

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DINTER-PI

**FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR**

**IMAGENS DO CANDOMBLÉ E DA UMBANDA:  
etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970**

Niterói / Teresina

2009

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Livros e apostilas:

#### 1.1 Obras Citadas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cultrix, 1996. 338 p.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo (orgs.). *Histórias do Movimento Negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas, CPDOC-FGV, 2007. 528 p.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1984. 239 p.

AUGÉ, Marc. *A Construção do Mundo: religião, representações, ideologias*. Lisboa: Edições 70, 1974. 177 p.

\_\_\_\_\_. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papyrus, 1998. 128 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 1987. 419 p.

BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 311 p.

BARTH, Fredrik. *O Guru, O Iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. 244 p.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 480 p.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenções: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. 248 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. 232 p.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia. das letras, 2003. 320 p.

\_\_\_\_\_. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 208 p.

\_\_\_\_\_. *Trajectoria Crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1978. 264 p.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. 266 p.

BORDWELL, David. *El significado del Filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995. 352 p.

\_\_\_\_\_. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. 364 p.

\_\_\_\_\_. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas, Sp: Papirus, 2008. 352 p.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. London : Routledge, 1988. 506 p.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 361 p.

BRANINGAN, Edward. O plano ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol II. São Paulo: Senac, 2006. 325 p.

CAPELATO, Maria Helena Rolim; DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação política: o reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: MALBERA, Jurandir; CARDOSO, Ciro (orgs.). *Representações: contribuições a um debate transdisciplinar?* Campinas, SP: Papirus, 1999. 288 p. p. 227-267.

CAPONE, Stefania. *Em Busca da África no Candomblé*. São Paulo: Pallas, 2004. 376 p.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol II. São Paulo: Senac, 2006. 325 p.

\_\_\_\_\_. *A Filosofia do Horror* ou os paradoxos do coração. Campinas, SP: Papirus, 1998. 320 p.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem* e outros ensaios. São Paulo: Cosa & Nayfi, 2003. 552 p.

CASTRO, Hebe Mattos. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil século XIX)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 426 p.

CERTEAU, Michel De. A palavra possuída. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 352 p. p. 219-241.

CESAR, Constança Marcondes. A ontologia hermenêutica de Paul Ricoeur. In: CESAR, Constança Marcondes (Org.). *A Hermenêutica Francesa: Paul Ricoeur*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. 152 p. p. 43-57.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2002. 277 p.

\_\_\_\_\_. *A História Cultural* entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990. 245 p.

CURRIE, Gregory. Ficções visuais. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006. 433 p. p. 140-169.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro : Zahar Editora, 1979. 350 p.

\_\_\_\_\_. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 164 p.

\_\_\_\_\_. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis, Editora Vozes, 1981. 246 p.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988. 272 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes Pese a Todo: memoria visual del holocausto*. Madri, Buenos Aires, México: Paidós, 2004. 272 p.

\_\_\_\_\_. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABROS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 75-112.

\_\_\_\_\_. *O Que Vemos, O Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005. 264 p.

DUMEZIL, Georges. *Do Mito ao Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 274 p.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Vol 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 280 p.

EVANS-PRITCHARD, Edward. *Antropologia Social*. Lisboa: Edições 70, 1972. 129 p.

\_\_\_\_\_. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978. 256 p.

FALCON, Francisco. História e representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?* Campinas: Papyrus, 2000. 288 p. p. 41-79.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 434 p.

\_\_\_\_\_. *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática - da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Vol 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 434 p.

FERRETI, Sergio. *Repensando o Sincretismo: estudo sobre a Casa de Minas*. São Paulo: Edusp, 1995. 240 p.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FIGUEIREDO, Argelina. *Democracia ou Reformas? alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. 209 p.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 348 p.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja Editora, 1992. 164 p.

FRANCO, Jr. Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Cias das Letras, 1998. 313 p.

FRY, Peter. *A Persistência da Raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 420 p.

GASKELL, Ian; KEMAL, Salim (orgs.). *Explanation and Value in the Arts*. Cambridge University Press, 1993. 255 p.

GATTI, José. *Barravento: cinema & documento*. São Paulo, 1985. 167 f. Dissertação (Mestrado em Cinema)- Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

GAUDREULT, André; JOST, François. *El Relato Cinematográfico: ciência y narratología*. Barcelona: Piados, 1995.

GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 269 p.

GERBER, Raquel (org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed.34 : Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiaticos, 2001. 427 p.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. 424 p.

\_\_\_\_\_. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. 288p. p. 41-94.

GRUZINSKY, Serge. *A Guerra das Imagens*. São Paulo: Cia das letras, 2006. 386 p.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 232 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Orgs.). *Patrulhas Ideológicas – Marca Registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980. 269 p.

ISER, Wolfgang. O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

\_\_\_\_\_. *O Fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. 366 p.

\_\_\_\_\_. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 516 p. p. 927-951.

JAMESON, Friedric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. 264 p.

LAGNY, Michele. *Cine e Historia: problemas y métodos em la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editora Estampa, 1997. 370 p.

LÉVI- STRASS, Claude. *O Cru e o Cozido – Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 444 p.

\_\_\_\_\_. *De Perto e de Longe* (entrevista a Diier Eriben). São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 372 p.

LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 282 p.

\_\_\_\_\_. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. 424 p.

\_\_\_\_\_. *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003. 456 p.

MAGGIE, Yvonne. Fetiche, feitiço, magia e religião. IN: ESTERCI, Neide; FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian (orgs.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001. 344 p. p. 57-74.

\_\_\_\_\_. *Medo de Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 1992. 292 p.

\_\_\_\_\_. Medo do feitiço 15 anos depois: "a ilusão da catequese" revisitada. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes; GOMES, Flávio dos Santos. (org.). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2007. 452 p. p. 347-376.

MAGGIE, Yvonne, REZENDE, Cláudia Barcellos (orgs.). *Raça como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 462 p.

MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e a Política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 2004. 300 p.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói, RJ: EdUFF, 2008. 261 p.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Cia das Letras, 2006. 820 p. p. 63-171.

MOVIMENTO Negro Unificado. 1978-1988. 10 anos de Luta contra o Racismo. São Paulo: Confraria do Livro, 1988. 79 p.



NAGIB, Lúcia. *A Utopia no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 216 p.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: o processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 184 p.

\_\_\_\_\_. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1968. 403 p.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a Cruz e a Encruzilhada: formação do campo umbadista em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1996. 377 p.

NORVELL, John M. A brancura desconfortável das classes médias brasileiras. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Cláudia Barcellos (orgs.). *Raça como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 462 p. p. 245-267.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 222 p.

\_\_\_\_\_. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. Petrópolis, Brasil : Editora Vozes, 1978. 229 p.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Sp: Papyrus, 2000. 154 p.

PARÉS, Nicolau. Luis Nicolau. *A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora UNICAMP, 2006. 392 p.

PEREIRA, Luciana de. *A Igreja Católica no Brasil e os "Tempos Mundanos": a luta pela construção de uma Neocristandade em Teresina (1948-1960)*. Teresina, 2008. (Dissertação em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

POUTIGNAT, Phillippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. 252 p.

PRANDI, Reginaldo. *Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Hucitec/USP, 1991. 261 p.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 364 p.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 175 p.

REIS, João José. Prefácio. In: AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Cia das Letras, 2008. 320 p.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 462 p.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 536 p.

\_\_\_\_\_. *A Metáfora Viva*. Rio de Janeiro: Loyola, 2000. 502 p.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. 794 p.

\_\_\_\_\_. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 240 p.

RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. 223 p.

SAEZ, Oscar Calavia. *Fantasmagorias Faladas: mitos e mortos no campo religioso brasileiro*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. 216 p.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Record, 1996. 371 p.

SALES, Nívio Ramos. *Prova de Fogo: posando para retrato*. Rio de Janeiro: Esquina, 1981. 112 p.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção da cultura negra do Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas, 2007. 352 p.

SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. *O Horizonte de Sagrado na Obra do Cineasta Russo Andrey Tarkovsky: o caso Andrey Rublev*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). UNICAMP, Campinas, SP, 2005. 225 p.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagô e a Morte: pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia*. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 264 p.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos* na sociedade medieval. São Paulo: Cia das Letras, 1999. 308 p.

SCHWARCZ, Lília M.. *Retrato em Preto e Branco*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. 320 p.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 257 p.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 526 p.

SILVA, Luiz Geraldo Santos. Cancioneiros do recife: história, cultura e imaginário (1777-1850). In: MALERBA, Jurandir (org). *A Velha História: teoria, métodos e historiografia*. Campinas, SP: Papyrus, 1996. 208 p. p. 93-121.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do Cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. 187 p.

