que durou 8 anos. Eu entrei no cinema porque eu era publicitária e me cansei do mercado e fui trabalhar como assistente de direção na época do *Madame Satã* e do *Cidade de Deus*. Achei que poderia fazer aquilo porque de alguma forma era uma narrativa e, eu escrevia, era redatora antes, fez sentido pra mim aquilo ali. E aí eu fui pra assistência de direção e conheci o Heitor Dália, e fui produtora e assistente dele no *Cheiro do Ralo*, então foi tudo meio por acaso. A gente fez o *Cheiro do Ralo*, que está fazendo 10 anos esse ano, o filme deu certo, era com o Selton Melo, fez uma bilheteria absurda pra quantidade de cópias que tinha. A gente montou uma produtora e eu comecei com esse projeto. Eu tinha uma produtora também paralela, então o tempo passa, fui deixando a questão de lado. Acho que pela falta de tempo mas muito pela teimosia de achar que eu que ia dirigir o filme. E foi um filme que eu montei um ano e meio e joguei fora.

Um amigo meu falou uma coisa bem bonitinha sobre o filme. Ele me disse que o filme é um manto, como se eu tivesse passado esse tempo todo bordando no manto de Nossa Senhora. Ele é um bordado no manto. Tudo está ali por alguma razão, mesmo que as vezes pareça que tem alguma coisa fora do lugar, nada está. Porque foi bordado para todas as peças estarem no lugar que deveriam estar.

F.: Quando você começou a fazer o filme, tinha alguma estrutura em mente, uma ideia de como estruturá-lo?

J.: Olha, tem uma história muito maluca. A gente ganhou um dinheiro e eu fui para Aparecida [do Norte] fazer um teste, peguei um 12 de Outubro, consegui um apoio da cidade e resolvi passar a semana lá para entender como iriam ser essas viagens. E Aparecida podia ser a última, por ser no Brasil, todo ano, mas foi muito bom ser a primeira porque era exatamente isso, encontrar o filme, encontrar o formato que

eu achava que devia ter. Essa estória acabou virando um detalhezinho no filme. Tem muito *portrait* no filme, de figuras paradas. Tem um *portrait* em aparecida que é uma negra segurando uma foto três por quatro do filho, e ela está em frente a uma cruz, na sala dos ex-votos. Eu estava entrevistando essa mulher porque ela veio atrás de mim, ela achou que a gente era uma equipe de televisão. E eu tinha falado para minha equipe que não queria tragédia, gente chorando, pedi para focar em outros lugares, no lugar de busca, de esperança, porque eu achava que ia encontrar muito mais desespero ali, o que não foi fato, muito pouco.

Ela começou a contar a sua história, que o filho dela era estava preso, mas era inocente, ele tinha andado com pessoas erradas, enfim, clássica história da mãe. Decidi fazer um *portrait* e aí girei ela, mas sem ver o fundo. A gente fez o *portrait* e eu falei “nossa, que *portrait* lindo, Cris é isso que eu quero de *portrait*, agora você entendeu o que eu quero? É por aí” e quando ela saiu ele falou “Joana você entendeu o que você fez? Ela é Maria. Ela estava ali, com a foto do filho na mão, que foi crucificado, que está preso, dizendo que seu filho é inocente. Ao invés de ela estar na cadeia, esperneando, ela está aqui na sala dos ex-votos entregando a imagem dele, fazendo uma promessa.” Isso me deu uma pancada na cabeça, eu tive que sair correndo, chorando, e o fotógrafo veio correndo atrás. Foi uma coisa que me marcou muito, foi ali que entendi que o documentário não era sobre objetos, era um documentário sobre pessoas. Aprendi ao longo da jornada que há uma diferença entre um documentário e um Globo Repórter. Quem quer fazer documentário precisa dar tempo para quem está assistindo entrar na vida dessas pessoas, se envolver com as histórias, participar. A grande teimosia da montagem era tentar ter trinta personagens, quando em um documentário não cabem mais que cinco. É muito limitada a quantidade de tempo, e em um documentário você tem que dar tempo para os personagens, senão você não se envolve.

F.: A escolha de apresentar os personagens pelos ambientes e espaços deles, vem bastante disso? Eu reparei que antes de aparecer a personagem tem planos da casa, do ambiente que a pessoa está.

J.: Na verdade, eu não queria mostrar os personagens, passei um ano na nova montagem tentando fazer o documentário sem mostrar a cara de ninguém, pois achava que o mais legal de todas essas histórias é que ao mesmo tempo que são

super particulares, são também genéricas. São indivíduos, mas ao mesmo tempo são todos nós. A gente se identifica de uma forma maior ou menor com cada um deles. Por exemplo, tenho amigos padres que são pessoas que se incomodam muito com a pessoa da freira, a nicaraguense, que é um dos meus personagens favoritos, pela maneira que ela vê Maria.

Com relação ao feminismo, eu me considero zero feminista no sentido atual da palavra. Sei que a gente deve muito a esse movimento, pois trouxe a gente até aonde estamos hoje. Não é possível deixar de pensar que a cinquenta anos atrás as mulheres não podiam votar. Creio que está acontecendo um engano ao achar que feminismo é se igualar ao homem, na verdade, feminismo é você se igualar socialmente ao homem como uma mulher. Por isso, o subtítulo do filme acabou sendo “a fé no feminino”. Acho que durante esse filme fui vendo como eu entendia errado o conceito de feminismo. Eu queria ser igual ao meu chefe, mas ao longo do filme fui entendendo que o melhor de tudo é que sou diferente, nem melhor nem pior, e essa é a minha fortaleza. A gente pode se equiparar com tudo, mas sem mulher não há civilização, portanto, a gente já sai do positivo, com poder de decisão de dizer que “não”.

