

ALÉM DO ESTEREÓTIPO: UMA ANÁLISE DE MÃE SANTINHA, DE O MAIOR AMOR DO MUNDO

Beyond the stereotype: an analysis of mother santinha, of the biggest love in the world

Más allá del estereotipo: un análisis de la madre santinha, del amor más grande del mundo

Taíssa Dias da Silva

Jornalista graduada pela Universidade de Brasília (UnB),
mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas
Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA) bolsista CAPES.

E-mail: taissad.silva@gmail.com

Sandra Straccialano Coelho

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas e professora permanente do
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas
Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA) – PNPd/CAPES.

E-mail: sandrixcoelho@gmail.com

Resumo

Neste trabalho analisamos a personagem Mãe Santinha do filme brasileiro O maior amor do mundo (Diegues, 2006) para refletir sobre os significados (re)produzidos sobre mães de santo. Para isso, adotamos a interseccionalidade como sensibilidade analítica, assim como dialogamos com os estudos de recepção cinematográfica, para melhor compreensão dos contextos de representação e espetatorialidade que envolvem mulheres negras. Identificamos, a partir da análise, diversas possibilidades de leitura que remetem a significados próprios do protagonismo das sacerdotisas negras.

Palavras-chave: Mãe de santo; Interseccionalidade; Representação; Cinema brasileiro; O maior amor do mundo.

Abstract

This paper analyzes the character Mãe Santinha from the Brazilian film O maior amor do mundo (Diegues, 2006) to reflect on the (re)produced meanings about mães de santo from it. For this, adopts intersectionality as analytical sensitivity and establishes a dialogue with studies of cinematic reception for a better understanding of the contexts of representation and spectatoriality that involve black women. The analysis points out several possibilities for reading that refer to specific meanings of the black priestesses.

Keywords: Mãe de santo; Intersectionality; Representations; Brazilian cinema; O maior amor do mundo.

Resumen

En este trabajo analizamos el personaje Mãe Santinha de la película brasileña O maior amor do mundo (Diegues, 2006) para reflexionar sobre los significados acerca de mães de santo (re)producidos por ella. Para esto, adoptamos la interseccionalidad como sensibilidad analítica, así como el diálogo con estudios de recepción cinematográfica, para una mejor comprensión de los contextos de representación y espetatorialidad que involucran a las mujeres negras. El análisis señala varias posibilidades de lectura que se refieren a significados específicos de las sacerdotisas negras.

Palabras clave: Mãe de santo; Interseccionalidad; Representación; Cine brasileño; O maior amor do mundo.

Introdução

A presença de “mães de santo”¹ como personagens no cinema brasileiro é recorrente. De 1988 para cá, período que compreende o escopo da pesquisa que dá origem a este trabalho², há pelo menos nove longas-metragens de ficção com personagens assim identificadas³. Observa-se, ainda, que essa presença é marcada pela diversidade de significados que acionam. De “Mãe Dadá”, líder religiosa de Barravento (Glauber Rocha, 1962), à “Mãe Raimunda”, de Ó paí, ó (Monique Gardenberg, 2007), há um amplo espectro de características e relações que as envolvem, por vezes opostas, em toda a filmografia nacional. O fato não chega a ser surpreendente. Qualquer mínima tentativa de mapear os significados disponíveis na cultura brasileira sobre mães de santo também irá revelar diversidade de conceitos e imagens.

Tal amplitude de significados nos remete ao fato de que o cinema é também uma prática social e que os filmes estão diretamente ligados ao contexto cultural em que nascem. Nesse sentido, este trabalho olha para o filme como um lugar privilegiado de representação, de acordo com a perspectiva de Stuart Hall (2016), para quem esta se apresenta inserida no contexto da cultura e integra o processo de negociação de sentidos por meio do qual damos significados tanto aos textos – no caso, o filme – quanto à realidade.

Hall (1973) também entende que, ao ler os textos, a(o) espectador(a) o faz com base em sua origem e inserção social, ideologias e desejos. Assim sendo, nem sempre fará uma leitura dominante da obra, podendo admitir uma leitura negociada ou, ainda, oposicional. Dessa forma, no jogo de sentidos que se estabelece entre a representação e a compreensão da(o) espectador(a) sobre os significados em um filme, processos históricos e sociais emergem como chaves de leitura.

Buscamos refletir, aqui, sobre os significados acionados pela personagem Mãe Santinha no filme brasileiro *O maior amor do mundo* (Cacá Diegues, 2006). A personagem é uma mulher negra, idosa e moradora do subúrbio no Rio de Janeiro, onde oferece serviços de consulta sobre o futuro

e prepara “quentinhas” que fornece à comunidade. Para compreendê-la, adotamos como perspectiva essencial a noção de interseccionalidade como horizonte de sensibilidade analítica.