SMITH, Murray. Espectorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006. 433 p. p 140-169.

SIQUEIRA, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968*. Rio de Janeiro: Palles, 2006. 254 p.

SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983. 215 p.

SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 542 p.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 398 p.

\_\_\_\_\_. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. London: Duke University, 1997. 410 p.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 204 p.

TOLENTINO, Célia. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 323 p.

VELHO, Yvonne Maggie. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 170 p.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo: EDUSP, 2001. 520 p.

VIANNA, Antônio Moniz. Um retorno às origens. *Guia de Filmes*. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, maio-jun, 1969.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 414 p.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1995. 464 p.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 281 p.

\_\_\_\_\_. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 171 p.

### **Obras consultadas:**

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFPI, 2000. 179 p.

\_\_\_\_\_. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói : Intertexto, 2000. 214 p.

APRESENTAÇÃO de Trabalhos Monográficos de Conclusão de Curso. Universidade Federal Fluminense. 9 ed. Niterói; EDUFF, 2007. 52 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 335 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A Estética da Criação Verbal*. 4 ed. São Paulo, SP : Martins Fontes, 2003. 476 p.

BASTIDE, Roger. Cavalos dos santos. In: *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 384 p. p. 193-329.

\_\_\_\_\_. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira; EDUSP, 1971. 567 p.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 160 p.

BROWN, Diane. Uma história da umbanda no Rio. IN: BROWN, Diane. Et alii. *Umbanda e Política*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985. 154 p. p. 9-42.

BURUCUA, José Emílio. *Historia, Arte e Cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo Argentina, 2003. 199 p.

CARNEIRO, Edson. *Religiões Negras; Negros Bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 239 p.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e Representação Racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2005. 273 p.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988. 262 p.

FERREIRA, Jorge (org.). *O Populismo e sua História: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 384 p.

FRIEDMAN, Lester D. (org.). *Unspeakable Images: ethnicity and the American cinema*. Urbana; Chicago: Univ. of Illinois, 1991. 443 p.

GRUZINSKY, Serge. *A Colonização do Imaginário*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. 488 p.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. 416 p.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 436 p.

HOBBSAWN, Eric. Etnia e nacionalismo na Europa de hoje. In: BALAKRISNAN, Golan (org.). *Um Mapa da Questão Nacional*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. 336 p. p. 271-282.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, T (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 316 p.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Cobra de Vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 194 p.

\_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 5 ed, São Paulo: Brasiliense, 1992. 365 p.

JAMESON, Friedric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992. 317 p.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 432 p.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 536 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. In: MARTINS, José de Souza; CORNÉLIA, Eckert; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru, OS: EDUSC, 2005. 315 p.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria helena [et ali.]. (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. 392 p. p. 39-64.

MULHERN, Francis. A política dos estudos culturais. In: FOSTER, John Bellany; WOOD, Elles Meiksins (ogs.). *Em Defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: jorga Zahar Editora, 1999. 218 p. p. 50-58.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270 p.

PALHARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre, um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: UNESP, 2005.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma Vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982..* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999. 336 p.

\_\_\_\_\_. *Mentes que Brilham (sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo)*. Tese em História. Campinas: UNICAMP, 2002. 390 p.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo : Cia das Letras, 2001. 624 p.

\_\_\_\_\_. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2005. 336 p.

PRUDENTE, Celso. *Barravento – o negro: como possível referencial estético do cinema novo de Glauber Rocha*. São Paulo; Editora Nacional, 1995. 191 p.

RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Graphica, 2001. 342 p.

RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987.

RAMOS, J. M.. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F. (Org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1997. 555 p.

REIS, João José (org.). *Escravidão e Invenção da Liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 323 p.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. ALENCASTRO, Luis Felipe de. *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Cia das Letras, 1997. 528 p. p. 95-141.

\_\_\_\_\_. *Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 293 p.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2004. 400 p.

SCHWARCZ, Lilia M. (org.). Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Cia das Letras, 2006. 820 p. p. 173-244.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás na Metrópole*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 325 p.

SOUZA, Laura de Mello e. *A Feitiçaria na Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 1987. 64 p.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil Escravista: história da festa de coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. 394 p.

STAM, Robert; RANDAL, Johnson (orgs.). *Brazilian Cinema*. New York: University Columbia, 1995. 491 p.

THOMAS, Keith. *Religião e Declínio da Magia*. São Paulo: Cia das Letras. 724 p.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979. 215 p.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro nos anos 70. In: MORAES, Matos (org.). *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1986. 183 p.

\_\_\_\_\_. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 156 p.

\_\_\_\_\_ (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 384 p.

## 2. Periódicos:

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves. Foi conta pra todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, 34, 2006, pp. 189-235.

ALVES, Ida Ferreira. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 2, 2002, pp. 3-16.

BIRMAN, Patrícia. África no Plural: identidades e territórios. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 2, n. 3, pp. 125-131.

\_\_\_\_\_. Transas e transes; sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevoo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 13, n. 2, mar/ago 2005, pp. 403-414.

BRÜGGER, S. M. J. História e música popular, desafios para o historiador - o canto mestiço de Clara Nunes. *Anais do V Congresso Lation-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM-LA*. Rio de Janeiro : IASPM-LA, 2004

BRÜGGER, Silvia. Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes. In: *IX Congresso Internacional Brazilian Studies Association*. Brasa: Nova Orleans, 2008.

CASTRO Eduardo Viveiros de. Escatologia pessoal e poder entre os Araweté. *Religião & Sociedade*, v. 13, n. 03, p. 2-26, 1986.



CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. A construção da “pureza Nagô”. *Religião e Sociedade*, 15/2-3, 1990, pp, 207-213.

\_\_\_\_\_. Origens, para que as quero: questões pra a investigação sobre a umbanda. *Religião e Sociedade*, 13/2, julho, 1986, pp, 84-101.

CESAR, Constança Marcondes. A ontologia hermenêutica de Paul Ricoeur. In: CESAR, Constança Marcondes (Org.). *A Hermenêutica Francesa: Paul Ricoeur*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. pp 43-57.p. 47.

FERRETI, Sergio. Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil: modelos, limitações e possibilidades. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 11. Vol. 6, jul-2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 11 (30), 1997, pp 261-372.

GATTI, José. Der Glauber Have Sept Cabeças. *Cinemais*. n. 3, jan/fev, 1997, pp. 113-132.

\_\_\_\_\_. (In) visibilidade racial em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. *Cinemais*, n 13, set/out, 1998.

GERBER, Raquel. Entrevista especial. In: <<http://www.sncweb.ch/portugues/entrevistas-p/raquel%20gerber.htm>>. Acesso em novembro de 2007.

GESCHIERE, Peter. Feitiçaria e modernidade nos Camarões: alguns pensamentos sobre uma estranha cumplicidade. *Afro-Ásia*, 34 (2006), 9-38.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representação da identidade nacional. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, v. 1, p. 109-133, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 31-58.

\_\_\_\_\_. Questão social e historiografia brasileira do pós-1980: notas para um debate. *Estudos Históricos*, n. 34, editora da FGV, 2004.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “histórica cultural” no novo milênio. *Estudos Avançados*, 17 (49), 2003, pp. 324.

GUIMARÃES, Manoel Liz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N Ser. V. 15, n. 2, pp. 11-30. jul-dez 2007.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A Família-de-Santo nos Candomblés Jejê-nagôs da Bahia: um estudo das relações intragrupais*. Salvador:UFBa-Pós-graduação em C. Humanas, 1977.

\_\_\_\_\_. O candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*, 18 (52), 2004.

MAGGIE, Velho. Yvonne. Cor, hierarquia e sistema de classificação: a diferença fora do lugar. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 149-160.

MAUAD, Ana Maria. As três américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa vizinhança. *Transit Cirde: revista brasileira de estudos americanos*, Rio de Janeiro: ABEA / Contra-capas, vol. 1, Nova Série, 2002, PP. 52-77.

\_\_\_\_\_. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, vol. 13 (jan/jun 2005), PP. 133-174.

MELLO E SOUZA, Marina. Catolicismo negro no Brasil: santos, minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. *Afro-Ásia*, 28 (2002), 125-146.

\_\_\_\_\_. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 11. Vol. 6, jul-2006.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol.23, n.45, São Paulo, Julho 2003.

\_\_\_\_\_. Visões, visualizações e usos do passado. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N Ser. V. 15, n. 2, pp. 117-123. jul-dez 2007.

MONTE-MOR, Patrícia. Religião e filmes documentários no Brasil. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 24 (2), 2004, pp. 61-72.