Não queria, portanto, que os personagens fossem vistos, fiz várias experiências com diversas atrizes, fiz experiência com uma atriz fazendo todos os personagens, fiz experiência com a Debora Colker dançando, fazendo performance, fiz experiência com *black* usando só a voz, mas nada funcionou, então chega uma hora em que é preciso aceitar que o documentário te dirige. Mas queria que as personagens aparecessem o mínimo possível, porque acho que você presta mais atenção à história quando não está vendo os personagens. Vendo, você devaneia.

F.: Isso cria uma atmosfera diferente no filme também. Aparecem poucos personagens e há uma sobreposição de vozes no documentário, que acho que ficou genial.

J.: São os nossos cantos né, a gente vai juntando os lugares um nos outros com as vozes sobrepostas

[Joana sugere que eu converse com a montadora do filme também, pela importância que ela teve para o produto final]

Num documentário a montagem é quase tão importante quanto a direção. Como fazer para escolher entre 100 horas de material, como escolher cinco personagens numa dentro de 130 entrevistas, nada simples. Como você joga fora 125 personagens? As vezes as pessoas criticam como se joga fora tantos personagens, mas em um documentário há limites, portanto descartei uns 120 personagens.

F.: Como você escolheu estas personagens, como você encontrou estas pessoas?

J.: Na verdade trabalhei com uma jornalista que se chamava Carolina Chagas e ela trabalhou como pesquisadora no filme. Ela usava suas redes locais para procurar gente que fosse jornalista. Esses jornalistas faziam uma pré-pesquisa e nos enviavam um parágrafo sobre os personagens, então, selecionávamos juntas e, assim, íamos ampliando a pesquisa sobre os personagens. Quando tínhamos dez, íamos para o país, na data da festa.

Por exemplo, além da Chartuni, no Brasil não entrevistei mais ninguém. Eu tinha tanta certeza que era ela a personagem que não precisava entrevistar mais ninguém.

Em Cuba tive um pouco de dificuldade, quem escolheu o personagem foi o filme. Faltava uma história mais pura, mais clássica de milagre (por exemplo “eu era ateu, meu filho quase morreu, pedi pra Nossa Senhora e ela me atendeu, me tornei cristã”). E achei que combinava muito, eles [Silvia e José Maria] eram muito carismáticos como um casal, e eu tinha muita vontade de ter homens no documentário. Entendo que o feminino não é sobre gênero, mas sobre o espírito. Foi muito legal encontrar o Jose Maria porque ele é um compositor, ele fez a trilha do filme *Morango e Chocolate*, é o trilheiro mais famoso de Cuba. É uma história maluca, a mulher dele hoje em dia faz oratório. Mas o Vitier tinha essa coisa interessante, era um homem, uma figura pública. A tendência era não usar entrevista puramente religiosa, mas mudei de ideia e usei a deles.

Quanto ao peruano, a montadora tem os créditos de co-direção por causa dele. Eu fui ao Peru duas vezes e não consegui encontrar A personagem. A montadora insistiu nessa personagem, e eu sei que imagetivamente para um montador é bonita essa história, o rapaz vestido de santa, mas não tem força, não conclui, pensei.

Mas em algum momento voltamos ao material bruto e quando encontramos a relação dele com a mãe, fechou a entrevista, que é muito particular e interessante.

Com relação à personagem da freira, devo admitir que ela não estava na pré-lista. Quando cheguei na Nicarágua pedi uma entrevista com ela mas ela não queria falar. Era jornalista e escrevia livros infantis. No final só consegui pela intermediação de Dora Maria [Comandante 2 da Revolução Sandinista na Nicarágua, que deu entrevista ao documentário, mas que não foi escolhido na montagem], que é uma pessoa de grande influência na Nicarágua, e aí aconteceu a entrevista, no último dia.

E a mexicana também o mesmo processo, de pesquisa. A única pena que eu tenho é que fiz muita entrevista local, mas a tendência é que as pessoas que falam melhor são as pessoas mais intelectualizadas, e aí eu tentei jogar o popular no meio depois.

F.: Concluindo essa nossa conversa, como foi se deparar com essa imagem que é algo que leva muito empoderamento para as mulheres?

J.: Do alto da minha experiência dos 42 anos, aprendi que a palavra empoderamento, ao contrário do que se pensa, é uma palavra masculina. Poder é uma coisa mais almejada pelo o homem. Acho que a mulher que almeja poder, pode fazê-lo, sem nenhum problema, mas ela está tendo uma vibração masculina. Ao se almejar poder você quer mandar em algo e unicamente decidir. Eu substituiria a palavra empoderamento por autoconhecimento feminino, descoberta da força do feminino ou exploração do feminino.

Assim, a lógica da fábula de Maria é basicamente isolá-la como mito, o objeto que gerou o filho de Deus. Quem é o pai? Não interessa. O valor feminino que a gente tem, é mais específico do que o homem. Esse valor é o amor, no sentido puro da palavra. Maria acabou virando a imagem da tolerância. Assim ela e o amor se confundem, uma vez que o amor é a pureza.

Marias foi uma experiência maravilhosa, assim como acho que fiz um filme bom, o filme fez de mim uma pessoa melhor. No cinema a gente muda as coisas ou tenta mudar, mas as coisas também mudam a gente. Cada documentário/ filme que faço faz parte da minha história.

F.: Que lindo, Joana. Marias me encantou não foi pela religião, mas pelo que me transmitiu, esse amor puro e singelo. Te agradeço pela nossa conversa e por se dispor a abrir como foi o processo de realização do filme.

J.: Magina, boa sorte em seu TCC.