O conceito “interseccionalidade”, elaborado por Kimberlé Crenshaw (1991), chama a atenção para o entrelaçamento de diversas formas de diferenciação social e das opressões delas decorrentes. Ferramenta teórica e militante dos movimentos feministas negros, traz para o centro da análise a experiência de mulheres negras e suas vivências das desigualdades sociais. Adotá-lo como sensibilidade analítica significa levar em consideração processos históricos e sociais que incidem tanto sobre a realidade quanto sobre a construção das personagens negras nos filmes. Significa, ainda, termos consciência de que fomos instrumentalizadas por construções teóricas forjadas por processos culturais e acadêmicos que excluem a experiência das mulheres negras e que é preciso estarmos atentas para a busca constante de epistemologias que nos aproximem dessas experiências negligenciadas.

Nesse sentido, procuramos nos sensibilizar também em relação às reflexões de Carla Akotirene (2019) sobre as possíveis armadilhas na adoção da perspectiva interseccional. A autora nos lembra que a interseccionalidade é herdeira direta dos feminismos negros e deve apontar sempre na direção de empoderar as(os) vitimadas(os) em relação às opressões identificadas. Sabemos, assim, que o desafio de nos lançar analiticamente sobre uma experiência que não vivemos implica na atenção constante ao fato de que somos parte do problema que descrevemos e que devemos estar atentas à possibilidade de esvaziamento da ferramenta teórica ou do risco de tomá-la erroneamente em favor de novas posturas essencializantes.

Por isso, também consideramos as contribuições de Ceíça Ferreira (2017; 2018) sobre a interseccionalidade na teoria do cinema e, especialmente, para a consideração do cinema brasileiro. Em diálogo com a autora, defendemos a realização de estudos de recepção cinematográfica, ainda incipientes na pesquisa brasileira, como ferramenta para a adequada compreensão da construção de sentido da(o) espectador(a) e como estratégia de empoderamento de grupos frequentemente estereotipados.

Nosso percurso começa, assim, com uma breve introdução sobre

¹ O termo “mãe de santo” se refere, em geral, às sacerdotisas das religiões de matriz africana, especialmente dos candomblés. Na cultura popular, também encontra correspondências na caracterização de praticantes de vidência e outras atividades não necessariamente vinculadas a estas religiões.

² Pesquisa sobre a representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro contemporâneo de ficção.

³ Dado preliminar da pesquisa em curso.

essas interfaces entre cinema e interseccionalidade, seguida do mapeamento de alguns sentidos disponíveis na cultura brasileira sobre “mãe de santo” que subsidiarão a análise a seguir.

Cinema e Interseccionalidade

A ascensão dos estudos culturais contribuiu para tornar o audiovisual meio privilegiado de observação dos modos de vida da sociedade. Paralelamente, teorias feministas também se aproximaram dos estudos de comunicação com importantes contribuições aos estudos de cinema (Ferreira, 2017). A compreensão feminista de que “o pessoal é político” introduziu novas questões ao repertório dos estudos culturais, como as relações de poder que perpassam gênero e sexualidade e temáticas relacionadas à subjetividade, ao sujeito e à psicanálise (Escosteguy, 1998). Os espaços ocupados pelas mulheres e as opressões vividas por elas também passaram a ser questionadas nas telas.

Mas a própria teoria feminista teve seus limites apontados. Movimentos sociais e intelectuais apontam para o fato de que não é possível estabelecer uma categoria universal para o feminino, já que as opressões advindas da diferenciação sexual são perpassadas por outras diferenças. Em 1989, a teórica estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991) utiliza pela primeira vez o termo “interseccionalidade” para denominar a preocupação em entrelaçar diferentes marcadores sociais na análise de opressões.

As críticas à teoria feminista a partir da interseccionalidade reverberaram na teoria do cinema. Diversas autoras apontaram a insuficiência da diferenciação sexual baseada na psicanálise para retratar a realidade e a representação das mulheres negras (Ferreira, 2018). Se para as feministas brancas o corpo feminino é um lugar de objetificação, este é o lugar da resistência simbólica para as feministas negras, que vivenciam as consequências de processos como a escravidão e o racismo (Gaines, 1986).

Por isso, para compreender o olhar do cinema para as mulheres negras é preciso levar em conta os discursos históricos e sociais que

configuraram o lugar social dessas mulheres e suas representações. Pela evidente limitação deste trabalho, não será possível convocar aqui o conjunto dos estudos que propuseram novos olhares a esse respeito. Mas é preciso ressaltar que as críticas à teoria feminista do cinema, perpassadas por intersecções de gênero e raça, alertam não apenas para as construções de imagens distorcidas das mulheres não brancas, mas também para a forma com que esses marcadores conformam os próprios modos de ver e o prazer visual no cinema. Nesse sentido, por exemplo, é que hooks⁴ (1992) afirma que a teoria feminista centrada na categoria abstrata e totalizante de mulher negra tanto a representação da mulher negra quanto sua espetatorialidade⁵.