PARES, Luis Nicolau. O processo de criouliização do Recôncavo baiano (1750-1800). *Afro-Asia*, 33, 2005, p. 87-132.

PAVAN, Maria Ângela; OLIVEIRA, Dennis de. A construção da identidade negra no filme Jubiabá. *Anais do IXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom 2005 - Ensino e Pesquisa em comunicação*. Rio de Janeiro: INTERCOM, 2005. p. 1-14.

PRICE, Richard. O milagre da criouliização: retrospectiva. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, n. 3, 2003, pp. 383-419.

PRANDI, Reginaldo. Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. *Tempo Social: Revista de Sociologia São Paulo*, v. 2, n. 1, p. 49-74, jan./jun. 1990.

\_\_\_\_\_. Reafricanização do candomblé em São Paulo: um rito de iniciação ao oráculo de Orunmilá. *Águas de São Pedro*: ANPOCS, 1987.

RAMOS, Alcides Freire. Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Bastita de Andrade. *Fênix – revista de história e estudos culturais*, vol. 4, ano IV, n 4, out / nov / dez 2007.

REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1996, p. 7-33.

\_\_\_\_\_. Magia jeje na Bahia: a invasão do calundu do pasto de Cachoeira, 1785. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 16, PP 57-81.

\_\_\_\_\_. Religiosidade, religião e identidade afro-baiana. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 31-58.

SANSONE, Lívio. Da África ao afro: usos e abusos da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, 27 (2002), 249-269.

\_\_\_\_\_. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. *Afro-Ásia*, n. 18, 1996, pp165-186.

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

SLENES, Robert. “Malungu, ngoma vem!” África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, n. 12, p. 48-67, dez./jan./fev. 1991-1992.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação social. *Imagens*, nº 5, Editora UNICAMP, ago/dez 1995, pp. 70-84.

VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus na historiografia brasileira. *Tempo*, n. 8 Vol. 4 - Dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Idolatrias e milenarismos: as resistências indígenas nas Américas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n. 9, 1992, p. 29-43.

VAINFAS, Ronaldo; MELLO E SOUZA, Marina. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do congo da conversão coroada ao movimento Antoniano, séculos XV-XVIII. *Tempo*, n. 6 Vol. 3 - Dez. 1998.

### 3. Jornais, panfletos e revistas consultados:

*Caderno de Crítica.*

*Jornal da Tarde.*

*Cine-Imaginário*

*Jornal da Tela*

*Correio Braziliense.*

*Jornal do Brasil*

*Correio da Manhã*

*Jornal do Comércio.*

*Correio da Manhã.*

*Minas Gerais*

*Correio Paulistano*

*Movimento.*

*Diário de Notícias*

*O Estado de São Paulo.*

*Filme e Cultura,*

*O Globo.*

*Folha da Tarde.*

*O Metropolitano.*

*Folha de São Paulo.*

*Opinião.*

*Isto É.*

*Prova de Fogo.* Embrafilme, 1981. Folheto.

*Jornal da Semana*

*Revista Brasiliense.*

*Revista Civilização Brasileira*

*Tabu.*

*Última Hora*

*Veja*

*Visão*

#### **4. Arquivos, instituições e museus:**

Arquivo Edgard Leuenroth – UNICAMP – Campinas, SP.

CTAv – Centro Técnico Audiovisual – Rio de Janeiro, RJ

ECA – Escola de Comunicação e Artes (USP) – São Paulo, SP

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP) – São Paulo, SP.

FUNARTE – Fundação Nacional das Artes – Rio de Janeiro, RJ

Fundação Cinemateca Brasileira – São Paulo, SP

IA – Instituto de Artes (UNICAMP) – Campinas, SP.

IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP) – Campinas, SP.

Museu Afro-Brasil – São Paulo, SP

Museu do Folclore Edson Carneiro – Rio de Janeiro, RJ

Museu do Negro – Rio de Janeiro, RJ

Museu Lasar Segall – São Paulo, SP

#### **5. Sites:**

Museu do Folclore: <http://www.museudofolclore.com.br/>

Memória da Censura no Cinema Brasileiro: <http://www.memoriacinebr.com.br>

## **6. Filmes:**

### **6.1 Obras analisadas:**

*Amuleto de Ogum, O* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1974)

*Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1961)

*Cordão de Ouro* (Antônio Carlos Fontoura, Brasil, 1978)

*Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, Brasil, 1976)

*Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, Brasil, 1968)

*Força de Xangô, A* (Iberê Cavalcanti, Brasil, 1978)

*Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil/França, 1987)

*Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus, Brasil/França, 1958)

*Pagador de Promessas, O* (Anselmo Duarte, Brasil, 1962)

*Prova de Fogo* (Marco Altberg, Brasil, 1981)

*Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1977)

### **6.2 Obras consultadas:**

*Abolição* (Zózimo Bulbul, Brasil, 1988)

*Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, Brasil, 1978)

*Atlântico Negro – na rota dos orixás* (Renato Barbieri, Brasil, 1998)

*Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, Brasil, 1959)

*Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1979)

*Caiçara* (Adolfo Celi, Brasil, 1950)

- Chico Rei* (Walter Lima Júnior, Brasil, 1985)
- Cidade Baixa* (Sergio Machado, Brasil, 2005)
- Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1970)
- Der Leon Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, Congo/França/Itália, 1970)
- Deuses e os Mortos, Os* (Ruy Guerra, Brasil, 1970)
- Dia de Alforria - Aniceto do Império* (Zózimo Bulbul, Brasil, 1981)
- Eles Não Usam Black Tie* (Leon Hirzman, Brasil, 1981)
- Escolhido de Iemanjá, O* (Jorge Duran, Brasil, 1978)
- Espaço Sagrado* (Geraldo Sarno, Brasil, 1974)
- Exorcista, O* (William Friedric, EUA, 1973)
- Fio da Memória, O* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1991)
- Iaô* (Geraldo Sarno, Brasil, 1976)
- Inconfidentes, Os* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1972)
- Idade da Terra, A* (Glauber Rocha, Brasil, 1981)
- Ilê Xeroque* (Raquel Gerber, Brasil, 1981)
- Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969)
- Meu Destino é Pecar* (Manuel Peluffo, Brasil, 1952)
- Narradores de Javé* (Eliane Caffé, Brasil, 2003)
- A Negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, Brasil, 2000)
- Ó, Pai Ó* ( Monique Gardenberg, Brasil, 2007)
- Orixá Nilu Ilê* (Juana Elbein dos Santos, Brasil, 1979)
- Pastores da Noite* (Marcel Camus, Brasil/França, 1977)



*Quilombo* (Carlos Diegues, Brasil, 1984)

*Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, Brasil, 1974)

*Super Outro* (Edgar Navarro, Brasil, 1989)

*Viramundo* (Geraldo Sarno, Brasil, 1965)

*Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976)

### **6.3 Obras citadas:**

*Abismo, O* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1978)

*Agonia* (Júlio Bressane, Brasil, 1978)

*Amadas e Violentadas* (Jean Garret, Brasil, 1976)

*Amor Bandido* (Bruno Barreto, Brasil, 1979)

*Amor, Palavra Prostituta* (Carlos Reichenbach, Brasil, 1981)

*Amores, Carnaval e Sonhos* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1972)

*Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1977)

*Anjo Negro* (José Umberto Dias, Brasil, 1972)

*Ao Sul do Meu Corpo* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1982)

*Banda das Velhas Virgens, A* (Amácio Mazzaropi, Brasil, 1979)

*Barra Pesada* (Reginaldo farias, Brasil, 1977)

*Beijo no Asfalto, O* (Bruno Barreto, Brasil, 1981)

*Bye, Bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1980)

*Casamento, O* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1976)

*Chuvas de Verão* (Carlos Diegues, Brasil, 1977)

*Dama do Lotação, A* (Neville de Almeida, Brasil, 1978)

*Doramundo* (João Baptista de Andrade, Brasil, 1978)

*Engraçadinha* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1974)

*Estrela Sobe, A* (Bruno Barreto, Brasil, 1974)

*Exorcismo Negro, O* (José Mojica Marins, Brasil, 1974)

*Flagrante, O* (Reginaldo Farias, Brasil, 1974);

*Fogo Morto* (Marcos Faria, Brasil, 1976)

*Guarani, O* (Fauzir Mansur, Brasil, 1979)

*Guerra Conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1975)

*Homem que Virou Suco, O* (João Batista de Andrade, Brasil, 1980)

*Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, Brasil, 1972);

*Inocência* (Walter Lima Júnior, Brasil, 1983)

*Iracema – A Virgem dos Lábios de Mel* (Carlos Coimbra, Brasil, 1979)

*Iracema - Uma Transa Amazônica* (Jorge Badonzsky/Orlando Senna, 1976)