No contexto brasileiro, foco deste trabalho, Ferreira (2017) aponta a escassez de estudos de comunicação que considerem a intersecção entre gênero e raça. Poucos trabalhos se dedicaram a compreender a representação das mulheres negras e seus regimes de espetatorialidade. Segundo Ferreira, o cenário decorre, de um lado, da fraca confluência entre a crítica feminista brasileira e os estudos de mídia, e, por outro, da ausência de diálogo entre os estudos de cinema e o horizonte metodológico dos estudos culturais. Seria oportuno entender, segundo a autora, como a(o) espectador(a) é perpassada(o) pelos indicadores de gênero, raça e classe na compreensão dos filmes.

É este o trabalho de análise que pretendemos desenvolver aqui com a personagem Mãe Santinha: partindo da interseccionalidade como sensibilidade analítica, e buscando nos aproximar de metodologias que questionem o próprio ponto de vista da(o) espectador(a), queremos compreender e refletir sobre os significados que a personagem aciona sobre mães de santo.

Mães de santo dentro e fora das telas

Para compreender os conceitos e imagens que envolvem mães de santo na cultura brasileira, é preciso dizer que, do ponto de vista histórico, lidamos com referenciais afro-brasileiros e lugares sociais de protagonismo

⁴ Mantivemos a grafia adotada pela autora, em letras minúsculas.

⁵ Consideramos, neste trabalho, a espetatorialidade como parte dos estudos de recepção que de certa forma perpassa diferentes correntes teóricas do cinema. Concordamos especialmente com Bamba (2013, p. 24), para quem “dentro das teorias da recepção, as definições do fenômeno que se convencionou chamar de espetatorialidade – termo cunhado a partir do vocábulo em inglês *spectatorship* – acabaram levando à configuração de um subcampo dedicado exclusivamente ao estudo da reconstrução de figuras e modos espetatoriais – em perspectivas diacrônicas ou contemporâneas.”.

das mulheres negras. Nos cultos religiosos de matriz africana, e especialmente nos candomblés, as mulheres ocupam lugares de centralidade. Os primeiros terreiros⁶ de candomblé do Brasil foram fundados na Bahia por mulheres negras que, ao assumirem os lugares de mães de santo ocuparam a liderança no processo de reconfiguração da memória africana e dos laços familiares desfeitos no processo de colonização e escravidão, reorganizados a partir da família de santo (Cavas & Neto, 2015).

A partir do cruzamento de identidades de gênero e raça no cinema brasileiro, Ferreira e Montoro (2014) identificaram consonâncias entre as personagens Mãe Cotinha (Pureza proibida, 1974) e Mãe Zulmira (Besouro, 2009) e o protagonismo feminino negro das matriarcas das religiões de matriz africana. As autoras evidenciaram que o "(...) exercício feminino do sagrado e seu protagonismo se fazem presentes, mesmo em produções hegemônicas, como nos dois filmes analisados, o que reitera a amplitude das representações audiovisuais, que agregam também ambiguidades, polissemias e devires." (2014, p. 157).

No contexto contemporâneo há ainda outros significados disponíveis para "mãe de santo" na cultura brasileira, o que se reflete na produção fílmica. Obviamente seria necessário um estudo mais amplo, o que não é o objetivo deste trabalho, para desvendar como acontecem as negociações de significados nesse contexto cultural. Especificamente sobre mães de santo, nos parece haver um processo que envolve uma estereotipagem do todo pela parte⁷.

Reginaldo Prandi (1996) registra que

O candomblé atende a uma grande demanda por serviços mágicos – religiosos de uma clientela que não toma parte das atividades do culto. Procuram a mãe de santo para o jogo de búzios, por meio do qual problemas são desvendados e oferendas aos deuses são prescritas para a sua solução. Tanto o jogo de búzios como a

oferenda eventualmente recomendadas são pagas. (idem, p. 21)

É certo que o atendimento à comunidade externa nos terreiros de candomblé é apenas uma das atividades da mãe de santo, que tem a maior parte de sua função voltada para a família de santo. Esse atendimento se insere numa perspectiva que interliga a religião a uma ampla visão de cuidados (J.M. Silva, 2017).

No entanto, o apagamento das referências africanas na história brasileira, atrelado às relações de poder que têm no racismo elemento fundante de nossa sociedade, parece colaborar para que a cultura popular tome o todo pela parte. Assim, a mãe de santo é por vezes associada apenas ao atendimento particularizado, para fins nem sempre religiosos, e desatrelada do contexto complexo do terreiro. É comum ver nas comédias brasileiras mães de santo associadas aos serviços de vidência e manipulações mágicas com objetivos de ganhos específicos (como prosperidade no amor e nos negócios) em troca de dinheiro.

Vale notar, ainda, que a heterogeneidade na representação de mães de santo no cinema brasileiro vai além de seus papéis no terreiro. Apesar da matriz africana e do protagonismo das mulheres negras como sacerdotisas, é comum que os filmes tragam personagens mães de santo interpretadas por atrizes brancas. É o caso de Linda de morrer (Cris D'Amato, 2015), em que a mãe de santo é vivida pela atriz Susana Vieira. É evidente que as religiões de matriz africana contam com pessoas brancas entre seus adeptos, inclusive sacerdotes, mas não podemos deixar de considerar aqui os efeitos das desigualdades de raça e gênero na sociedade e na própria produção fílmica. Não é surpresa que o cinema reflita as invisibilidades do tecido social.