*Jeca contra o Capeta, O* (Amácio Mazzaropi, Brasil, 1975)

*Jeca Macumbeiro* (Amácio Mazzaropi, Brasil, 1974)

*Jecão... um Fofoqueiro no Céu* (Amácio Mazzaropi, Brasil, 1977)

*Joana a Francesa* (Carlos Diegues, Brasil, 1973)

*Joelma 23 Andar* (Clery Cunha, Brasil, 1980)

*Lira do Delírio, A* (Walter Lima Júnior, Brasil, 1978)

*Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, Brasil, 1977)

*Morte e Vida Severina* (Zélio Viana, Brasil, 1977)

*Pindorama* (Arnaldo Jabor, Brasil 1970)

*Pixote* (Hector Babenco, Brasil, 1980)

*Próxima Vítima, A* (João Baptista de Andrade, Brasil, 1983)

*Queda, A* (Ruy Guerra, Brasil, 1978)

*Quem Tem Medo de Lobisomem* (Reginaldo Farias, Brasil, 1974)

*São Bernardo* (Leon Hizrman, Brasil, 1972)

*Sede de Amar* (Carlos Reichenbach, Brasil, 1978)

*Seminarista, O* (Geraldo Santos Pereira, Brasil, 1977)

*Sete Gatinhos, Os* (Neville de Almeida, Brasil, 1980)

*Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1974)

*Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1978)

## GLOSSÁRIO

**Argumento:** também chamado de *plot* ou *syuzhet*, é a organização e a representação real da história na película. Não é o texto em si, mas uma construção mais abstrata, uma direção ou vetor da história como uma narração ponto por ponto.

**Autoconsciência:** trata-se da relação retórica da narração com o espectador, ou seja, quando a narrativa mostra o reconhecimento ou não de que se dirige a uma audiência.

**Câmera alta:** câmera de ângulo acima da linha de interesse (geralmente demarcada pelos olhos de um personagem).

**Câmera baixa:** câmera de ângulo abaixo da linha de interesse.

**Câmera estática:** câmera de ângulo fixo.

**Campo:** a porção de espaço tridimensional percebida pelo espectador a cada instante na imagem fílmica. Trata-se de uma superfície plana real (bidimensional) e uma impressão imaginária (tridimensional) de espaço.

**Campos semânticos:** conjunto de relações de significados entre diferentes unidades conceituais. Uma estrutura conceitual que organiza os significados potenciais em relações recíprocas. Exemplos: branco/negro como um campo semântico “racial” constituído por relação de oposição; África/América/Europa como campo semântico organizados pela relação de origem étnica.

**Cena:** unidade da ação dramática num momento individualizável da estória narrada. Sua duração é indeterminada, mas unitária.

**Close:** ou *primeiro plano* (PP) - plano que enquadra de maneira muito próxima o assunto ou algum elemento da ação. De figura humana, enquadra dos ombros para cima.

**Close-Up:** ou *primeiríssimo plano* (PPP) – plano ainda mais fechado no assunto ou rosto do personagem.

**Comunicabilidade:** amplitude de conhecimento ao alcance da narração sobre a estória e o uso ou não da comunicação dessa informação. É possível “medir” o grau de comunicabilidade pela disposição da narração em compartilhar a informação.

**Conhecimento:** soma de informações sobre a estória fornecida pela narração. Pode ser mais ou menos *restrita* pela maior ou menor quantidade de informações que concede ao espectador sobre a estória.

**Contra-plongée:** o objeto é filmado de baixo para cima.

**Contracampo:** recurso de montagem que se define por sua alternância com um primeiro plano, chamado de campo. Seu ponto-de-vista é inverso do adotado no plano antecedente.

**Decupagem:** designa a estruturação do filme em seguimentos de seqüências na quais ocorre tanto a montagem do tempo, quanto do espaço da ação.

**Diegese:** relativo as ações, espaço e tempo ficcionais

**Enquadramento:** designa o conjunto de processos pelos quais se configura uma imagem com um campo visto de um dado ângulo. Frequentemente realizam-se constantes movimentos de câmera que tendem a manter o sujeito da ação dramática no centro do quadro.

**Estilo:** sistema que mobiliza igualmente os componentes fílmicos segundo os princípios de organização narrativa, num uso sistemático de recursos cinematográficos para construção da fábula.

**Estória** (ver *fábula*).

**Fábula:** a construção imaginária que criamos, progressiva e retrativamente. Ela incorpora a ação como uma cadeia cronológica de causa e efeito dos acontecimentos que ocorrem numa duração e espaços dados.

**Minutagem:** tempo do filme medido em minutos.

**Modo narrativo:** é um conjunto de normas de confecção e compreensão narrativas historicamente construídas e distintas.

**Narração:** processo ou atividade de selecionar, organizar e apresentar numa troca entre estilo e argumento o material da história.

**Normas Extrínsecas:** ou normas dominantes são aquelas que formam os esquemas socialmente aceitos de narração. São um conjunto de estandartes que servem de referências quando se monta narrativas num dado contexto de produção fílmica.

**Normas Intrínsecas:** ou normas secundárias são constituídas no próprio texto, de forma a se constituírem estandartes que sedimentam sua própria estrutura narrativa.

**Plano:** unidade fílmica unitária percebida na superfície da imagem fílmica.

**Plano americano (PA):** plano que enquadra a figura humana do joelho para cima.

**Plano de conjunto (PC):** também chamado de plano geral (PG) enquadra a cena na sua totalidade tentando dar noção ampla do espaço no qual se desenrola a ação.

**Plano geral (PG)** (ver *plano de conjunto*).

**Plano médio (PM):** plano indeterminado, mas mais aberto que o plano americano e mais fechado que o plano de conjunto.

**Plano ponto-de-vista (PPV):** planos nos quais a câmera se posta na posição do sujeito (personagem) de modo a nos mostrar o que este está vendo. É um mecanismo que estabelece relações de continuidade espacial e temporal na seqüência ligada diretamente a direção do olhar na troca entre campo-contracampo.

**Plano-sequência:** filmagem de uma ação contínua através de um único plano.

**Plongée:** o objeto é filmado de cima para baixo.

**Plot** (ver *argumento*).

**Primeiro Plano (PP)** (ver *close*).

**Primeiríssimo plano (PPP)** (ver *close-up*).

**Quadro:** define o limite da imagem, designando o que está dentro (campo) e o que está fora dela (fora de campo).

**Seqüência:** sucessão de imagens referentes a uma sucessão de acontecimentos correlacionados.

**Syuzhet** (ver *argumento*).

**Travelling:** câmera é movida num eixo horizontal e paralelo ao do movimento da objeto filmado.

**Trama:** ou enredo, mesmo que fábula.

**Zoom:** câmera fixa, mas com os objetos sendo aproximado ou distanciado conforme o movimento das lentes numa dada cena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma história do imaginário acompanha as formações das imagens num dado recorte do mundo histórico. O foco principal do historiador tende a estar nas próprias imagens e não nos agentes. Contudo, esta pesquisa não é uma história sem agentes, uma vez que nos interessa as maneiras como as imagens foram pensadas e articuladas. Gostaríamos de pensar que deixamos às imagens suas qualidades faceiras, ou seja, os aspectos matreiros de seu nascimento quando os agentes sociais lhes impõem falas e atos aos quais se conformam e dos quais escapam.

Acompanhamos uma dinâmica com duas intenções: uma *diacrônica*, observando como, no tempo, se configurou uma série de imagens que oscilaram entre marcações identitárias variadas, passeando da etnicidade à nacionalidade. Outra *sincrônica*, na medida em que exploramos como os filmes selecionaram e combinaram de uma forma singular os elementos da cultura disponíveis. Ou seja, foi preciso saber como os filmes mobilizaram etnia, nacionalismo, discurso político, magia/feitiço, religião, *eguns*/mortos para mostrar como tais categorias foram transformadas. O ficcional não é um mero obstáculo para a análise histórica. Os exercícios de etnoficção de Marc Auge e as análises do imaginário de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima já demonstraram que a ficção e o ficcional têm fundamentos que as análises historiográfica e antropológica não podem ignorar<sup>1</sup>. Nosso texto tentou dar conta da dinâmica imagética do ficcional no tempo quando foram visualizadas o Candomblé e a Umbanda em filmes de ficção

---

<sup>1</sup> Cf. AUGE, Marc. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papirus, 1998; ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996; LIMA, Luiz Costa. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.



brasileiros. Desta forma pudemos alcançar os vários aspectos históricos das disputas sobre religião e etnicidade que se conflagraram ao redor das películas.