Candido, Daflon e Júnior (2016) analisaram 240 produções brasileiras de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2013, cruzando indicadores de gênero e raça, para mapear a participação das mulheres negras no cinema nacional. Nos resultados encontraram essa presença em apenas 4% do elenco principal de todos filmes analisados e nenhuma mulher negra nas

⁶ Terreiro é o nome popular para os templos das religiões de matriz africana.

⁷ Na obra "Cultura e Representação", Stuart Hall (2016) desenvolve uma longa argumentação sobre o funcionamento dos estereótipos no processo de representação. A formulação que aqui fazemos se baseia neste trabalho, embora seja apresentada de forma bastante resumida. Entre os argumentos de Hall, ele afirma que "tudo sobre ela [uma pessoa] é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados. (...) Então o primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a 'diferença'". (p. 191, grifos originais)

funções de direção e roteirização. Se mulheres negras configuram uma parcela tão pequena dos elencos principais de filmes brasileiros, o mesmo ocorre com personagens mães de santo. Os resultados preliminares de nossa pesquisa mostram que, salvo poucas exceções, o papel delas nos filmes contemporâneos de ficção costuma ser periférico. No escopo analisado até o momento, há um único filme em que uma liderança religiosa de matriz africana ocupa o lugar de personagem principal, e, neste caso, se trata de um pai de santo.

Ainda assim, podemos dizer que as personagens mães de santo, mesmo que por vezes estereotipadas, frequentemente configuram um lugar de reconhecimento do feminismo negro no cinema brasileiro, como já mencionado nas conclusões de Ferreira e Montoro (2014). Mas se estamos diante de modos de ver e de prazeres visuais que se constituíram a partir da negação dos inter cruzamentos entre raça e gênero, não seria a recorrência dessas personagens também uma forma de restringir os lugares possíveis ao protagonismo feminino negro no cinema brasileiro? Se as personagens subalternizadas, altamente sexualizadas ou empregadas domésticas, são comuns às carreiras de atrizes negras, especialmente as mais jovens (Soares, 2008), não é de se estranhar que Léa Garcia tenha vivido ao menos outras três personagens mães de santo (*A deusa negra*, 1978; *Viva Sapato!*, 2003; *Atabaque Nzinga*, 2006) além de Mãe Santinha, que analisaremos a seguir.

Mãe Santinha

Mãe Santinha é uma mulher negra, idosa, que vive em uma comunidade pobre da Baixada Fluminense, à beira de um rio. Antes de virar Mãe Santinha, como é atualmente conhecida por todos onde vive, costumava ser chamada de Zezé. É avó do adolescente Robson (Sérgio Malheiros), conhecido especialmente entre os traficantes locais da comunidade como Mosca. Mãe Santinha aparece no filme como a principal responsável pela educação do jovem, de quem nada sabemos sobre os pais.

A personagem analisada não é a protagonista, mas assume função importante no desenrolar dos acontecimentos de *O maior amor do mundo*,

por ser quem detém a memória sobre o passado do protagonista Antonio (José Wilker), um astrofísico brasileiro que vive há anos nos Estados Unidos. Reconhecido internacionalmente, ele viaja ao Brasil para receber um prêmio. Sabemos, ao longo do filme, que o real interesse do protagonista é revisitar suas origens, após a descoberta de uma doença terminal. É na busca pelas informações de seu passado que ele irá encontrar Mãe Santinha. Ele descobrirá que ela era amiga de Flora, sua mãe, e que a auxiliou no parto. Flora deu à luz Antonio e morreu em seguida. Ao final, será Mãe Santinha quem anunciará ao astrofísico que Luciana, uma jovem da comunidade com quem ele se envolveu, espera um filho dele.

Para identificar os significados que Mãe Santinha desperta sobre mães de santo, nossa análise irá se debruçar sobre sequências consideradas centrais para a caracterização da personagem. Partindo dos elementos filmicos observados, tentaremos olhar tanto para a construção privilegiada na representação quanto para os elementos que surgem a partir do inter cruzamento de raça e gênero na compreensão da personagem. A partir de temas relacionados ao universo das mães de santo refletiremos sobre alguns sentidos acionados pelas sequências.

Religião

A sequência que nos introduz ao universo religioso de Mãe Santinha começa com a personagem que, em silêncio, embrulha “quentinhas” com um pano de prato. Os planos fechados nos revelam que ela tem inúmeras pulseiras metálicas nos braços e finos fios de contas⁸ no pescoço.

Antonio abre a porta, fazendo barulho. Mãe Santinha está enquadrada em primeiro plano, ele ao fundo. Na mesa à frente dela, vemos búzios e uma bola de cristal. Sem interromper o trabalho, ela pergunta: “Tu ainda anda por aqui, meu filho?”. Ao mencionar “ainda” ela nos dá uma vaga ideia de que este não é o ponto de partida da história⁹, sugerindo que o momento sucede outros acontecimentos. Entenderemos posteriormente que o enredo nos apresenta, aqui, parte do desfecho da história.

Antonio responde: “O dinheiro agora é seu, Mãe Santinha. (...) Que eu ia deixar pro Mosca. É tudo o que eu tenho”. Ela responde com

⁸ Fios de contas são colares de miçangas usados por adeptos das religiões de matriz africana. Dentro desses sistemas religiosos, cada cor e forma das peças remete a significados específicos.

⁹ As noções de história (*story*) e enredo (*plot*) utilizadas neste trabalho derivam da diferenciação proposta por Bordwell e Thompson (1997). Resumidamente, a história é construída mentalmente pela(o) espectador(a) e o enredo é todo o material visual e sonoro apresentado pelo filme e que nos permitirá construir mentalmente a história.

naturalidade: “E tu acha que eles vão deixar eu ver a cor do teu dinheiro, meu filho? Vai é juntar tudo quanto é advogado do Brasil para não deixar ele parar na mão de uma preta velha da Baixada Fluminense”. Enquanto sai, acrescenta: “Ó, fica aí à vontade. Tô levando as ‘quentinha’ pros menino”¹⁰ do Dabé”.

Antes de sair, a personagem para diante da imagem de uma santa e faz o sinal da cruz. A sequência termina com Antonio sozinho e alguns planos que nos revelam o cenário. Entre eles, a câmera enquadra uma vela acesa ao lado de um copo com água no que parece ser um altar. Imagens ao fundo, que parecem de santos, estão desfocadas.



Figuras 1 a 4: Figurino e cenário dão pistas sobre a religiosidade de Mãe Santinha, que transita entre referências tradicionais da matriz africana e sincretismos.

É preciso observar, ainda, que a sequência permite leituras diversas. Os signos relacionados às religiões de matriz africana podem não estar no repertório cultural de todas(os) as(os) espectadoras(es) e não serem

reconhecidos como tais. O próprio processo histórico da repressão a esse tipo de religião fez com o que os fundamentos dessas práticas fossem mantidos em sigilo e que mesmo nos dias de hoje não estejam presentes de maneira homogênea no repertório cultural brasileiro.

A alusão de Mãe Santinha à própria negritude com a expressão “preta velha” também pode indicar algum pertencimento religioso. A “preta velha” é uma das entidades espirituais nos cultos de umbanda, religião brasileira que une as matrizes cristã, africana e indígena (V. G. Silva, 2005). No entanto, no contexto do diálogo sobre herança, a expressão nos remete a um contexto social. Ao dizer que advogados a impediriam de herdar o dinheiro, Mãe Santinha revela sua consciência em relação às desigualdades de gênero e raça a que está submetida. A representação construída sugere não parecer plausível que uma negra idosa da periferia do Rio de Janeiro herdasse os bens de um acadêmico branco renomado.

Vidência

O enredo nos apresenta uma sequência que, do ponto de vista da história, é anterior à que acabamos de analisar. Trata-se da chegada de Antonio à comunidade em busca de Zezé, que teria informações sobre sua mãe.

Ao chegar, ele é levado por Mosca¹¹ à casa de Mãe Santinha (ainda sem saber que ela e Zezé são a mesma pessoa). O menino abre a porta e nesse momento o som diegético¹² é composto pelo ruído da abertura e pela voz da personagem que está fora de cena: “... eu já vi muita luz nesse emprego novo que você arrumou”. A câmera enquadra o rosto de Mosca, no espaço da porta entreaberta: “Licença, vó?”. Ao que ela responde: “Não tá vendo que eu tô com cliente?”. A câmera permanece imóvel e seguimos vendo Mosca: “Foi mal”, ele responde sem jeito. “Espere aí fora”, ordena Mãe Santinha, ainda fora de quadro. “Sim, senhora”, confirma o menino. “Não me chame de avó”, ela finaliza. “Com certeza, Mãe Santinha”, ele concorda e fecha a porta. No plano seguinte, ao lado da porta que se fecha, na fachada da casa, vemos uma placa escrita à mão: “Mãe Santinha / Joga búzios / Lê mão / Põe cartas /

¹⁰ Todas as transcrições de diálogos neste trabalho mantêm a pronúncia original. Não foram corrigidas eventuais inadequações em relação à norma culta da língua portuguesa.

¹¹ Mãe Santinha sempre se refere ao neto pelo nome de registro, Robson. Utilizaremos este último quando se tratar de uma menção direta dela a ele. Nos demais casos, o chamaremos de Mosca.

¹² Diegético é aqui entendido a partir de Bordwell e Thompson (1997) como o som que está *dentro* do universo da história. Em outras palavras: ocorre no interior da cena. A presença de uma trilha musical, por exemplo, configuraria um som não-diegético.

Tras a pessoa amada em três dias / Abre caminhos nos negócios” (O MAIOR, 2006, grafia original).