Resta juntar os “últimos” pontos e resolver a “transa” apontando algumas direções que consideramos basilares na pesquisa. O que segue são as considerações finais, mas não necessariamente conclusivas, uma vez que imaginamos essa tese como um painel a partir do qual se podem lançar novos olhares, questões e refutações.

### **O outro**

A questão do *outro* permeou os filmes analisados. A intenção de mostrar e falar em nome do outro, de representá-lo a partir de seus “valores”, foi o cerne de muitas intenções e interesses de “nossos” cineastas. Como coloca Bordwell, os filmes “carregam vestígios de decisões (...) escolhas de forma, material, instrumento” e temáticas<sup>2</sup>. Podemos determinar a intenção dos realizadores de alcançar o outro e de lhe conferir uma nova existência visual. Surgiu uma *postura ética* de apresentação da alteridade. Percebemos um interesse flagrante dos cineastas Nelson Pereira dos Santos, Marco Altberg, Iberê Cavalcanti e Antônio Carlos Fontoura, de críticos de cinema e acadêmicos como Antônio Risério, José Carlos Avellar Jean-Claude Bernardet, Beatriz Nascimento, Muniz Sodré, Ismail Xavier, *outro* e por sua representação.

Este *outro* era o povo brasileiro. O *povo homogêneo idealizado* pelo Cinema Novo deu lugar a um povo bem mais complexo, fraturado, repleto de manifestações culturais dotados de valores próprios e igualmente idealizado. Podemos dizer que a representação do *outro* se tornou uma questão fundante no cinema brasileiro de ficção a partir de *Como Era Gostoso o Meu Francês* realizado por Nelson Pereira e lançado em 1970. A partir daí o povo brasileiro foi retratado como repleto de vários *outros*.

Inevitavelmente os filmes eram *perspectivos*. Ao partir dos “valores populares”, os cineastas mostraram um nacional e um popular diversificado e nada homogêneo: do país católico surgiu um país umbadista; no país das Igrejas, uma nação de terreiros; no país de um Deus único, uma nação de vários deuses misturados; no povo “branco”, uma gente negra; em um povo mestiço, várias nações africanas ou afro-brasileiras. O resultado da re-significação do popular e do nacional nos anos 1970 foi fratura e clivagem do “povo” brasileiro homogêneo nas imagens fílmicas.

---

<sup>2</sup> BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 311.

O campo cinematográfico, porém, sofreu o “assalto” do debate cultural nacional que crescia na direção das diferenciações étnicas e raciais. Os cineastas que falaram e mostraram o povo foram nomeados por alguns agentes sociais como os *outros de seu povo*: apontados como intelectuais *apartados* do convívio popular, como *etnocêntricos* que não escapavam da visão de mundo européia e estereotipavam a cultura negra, como *brancos* que ignoram os valores da “raça” negra.

Essa contra-nomeação de outros setores sociais ajuda a compreender o lugar de onde falam os cineastas, encastelados dentro de suas representações de mundo. A questão da mestiçagem é interessante nesse sentido. Embora gostassem de lembrar que o Brasil era um povo mestiço em suas declarações e nos filmes, os cineastas sempre representaram os mestiços e a democracia racial nos segmentos mais pobres da população. Seja em *A Força de Xangô* ou *Tenda dos Milagres* ou mesmo em *Cordão de Ouro*, as classes superiores retratadas eram compostas por cores mais “brancas” do que mestiças. Como afirmou John Norvell<sup>3</sup>, os mestiços são os “outros”, o povo, não seus dirigentes.

Acirrou-se um debate sobre a *ética* da representação do outro, em especial da cultura negra, pela qual os cineastas foram acusados de perspectivas anacrônicas. Interpelado por discursos racializantes e etnicizantes, o campo do cinema incorporou tais demandas. Ou seja, ocorreu a etnicização do debate, a constituição de um debate étnico na forma de imagens disputadas. O outro não era só um tema, mas uma questão ética fundamental. Inúmeros agentes exigiram que os filmes deveriam ser corretos e éticos ao reconhecerem a diversidade étnica e racial no povo brasileiro. A representação das religiões envolveu uma discussão ética.

A importância da antropologia nesse contexto foi fundamental. Segundo Peter Fry, diferente dos sociólogos ou historiadores, dedicados aos temas culturais e microscópicos, os antropólogos teriam sido deixados de lado na maioria das vezes pela ditadura militar<sup>4</sup>. Com a emergência dos temas da cultura popular no cinema, os etnógrafos se tornaram os profissionais mais consultados pelos cineastas e críticos, afinal, eram eles os acostumados a buscar o outro. As pesquisas etnográficas ajudaram o campo do cinema a superar sua tradicional perspectiva do outro como arcaico.

---

<sup>3</sup> Novamente os paradoxos da mestiçagem e da democracia racial brasileira. NORVELL, John M. A brancura desconfortável das classes médias brasileiras. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Cláudia Barcellos (orgs.). *Raça como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 245-263.

<sup>4</sup> Cf. FRY, Peter. *A Persistência da Raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Muitas vezes, o interesse pelos temas religiosos surgiu a partir da própria antropologia. A Umbanda tornou-se um tema de interesse de Marco Altberg graças ao livro *Guerra de Orixá*, de Yvonne Maggie, que parece ter fornecido ao diretor a chave interpretativa da Umbanda no filme *Prova de Fogo*. Entre os filmes não analisados neste trabalho, e que mostravam a presença da cultura negra nas relações sociais, consta *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto Dias, no qual o personagem Calunga, uma espécie de Exu que transtornou numa pacata família burguesa baiana. Antes do filme, Umberto Dias, fora aluno de ciências sociais e estudara com Vivaldo da Costa Lima e Júlio Braga (este, recém-chegado da África), importantes antropólogos baianos<sup>5</sup>.

Marco Aurélio Luz foi um importante acadêmico ao qual os jornalistas recorreram para compreenderem os temas religiosos dos filmes. Ele comentou fitas como *O Amuleto de Ogum* e *A Força de Xangô*. Fora os antropólogos, muitos acadêmicos como Roberto DaMatta, Muniz Sodré, Carlos Hasenbalg, foram requisitados a comentar as fitas sobre cultura negra. Com a ajuda da antropologia, produzia-se uma espécie de heurística, disponível para jornalistas, críticos e cineastas, pela qual estes puderam indagar as imagens das “religiões populares”.

Em suma mostrar e ver o outro envolveu várias mediações, as quais tentamos enumerar no correr do texto.

### **Os movimentos sociais**

A reflexão sobre o povo brasileiro foi um velho tema do campo cinematográfico. Apesar da introdução das questões das políticas de identidade nos chamados novos movimentos sociais de meados dos anos 1970, os cineastas não trabalharam ao reboque do que os movimentos sociais e culturais de seu tempo faziam. O campo do cinema seguiu sua tradição num novo contexto no qual usaram de uma novidade “etnográfica”: a valorização dos valores populares. Do discurso sobre o outro *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* ou *Prova de Fogo*, elaboraram um discurso *a partir* do outro.

Todavia algo ocorreu entre 1977 em diante, justamente quando foram mais numerosos os filmes sobre Candomblé e Umbanda. Enquanto os movimentos sociais baseados em políticas de identidade se formaram, houve o ressurgimento do movimento sindical, principalmente do ABC

---

<sup>5</sup> BACELAR, Jefferson. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

paulista. Suas greves seguidas de 1977 em diante mostraram a possibilidade de manifestações políticas tradicionais no quadro da ditadura.

Um novo foco de atenção política foi articulado numa plataforma a partir das novas lideranças da classe operária do maior centro industrial do país. A retomada das formas clássicas de manifestações políticas contribuiu para que a ditadura perdesse a liderança do processo de abertura “lenta, gradual e segura”. Acadêmicos e cineastas correram para o ABC na tentativa de registrar, compreender, mostrar e participar daquele momento histórico. Se o regime militar favoreceu a politização dos temas e valores da cultura popular como a religiosidade porque obrigou artistas e outros sujeitos sociais a se voltarem para o mundo de suas preocupações privadas, a abertura política permitiu a retomada de velhas modalidades de participação política.

A partir de 1981 houve a diminuição significativa dos filmes dedicados às religiões populares exceto entre os documentários. A cultura negra ainda era um tema importante, sendo base temática de três filmes importantes: *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues; *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr., e *Jubiabá* (1987), de Nelson Pereira dos Santos. Foi no documentário, que infelizmente não pudemos trabalhar nesta tese, o gênero no qual a religiosidade continuou um tema importante.