É neste momento que somos informados de que os búzios e outros elementos que vimos na primeira sequência descrita fazem parte de um envolvimento “profissional” de Mãe Santinha com o contexto religioso. A representação começa a nos levar, assim, a construir um sentido para a personagem que se aproxima do imaginário contemporâneo das videntes, mencionado anteriormente neste trabalho.

Um pouco mais adiante, o episódio continuará, já dentro de casa. Mãe Santinha entrega a Antonio um copo com água e o diálogo entre ambos se inicia. Os dois personagens estão sentados na mesa com utensílios religiosos: peneira, búzios, cartas de baralho, vela, uma bola de cristal, entre outros. Ela acende a vela e se senta: “Tu tá sofrendo muito né, meu filho? Deixa eu ver tua mão?”. Ele não responde e a olha, aparentemente desconfiado. Ela insiste, ao que ele alega não ter dinheiro. Mãe Santinha responde que “aqui cada um paga o que puder. Se não quiser, não paga é nada”. Antonio não se move e ela então pega sua mão, aproximando-a dos olhos. Olha por um instante e diz: “Tu tá querendo se livrar das droga, é?”. Ele nega. “Da cachaça?”, ela pergunta. “Eu não bebo”, ele responde. Vale notar que o enredo já nos informou até aqui que Antonio está doente e que busca seu passado. Nesse sentido, quando Mãe Santinha palpita e erra sobre o problema do protagonista, o filme sugere que a(o) espectador(a) adote o olhar desconfiado deste sobre ela.

Ela pergunta então em que dia ele nasceu e ele responde que o casal que o adotou disse que teria sido no dia 16 de julho de 1950. Mãe Santinha lembra que “foi o dia que o Brasil perdeu a Copa do Mundo pro Uruguai”. A memória nítida da data tem a ver com a ligação que se estabelecerá entre os dois personagens, já que Mãe Santinha, neste dia, esteve no parto de Flora, o que em breve contará ao protagonista. É a memória dela que irá motivar os próximos acontecimentos na busca de Antonio pelo passado.

“É de amor que tu tá sofrendo”, afirma, então, Mãe Santinha. A câmera enquadra Antonio pensativo, que passa os dedos pelo queixo. Mãe Santinha continua: “O maior amor do mundo”. A mãe de santo põe cartas na mesa, completando: “Eu posso trazer ela de volta pra você”. Antonio perde a paciência e se levanta, ao que ela pergunta: “O que foi?”. Ele caminha para a

porta, enquanto diz: “Não tem ninguém pra trazer de volta. A senhora não tem vergonha de viver de enganar os outros, não?”. A ideia de uma falsa vidente agora está consolidada para o protagonista e pode ganhar força para a(o) espectador(a), por identificação. Mãe Santinha também se levanta: “Não vivo de enganar ninguém. Só digo à pessoa que ela pode ser feliz, que não precisa se foder na vida”.

Dinheiro

Em outro momento do filme Mosca está comendo uma das “quentinhas” feitas por Mãe Santinha. Enquadrado sozinho, enquanto se serve de um refrigerante, ele diz: “Aí, Mãe Santinha, tem uma parada aí... um desenrolo com o Dabé¹³. Dabé tá na ideia de pedir pra senhora fazer um monte dessa ‘quentinha’ aqui pra equipe da firma dele. Pra galera toda da boca”. “E Dabé não se enxerga, não?”, ela pergunta. Mosca responde: “Né de graça, não. Dabé garante o fortalecimento na moral. É só pros amigos não trabalhar de barriga vazia”. Mãe Santinha devolve: “Tu acha que eu vou dar de comer pra bandido traficante?”. Mosca afirma, como que desistindo: “Não, Mãe Santinha, não, claro que não. Só tô dando o recado”.

Nesse momento chega um “cliente”, que acena para Mosca. O menino acena de volta discretamente, como quem pede para esperar. Percebemos que embora todos saibam das atividades do adolescente no tráfico, este respeita a presença da avó e evita negociar na frente dela. Mas é notório que Mãe Santinha percebe a movimentação e o apressa: “Avia menino, come logo isso”. Apressado, ele responde “Sim, senhora”, já fechando o pote em que estava a comida. Mãe Santinha retira rapidamente os utensílios e sai. Alguns passos depois se vira para ele: “Quanto é que Dabé paga por cada ‘quentinha’?”. Ao que ele responde: “Disse que a senhora é que faz o preço”. Mãe Santinha vira as costas e sai, deixando o menino e Antonio à mesa. Com a saída dela após a conversa, Mosca sorri e podemos entender que a proposta foi aceita. Em versos com tom de improviso ele comemora, cantando e dançando: “Minha vó é de fudê, maior 171, cheia de mandinga para desenrolar algum. Eu que não caio nessa. Primeiramente a Deus. Ele é o que interessa. O resto é só com eu, o resto é só conversa”.

Aqui se delineia um cenário complexo, do ponto de vista da análise da personagem e das representações por ela acionadas. Em primeiro lugar, a

¹³ Dabé é o chefe do tráfico de drogas na comunidade.

avó discorda do trabalho do neto, mas ainda assim sai de casa com a “quentinha” para alimentá-lo, de acordo com o papel maternal que exerce com relação a ele ao longo do filme. Ao mesmo tempo, ela recusa a oferta dos traficantes, em um primeiro momento, numa demonstração de sua discordância em relação às atividades do neto, mas logo depois acaba aceitando.

Se por um lado a construção da sequência pode levar a(o) espectador(a) a emoções contraditórias e julgamentos sobre a conduta de Mãe Santinha, também pode sensibilizar em relação ao contexto de pobreza em que a personagem vive. Idosa, não sabemos se ela conta com uma aposentadoria, mas o fornecimento das “quentinhas” nos leva a entender que Mãe Santinha precisa prover seu próprio sustento, participando de uma realidade comum às mulheres negras. Segundo Akotirene (2019):

A despeito do feminismo hegemônico argumentar que na velhice as mulheres experimentam discriminações geracionais impostas pelo mercado de trabalho, o qual as consideram velhas; e de classe, porque perdem o dinheiro da aposentadoria para netos e adultos da família, é a marcação de raça que garantirá às mulheres brancas seguridade social, pois estas tiveram emprego formal, e a marcação de classe irá mantê-las na condição de patroas. No pensamento de vanguarda de Soujourner Truth, raça impõe à mulher negra a experiência de burro de carga da patroa e do marido. Para a mulher negra inexiste o tempo de parar de trabalhar (...). (idem, 2019, p. 26-27).

Vale notar, ainda, que o trecho cantado por Mosca nos revela que ele também projeta um olhar de desconfiança sobre a vidência da avó: ele a chama de “171”, expressão popular que remete, entre outros significados, à pessoa que engana outras em benefício próprio. Embora o discurso construído até aqui, pelos olhares de Antonio e de Mosca, sugira desconfiança em relação à Mãe Santinha, um olhar que intercruze marcadores de gênero e raça, complexificado pelas informações do contexto social da personagem, pode alterar a percepção da(o) espectador(a) nesse sentido e influenciar na sua leitura.

Nascimento e morte

Na última sequência de Antonio e Mãe Santinha no filme, uma vela acesa surge no centro da tela, faiscando, como que apagando. No parto de Flora, Zezé prometeu acender uma vela a Nossa Senhora para o resto da vida se o menino sobrevivesse. A fraqueza da chama nos anuncia que Antonio está morrendo. É também nesta sequência que ela anuncia ao protagonista a gravidez de Luciana.

O ciclo de nascimento e morte é, assim, presenciado e mediado por Mãe Santinha. Ela está presente no nascimento de Antonio e prestes a presenciar sua morte. Também é ela que anuncia e verá, ao que tudo indica, o nascimento do filho dele. Há um movimento narrativo que leva o fim ao começo. E esse processo narrativo, tanto da memória do protagonista quanto da sucessão, é mediado por Mãe Santinha. Este movimento cíclico de nascimento e morte remete, por sua vez, ao papel das mães de santo nas religiões de matriz africana, especialmente nos candomblés.

O(a) sacerdote/iza, nesses cultos, é o(a) responsável pela iniciação dos filhos de santo, rito que marca o começo de um novo período para os adeptos dessas religiões. Por isso é comum ouvir que o iniciado “nasceu para o santo”. Da mesma forma, todo iniciado, ao morrer, deve passar pelos ritos fúnebres, que também serão conduzidos pela liderança do terreiro. Esses ritos, por sua vez, marcam um novo começo. “(...) apesar de ser cerimônia fúnebre, de passagem, não deixa de ser uma celebração a uma nova vida. Morte não é fim, mas princípio, transformação (...)” (Santos, 2010, p. 108).

Ainda que o discurso da representação no filme pareça construir julgamentos morais e desconfianças em relação a Mãe Santinha, do ponto de vista da narrativa a sucessão dos acontecimentos é mediada por ela, o que lhe confere uma posição importante. E isso ocorre justamente em pontos que nos remetem ao referencial tradicional das mães de santo, em que tanto a memória quanto a presença e um certo domínio do nascimento e da morte são de grande relevância.

Considerações finais

O discurso construído pelas escolhas filmicas em *O maior amor do mundo*, principalmente por meio dos personagens masculinos, parece privilegiar um olhar que conduz a julgamentos e desconfianças morais em relação à Mãe Santinha, aproximando-a da representação negativa de mãe de

santo como vidente. Isso provavelmente acontece especialmente para as(os) espectadoras(es) que não têm referências sobre as religiões de matriz africana.

Por outro lado, identificamos no filme diversas possibilidades de leituras que nos remetem a significados próprios do protagonismo das sacerdotisas negras que fundaram os terreiros no Brasil. Ao empregar a interseccionalidade como sensibilidade analítica, inter cruzando gênero e raça, enxergamos diferentes pontos de vista sobre Mãe Santinha. Mas não é possível precisar quantas são e quem são as pessoas que conseguem ler o filme dessa forma. Para isso seria necessário e oportuno realizar estudos de recepção cinematográfica, atividade ainda incipiente nas pesquisas brasileiras sobre cinema (Ferreira, 2017).