Cineastas como João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Leon Hirzman acompanharam os movimentos operários e produziram alguns documentários a respeito. Hirzman realizou ainda a fita de ficção *Eles Não Usam Black Tie*, adaptação da clássica peça de Gianfrancesco Guarnieri. A postura dos cineastas seja em filmes sobre movimento operário ou sobre religiões populares era a mesma: os cineastas selecionaram, decidiram, gravaram e montaram os filmes sozinhos. A participação do povo retratado era na produção da encenação, mas não na direção. A relação com os movimentos sociais foi de tutela, ao menos num certo sentido como afirma a historiadora Kátia Paranhos<sup>6</sup>.

No cinema de ficção a “tutela” foi inevitável, pois a encenação resultou de uma produção roteirizada, gravada, coordenada, montada e exibida em circuitos sociais alheios às manifestações populares retratadas. Os filmes sobre o Candomblé ou Umbanda estiveram ligados à emergência dessas religiões como temas correntes do Brasil setentista, mas eram produções externas aos meios religiosos que mostraram. Mesmo gravando cenas em terreiros, usando pais-de-santo para

---

<sup>6</sup> PARANHOS, Kátia Rodrigues. História e teatro: imagens e leituras do Brasil pós-1964. In: *Anais do Congresso Internacional de História e Patrimônio Cultural: memória, ensino e bens culturais*. Teresina, 2008.

interpretarem a si mesmos nos enredos fílmicos apareceram sempre tutelados pelo olhar do campo cinematográfico.

Importante frisar que tal tutela do olhar não teve por objetivo ensinar ao “povo” o que ele deveria fazer, mas tentar respeitar seus próprios valores. Além disso, existem os interstícios da imagem – quando seus referentes são sujeitos, eles usam as imagens na mesma medida em que são seus temas. Ana Maria Mauad afirma que na relação entre fotógrafo e fotografado “ao mesmo tempo em que é visto, o fotografado também se mostra”<sup>7</sup>. Podemos dizer o mesmo sobre os pais-de-santo que concordaram em colaborar com a composição dos filmes. Eles tinham em mente que ao serem vistos, também se apresentavam. Adquirir uma imagem cinematográfica era colocá-la e a seu referente em circulação dando-lhe uma visibilidade que de outra forma não teria. Não foi por puro altruísmo que pais-de-santo ajudaram na constituição das películas, permitiram gravações nos terreiros e até atuaram nos filmes.

### Televisão

Na conjuntura dos anos 1980 a tutela do olhar sobre o outro foi acompanhada pelo avanço do mais poderoso veículo de comunicação do final do século XX: a televisão. Esta foi a herdeira da visualização das religiosidades populares no Brasil. Desde 1969 a Globo, por exemplo, cresceu como um dos mais importantes conglomerados de telecomunicações do mundo. Sintonizada com o projeto de integração do país levado pelo governo militar, a emissora inovou nos padrões de teledramaturgia e fez das telenovelas ao misturar o melodrama com uma proposta realista que tomava a realidade brasileira como principal fornecedora dos temas ficcionais.

A televisão incorporou artistas das esquerdas brasileiras e reciclou “os ideais de um projeto nacional-popular” como afirma Mônica Kornis<sup>8</sup>. Esta autora frisa que as telenovelas, em especial as globais, retrataram a realidade brasileira com roteiros escritos por autores como Janete Clair e Dias Gomes. Este último ambientou muitas de suas novelas na Bahia e praticamente lançou as novelas “baianas” da rede Globo, com *Verão Vermelho* (1970) e *O Bem Amado* (1973). A Bahia mestiça, sensual e religiosa foi um palco fundamental das tramas globais que enfatizaram a cultura popular. Essa representação atingiu um sucesso estrondoso quando a Globo

---

<sup>7</sup> MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói, RJ: EDUFF, 2008. p. 87-88..

<sup>8</sup> KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Helena...[et al.]. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. pp. 97-114.

adaptou *Gabriela* (1975), romance de Jorge Amado. O escritor baiano foi um dos mais adaptados romancistas brasileiros, entre novelas e minisséries: *Terras do Sem Fim* (1981), *Tenda dos Milagres* (1985), *Tieta* (1990), *Teresa Batista* (1992), *Tocaia Grande* (1995), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1998), *Pastores da Noite* (2002).

O cinema competiu diretamente com as telenovelas nos anos 1970, mas nessa década parece ter tido o monopólio sobre as representações da religiosidade popular. Nos anos oitenta, no entanto a televisão se apropriou desse tema principalmente na forma de minisséries televisivas. A Rede Globo adaptou dois importantes textos, os quais já haviam virado filmes: *Tenda dos Milagres* (1985) e *O Pagador de Promessas*. Na virada da década, a rede Machete produziu a minissérie *Mãe de Santo* (1990), gravada em 16 capítulos dedicados, cada um deles dedicado a um orixá do Candomblé, dirigida por Henrique Martins e com roteiro de Paulo César Coutinho.

A televisão atingiu o status de mais importante mídia na produção das imagens e identidades nacionais ainda nos anos 1970. Na verdade, o cinema teve de enfrentar a concorrência do veículo naquela década. As telenovelas em especial, as minisséries, com menor repercussão, tornaram-se um dos mais vívidos canteiros de cultivo das imagens do Brasil, bem como o palco principal da celebração da identidade nacional homogênea. A própria Embrafilme chegou a montar planos de atuação conjunta entre televisão e cinema por meio dos quais uma frente de penetração ampla no mercado pudesse ser efetivada.

Infelizmente nossa pesquisa não pôde se debruçar sobre as imagens da religiosidade popular na televisão brasileira, todavia, creio ser possível dizer que foi na década de 1980 que pela primeira vez, as tramas privilegiaram a aparição do Candomblé e da Umbanda.

### **Etnicidade multicultural versus... (não etnicidade?)**

Acompanhamos o apogeu e o declínio das produções voltadas ao Candomblé e a Umbanda. Na inconstância da produção cinematográfica brasileira, a “religiosidade popular” não adquiriu um papel definido: apenas quando alguns filmes retratam alguns segmentos sociais, em especial relacionados à cultura negra, é que elementos dessa religiosidade aparecem.

A crise da Embrafilme em meados dos anos oitenta, o fim da ditadura e seu projeto de integração nacional e a quase morte do cinema brasileiro no governo Collor também influenciaram na queda das produções sobre Candomblé e Umbanda. Foi com a chamada

retomada que alguns filmes pingados dedicaram alguma menção aos orixás, Candomblé ou Umbanda, em geral de maneira periférica<sup>9</sup>.

“Moda” ou não, a presença da Umbanda e do Candomblé no cinema brasileiro ativou uma série de conflagrações que deram origem às novas marcações identitárias. Colocamos no final do primeiro capítulo que emergiu uma etnicidade *multicultural* após 1974 (lançamento de *O Amuleto de Ogum*). O processo de etnicização que encontramos nos discursos escritos e imagéticos do campo cinematográfico envolveu clivagens culturais que trabalharam com processos de nomeação étnica inéditos no cinema. Ou seja, não é que não existissem, em determinados grupos sociais, marcações étnicas, mas num dado momento, estas se tornaram temas de discussões.

Surgiram formas étnicas sem as quais não são compreensíveis certos debates do Brasil contemporâneo. Com a crise da democracia racial e da mestiçagem emergiram outras maneiras de conceber as relações sociais no Brasil, entre elas a defendida por muitos intelectuais de o país seria uma nação multirracial e multiétnica. Nossa pesquisa nos faz pensar que o Brasil não era multiétnico, mas sem dúvida um conjunto de discursos que também se formaram no cinema transformaram o país numa nação multicultural. São novos discursos que concorrem que velhas concepções e mitos sociais que rejeitam esse multiculturalismo.

Os cineastas brasileiros estiveram entre os que tentaram, até princípios dos anos 1990, afirmar a *mistura* como base a partir da qual se deve entender e mostrar o Brasil. O campo cinematográfico, ao menos no cinema comercial a partir de meados dos anos setenta, uma trincheira de “resistência” e re-significação dos elos integrativos da sociedade brasileira. Menos do que posições anacrônicas ou de seguirem o puro senso-comum, os realizadores e seus filmes apontaram novas formas de perceber a mistura na sociedade.