No contexto do cinema e das possibilidades de uso da interseccionalidade como ferramenta metodológica, nos unimos a Akotirene (2019) para reforçar a necessidade de adoção e fortalecimento de novas epistemologias, que possam empoderar os grupos retratados. Mãe Santinha traz elementos importantes que denotam o protagonismo e a importância das mães de santo tradicionais, mas corre o risco de ser reduzida apenas ao estereótipo.

Não basta utilizar a interseccionalidade para identificar discriminações e violências na representação de grupos identitários, temos que buscar ferramentas metodológicas que nos permitam entender essas violências e dar respostas empoderadoras tanto na construção de novas representações quanto de novos regimes de espetacularidade. Dificilmente, encontraremos essas respostas nas epistemologias hegemônicas.

Filmografia

Balogun, O. (Diretor), & Valadão, J. (Produtor). (1978). *A deusa negra*. [DVD]. Brasil - Nigéria: Magnus Filmes.

Bezerra, O. (Diretor), & Lacrete, R. (Produtora). (2006). *Atabaque Nzinga*. [DVD]. Brasil: Olhar Feminino Produções.

D'Amato, C. (Diretora), & Britz, I. (Produtora). (2015). *Linda de morrer*. [Vídeo]. Brasil: Migdal Filmes.

Diegues, C. (Diretor), & Magalhães, R. A. (Produtora). (2006). *O maior amor do mundo*. [DVD] Brasil: Luz Mágica Produções.

Gardenberg, M. (Diretora), Casé, A., Lavigne, P., & Silveira, S. (Produtores). (2007). *Ó pai, ó*. [DVD]. Brasil: Dezenove Som e Imagem; Dueto Filmes.

Lacerda, L. C. (Diretor), Britz, I., Bechar, M., Didonet, M., Lustosa, V., & Barbosa, W. (Produtores). (2003). *Viva Sapato!* [DVD]. Brasil - Espanha: Euroficcion; Total Entertainment.

Rocha, G. (Diretor), Netto, B., & Schindler, R. (Produtores). (1962). *Barravento*. [Vídeo]. Brasil: Iglu Filmes.

Sternheim, A. (Diretor), & Ghessa, R. (Produtora). (1974). *Pureza proibida*. [DVD]. Brasil: R. G. Produções Cinematográficas.

Tikhomiroff, J. D. (Diretor), Amorim, V., Ribeiro, G., Tikhomiroff, Michel, & Tikhomiroff, J. D. (Produtores). (2009). *Besouro*. [DVD]. Brasil: Mixer; RT2A Produções Cinematográficas.

Referências

Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.

Bamba, M. (2013). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA.

Bordwell, D., & Thompson, K. (1979-1997). *Film art: an introduction* (5th. ed.). International Edition: The McGraw-Hill Companies.

Candido, M. R., Daflon, V.T., & Júnior, J. F. (2016) Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria. *Revista do centro de pesquisa e formação*, 3, 116-135. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1->

[53fe7f8e82f0.pdf](#)

Calves, C. S. T., & Neto, M. I. D. (2015). Atravessando fronteiras: um estudo sobre mães-de-santo e a “África imaginada” nos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, 6 (2), 52-70. doi: 10.5212/Rlagg.v.6.i2.0004

Crenshaw, K. W. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. doi: 10.2307/1229039

Escosteguy, A. C. D. (1998). A contribuição do olhar feminista. *Intexto*, 3, 1-11. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3367>

Ferreira, C. (2017). Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *Matrizes* 11 (3), 169-195. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/127498/137305/>

_____. (2018). Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. *Revista Famecos*, 25 (1). Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788>

Ferreira, C.; Montoro, T. (2014). Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. *Galáxia*, 14 (27), 145-159. doi: [10.1590/1982-25542014116147](https://doi.org/10.1590/1982-25542014116147)

Gaines, J. (1986). White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory. *Cultural Critique*, 4, 59-79. doi: 10.2307/1354334

Hall, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. ePapers Repository University of Birmingham. Disponível em http://epapers.bham.ac.uk/2962/1/Hall_1973_Encoding_and_Decoding_in_the_Television_Discourse.pdf

_____. (2016). *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aipicuri.

Hooks, b. (1992). The oppositional gaze. *Black looks: race and representation* (p. 115-131). London: Turnaround.

Prandi, R. (1996) *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Hucitec.

Santos, M. S. A. (2010). *Meu tempo é agora* (2ª ed.). Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, Salvador.

Silva, V. G. (2005). *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira* (5ª ed.) São Paulo: Selo Negro.

Silva, J. M. Dechen, C., Fernandes, F., & Pinto, A. F. M. (Orgs.). (2017). Mulheres de terreiros: as Griôs da Saúde Integral. *Griôs da diáspora negra* (p. 133-139). Brasília: Griô, 2017.

Soares, D. M. O. (2008). *Espelho, espelho meu, eu sou bela? Estudando sobre jovens mulheres negras, discurso estético, mídia e identidade*. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=108927