Para salvarem os mitos da semelhança que formavam suas imagens de Brasil (mestiçagem, sincretismo, democracia racial), os realizadores agenciaram as diferenças que eles próprios ajudaram a visibilizar no Brasil quando incorporaram os valores populares entre seus interesses. Os filmes produziram as clivagens que foram radicalizadas por críticos e militantes dos movimentos culturais e os realizadores assumiram o retrato da diferença para poder lidar com

---

<sup>9</sup> Filmas como *Madame Satã* ( Karin Ainouz, 2002). *Narradores de Javé* (Eliana Caffé, 2003) *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Ó Pai, Ó!* (Monique Gardenberg, 2007). A partir dos anos 2000 parece que traços da cultura afro-brasileira são incorporados ao cotidiano dos personagens sem necessariamente constituírem o centro da atenção das tramas como nos filmes entre 1974 e 1981.

ela. Foi o que Cacá Diegues fez em *Quilombo* (1984) e o que Eduardo Coutinho realizou em *O Fio da Memória* (1991). No primeiro, o mundo da liberdade regido por Xangô e Ogum era um paraíso nagô da democracia racial. Na fita de Coutinho, numa das mais belas cenas do cinema brasileiro, uma velha senhora usa a mesma música para cantar um canto evangélico e uma zuela do povo-de-santo. Imagem das imagens, no canto daquela senhora no *Fio da Memória*, o mesmo ritmo serviu a Jeová e ao orixá e a religiosidade brasileira aparecia como a mais sincrética e formidável interação religiosa que no Brasil se poderia criar. O cinema foi uma trincheira de inflexão, pois do confronto com a emergência da etnicidade multicultural, produziu-se uma mitologia dos costumes contíguos uns aos outros e herdeiros de várias tradições diferentes: os do modernismo brasileiro que valorizava a mistura, das matrizes africanistas e da bricolagem ambígua que constitui os costumes locais.

Nesse quadro de disputas entre *eticizações* e *não-eticizações*, um conjunto de categorias ambíguas rondou no espaço das experiências do imaginário. A magia/feitiço e os mortos/*eguns* não eram alicerces seguros para marcações identitárias essencialistas, uma vez que permaneciam como operadores de relações, pontos de encontro inevitáveis.

Aqui gostaríamos de retomar o conceito de *dupla-consciência* elaborado por W. Dubois e retomado por Paul Gilroy, para apontar a dupla situação que o negro enfrenta no Ocidente: ser moderno e negro ao mesmo tempo e de ter de passar pela contradição e pela dialética de conciliar as duas vivências em uma<sup>10</sup>. O conceito é apropriado a descrição da vivência do negro enquanto negro e americano, ou, traduzindo para o Brasil, de negro e brasileiro.

O conceito é útil lembrar que as imagens e discursos sobre e da cultura negra elaboradas no cinema permitem entrever a *dupla-vivência* dos personagens negros, que são negros (no Brasil herdeiros da tradição africana) e brasileiros, e a *vivência* ambígua na qual as fronteiras identitárias são transpassadas constantemente pelos signos de variados grupos culturais. Nas películas o era próprio dos negros tornou-se dos brancos e vice-versa: o “africano” girou no “brasileiro”, e este naquele, deixando de haver algo de *próprio* e *essencial* a qualquer um.

O esforço de alguns movimentos sociais contemporâneos tem sido em fundar a *dupla-consciência*, e de fato, muitas das interpelações do campo cinematográfico, como as que ocorreram sobre *Xica da Silva* e *Tenda dos Milagres*, foram nessa direção. A fundação de um

---

<sup>10</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed.34: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.



espaço étnico remete-nos a uma questão perturbadora para a atualidade, a qual as discussões de identidades, quando lidam com etnicidade, têm de enfrentar: o que ocorre com uma postura étnica quando seu confronto não é apenas com outra postura étnica, mas também com uma *não-etnicidade*? Numa sociedade no qual a *dupla-consciência* concorre com uma *vivência ambígua*, com a primeira se valendo de categorias étnicas ou raciais, e a segunda de mitos de rejeição étnica como a mestiçagem e a democracia racial (por mais ambígua que seja tal rejeição), como conciliar tais posturas? Este me parece, em parte, o dilema brasileiro na atualidade. Parece que estamos num nó górdio, num *duplo-vínculo*<sup>11</sup> no qual qualquer solução parece acionar o próprio problema.

### **A imagem do cinema**

Enfim, retornamos às imagens. A identidade “afro-brasileira” ou “nacional” é menos o resultado de um processo do que o próprio processo no qual se configuram intermitentemente. Nos filmes que estudamos no presente trabalho, a etnicidade operou nas oportunidades oferecidas pelas formas narrativas. As películas deram espaço a diferentes conflagrações identitárias, se constituíram em encontros nos quais agentes e seus interesses realizaram sucessivos investimentos imaginários.

No cinema não encontramos um lócus no qual os sujeitos se encontravam formados. Achemos uma rede de relações sociais que se estabeleceram entre os sujeitos quando encontraram as imagens do Candomblé e da Umbanda. Cada fita era uma enlaçadura de conflitos, um agente/paciente de atores sociais que agiam sobre elas e sofriam suas provocações.

Houvesse uma conclusão para esta pesquisa, seria que, do ponto de vista historiográfico, um filme nem sempre uma imagem insegura para marcação identitária. As obras que estudamos, ao retratarem o Candomblé e a Umbanda, ofereceram imagens identitárias em trânsito e não identidades acabadas.

Georges Didi-Huberman afirma que uma imagem surge porque uma rede de relações se originou. A imagem altera o suporte, o sujeito representado e o sujeito que a vê<sup>12</sup>. As películas

---

<sup>11</sup> Conceito elaborado por Gregory Bateson e outros pesquisadores para denominar quando ocorre uma situação na qual uma pessoa se percebe diante de mensagens de aceitação e rejeição simultâneas. A psicologia consagrou o conceito como uma das maneiras pela qual as pessoas produzem culpa uma nas outras mutuamente.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 75-112.

que mostraram o Candomblé e a Umbanda alterou o saber que lhes dizia respeito num dado campo social. A deformação de que tanto falamos era tão somente a fratura que a imagem ofereceu aos sentidos do religioso representado num imprevisível processo de criação do sentido<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes Pese a Todo: memoria visual del holocausto*. Madri, Buenos Aires, México: Paidós, 2004.

## CAPÍTULO IV

### A RELIGIÃO E A NARRATIVA: ELOS, DIFERENÇAS E DEFORMAÇÕES

Na tentativa de marcar identidades, a imagem cinematográfica também as deforma. O conhecimento histórico da visualidade lida com a forma como as sociedades articularam saberes nas imagens e, em algum momento, chega ao ponto no qual as imagens explodem esses saberes.

Acompanhamos primeiramente a maneira como emergiu o debate da etnicidade no campo cinematográfico brasileiro, marcado por muitos discursos concorrentes que tentaram construir representações étnicas sobre os filmes que trabalhavam com as “religiões populares”, o Candomblé e a Umbanda. O *segundo* e *terceiro* capítulos realizaram análises dos filmes e suas relações polifônicas com os marcadores culturais apontados no primeiro capítulo. Acrescentou-lhes a incrível diversidade pela qual as categorias culturais concorrentes encontravam vida nos filmes brasileiros. É hora de mostrar quais os fatores que perturbam as marcações identitárias construídas sobre etnicidade e brasilidade, quais sejam, as categorias do campo religioso, notadamente a religião como metáfora, a magia/feitiço e os *eguns*/mortos, e a constituição da ficção cinematográfica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> As considerações sobre magia/feitiço dizem respeito apenas às caracterizações dessas categorias em nossas análises filmicas e não sobre a existência desses fenômenos nas práticas religiosas cotidianas.

Iremos argumentar como a religião se tornou uma metáfora no campo cinematográfico brasileiro, como a magia/feitiço e os *eguns*/mortos perturbam essa metáfora, e como os filmes reinventaram todas essas categorias culturais ao dar-lhes uma forma ficcional cinematográfica. A construção de imagens históricas não ocorre somente pela concorrência de diferentes investimentos imaginários nas películas, mas também por aquilo que, ao se fazer imagem cinematográfica, intervêm nessas disputas.

Sendo assim, iremos recapitular a conformação de alguns dados fundamentais relacionados à configuração do campo religioso nas representações cinematográficas por meio de três cronótopos relacionados: o terreiro, o corpo extático e a terra mítica. Logo em seguida, veremos em que consiste a metáfora da religião no cinema brasileiro para, no final, observarmos como a narrativa cinematográfica conferiu formas inéditas às categorias culturais da magia/feitiço e dos *eguns*/mortos, que perturbaram definitivamente as marcações identitárias.

## **1. Cronótopos do espaço religioso**

### **1.1 O TERREIRO**

Quais seriam os cronótopos do “poder dos fracos”, do poder religioso nos filmes brasileiros? Cronótopo é uma unidade de análise que marca a frequência de categorias espaciais e temporais nos textos numa dada referência.<sup>2</sup> Entre os cronótopos possíveis de serem identificados, numa análise dos filmes que se dedicaram a Umbanda e ao Candomblé no cinema brasileiro na década de 70, os principais são os referentes aos lugares nos quais o “poder dos fracos” foram ancorados na maioria das tramas. São recorrências mais pertinentes, no nosso recorte, o *terreiro*, o *corpo extático* e a *terra mítica*. Acompanhem as modificações pelas quais passaram, começando pelo terreiro.

O terreiro foi, desde os anos 1950, um espaço de alteridade, visto que era o único lugar no qual, em tese, se concretizaria o poder e a intervenção das religiões. Uma de suas imagens mais paradigmáticas é a apresentação exótica do terreiro de macumba no filme dos antigos estúdios da Maristela, *Meu Destino é Pecar* (1952), de Manuel Peluffo. Na trama, a empregada Nana, da casa-grande onde se desenrola a trama central

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília : Hucitec, 1987. Sobre a aplicabilidade do cronótopo Cf. GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed.34: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiaticos, 2001. p. 38.

(o amor de difícil realização de Helena com Paulo), freqüenta uma macumbeira. A louca Lídia quer tanto matar Helena que recorre à macumba (feitiçaria, no filme). Ela chega ao terreiro e entrega muitos presentes à “macumbeira” e assiste a um “rito africano” como gostava de denominar a crítica da época.

O terreiro, em *Meu Destino é Pecar*, é escuro, com dois focos de atenção principais, um, no fundo da cena, no qual estão os tocadores de tambor, a maioria formada por negros e um branco, e outro, no centro, no qual vários negros dançam uma coreografia impossível de ser ensaiada em qualquer rito do povo-de-santo. A cena é longa e completamente desconectada da narrativa fílmica, pois apenas remete ao fato de que a personagem recorria à macumba. Não se sabe que culto é aquele: na trama, trata-se do antro da feitiçaria, usado para demonstrar o grau de desespero da personagem. O filme de Peluffo limita o terreiro a um campo de alteridade extrema, como é próprio do exótico, aquilo que encanta e assusta na mesma medida.

Foi no filme franco-brasileiro *Orfeu do Carnaval* (1959), dirigido por Marcel Camus, que surgiu a mais antológica imagem de terreiro dos anos 1950: a cena em que Orfeu é levado por um preto velho para um terreiro de Umbanda onde, acompanhando uma sessão espírita, pudesse reencontrar Eurídice. O culto de Umbanda é reconhecível pela caracterização ritual, embora o filme nunca explicita a natureza do culto, relegando o espectador ao senso comum no qual, ele pode, ou reconhecer o terreiro da Umbanda, ou o denominá-lo, como fez a maioria da crítica de cinema da época, como “macumba”. A novidade de *Orfeu do Carnaval* era encenar a descida ao Hades do mito grego, na qual Orfeu reencontra Eurídice, numa tenda umbandista, com o espírito da morta “possuindo” uma velha que estava na audiência do terreiro. Este é um espaço de contato com os mortos e não com a feitiçaria.

Importante frisar que, no *Orfeu da Conceição*, a peça de Vinícius de Moraes, não há cena em terreiro algum, e essa alteração no roteiro foi obra da produção da fita. Todavia, como reconheceu Walter da Silveira, houve uma certa hermenêutica francesa da cultura brasileira.

Marcel Camus, por insensibilidade poética, transformou esta cena na mais ridícula e desumana de “Orfeu do Carnaval”: situou-a numa festa religiosa afro-brasileira, fazendo a voz de Eurídice partir de uma velha. Em pleno Carnaval. Camus tenta ingressar, cenograficamente ainda, numa atmosfera que, para além, teria uma dupla significação: um retrato exótico do Brasil e a

interpretação de que o Carnaval, além de ser um domínio dos negros, tem origem na sua religião.<sup>3</sup>

Silveira reconheceu a “religião afro-brasileira” e acentuou o caráter híbrido que a imagem, necessariamente, tem: realizada num recorte de um estrangeiro, ao mesmo tempo em que utiliza como temática um rito local. É desta ambigüidade que o terreiro surge como o espaço de contato com os mortos passível de separação da feitiçaria. Tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, a maioria dos críticos da época reconheceu, na película, a “macumba” e se limitou a considerá-lo o espaço no qual os mortos apareciam.

No mesmo ano de 1959, foram gravadas as cenas de *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, as quais, todavia, só seriam conhecidas no ano de 1962. O terreiro não aparece em si no filme, exceto na cena de destruição em que os policiais fazem uma batida na comunidade de Tia Cita, Mãe-de-santo do filme. Aqui, já se sabe que se trata de Candomblé, e que Tia Cita era uma poderosa feiticeira, avó do protagonista da história, o jovem mulato Tonho. Em *Bahia de Todos os Santos* o terreiro é o espaço perseguido e violentado, e não, o espaço maldito do feitiço (*Meu Destino é Pecar*), ou, o espaço do contato com os mortos (*Orfeu do Carnaval*). Houve um reconhecimento como “ritos negros” ou “ritos africanos”. Todavia, o drama racial, como comentado anteriormente,<sup>4</sup> foi submetido a uma noção de classe. O terreiro continuou pertencendo ao mundo do “outro”, mas este outro é o pobre mulato.

Foi em *Barravento* que o terreiro foi politizado, só que num sentido negativo. O seu espaço era ainda um tanto exótico e impressionista. Os batuques encantam a única branca da comunidade de Buraquinho, que quase entra em transe. O terreiro é escuro, porém com focos de luz estratégicos nos tambores e nas filhas-de-santo que dançam. O enquadramento é fechado, de forma que jamais o espectador vê ou tem uma panorâmica do próprio espaço. Há algo de misterioso ali, para além do simplesmente exótico, que é justamente o que não pode ser visto ou dito. *Barravento* delimita o espaço: trata-se do terreiro de Candomblé, campo de alienação, e da “cultura negra”, do “filme negro” que Glauber achava que estava fundando.

O terreiro aparece em *Barravento* em momentos diversos. No final da fita, Náfa, vestida nas roupas do santo, sai de um terreiro menos assustador, mas ainda

---

<sup>3</sup> SILVEIRA, Walter da. Orfeu do Carnaval: um filme estrangeiro. In: *Fronteiras do Cinema*. Salvador, BA: Corrupio, 1966. p. 109-110.

<sup>4</sup> Cf. capítulo 1 desta tese.

recortado de forma fechada, sem permitir ao espectador compor sobre ele um quadro completo: era o espaço dos negros onde os brancos (Naína) podiam transitar. A alienação era um conceito chave dos cineastas naqueles anos e, como apontou Bernardet, “esses ritos de origem africana são freqüentemente considerados como um meio de preservar a cultura e a dignidade dos negros. Já tiveram esse papel, hoje não o têm mais”.<sup>5</sup>

*O Pagador de Promessas* foi o primeiro filme que, de forma sintética, apresentou o terreiro sem realizar um julgamento ideológico. Na obra de Anselmo Duarte, o terreiro era um espaço de encontro de registros culturais diferenciados. Os primeiros planos do filme trazem “closes” de tambores, rostos de pessoas paramentados nos orixás, e num plano americano, a câmera segue várias pessoas paramentadas em vários orixás, entre os quais podemos identificar Obaluaiê/Omulu, Iansã, Oxum, Oxalá, etc. A câmera se distancia e mostra Zé do Burro agradecendo ajoelhado aos pés de uma imagem de Santa Bárbara, sua mulher está a seu lado olhando a dança dos orixás. Ele faz o sinal da Cruz, se levanta e sai. Essa cena é a única, no filme inteiro, na qual um terreiro aparece, permanecendo, porém, como um espectro no discurso do filme, uma vez que é pelo o fato da promessa de Zé do Burro ter sido realizada num terreiro de Candomblé, que Padre Olavo, vigário da Igreja onde o protagonista deveria pagar a dívida com a Santa, impede sua entrada no templo. O sacerdote dizia para o camponês que “os escravos africanos burlavam, assim, os senhores brancos. Diziam cultuar os santos católicos quando na verdade estavam a cultuar seus próprios deuses!”. O terreiro, na opinião do personagem, era um antro de feitiçaria e macumba no qual a fé cristã é ludibriada.

Todavia, a imagem do filme não segue o discurso do padre. O episódio que abre o filme é retomado por Zé do Burro, quando este conversa com o vigário, tornando o terreiro um espaço sincrético no qual cristianismo e Candomblé (devidamente nomeado pelos personagens) estavam juntos. Interessa-nos que, ao lado de *Barravento*, *O Pagador de Promessas* ofereceu a mais completa caracterização visual de um terreiro de Candomblé no cinema brasileiro. Essa imagem só foi equiparada, mais de uma década depois, nos filmes de Nelson Pereira dos Santos dedicados às “religiões populares” (*O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*) e alguns outros.

---

<sup>5</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Barravento*, filme realista. *Última Hora*, São Paulo, 20 jul de 1963.

A película de Anselmo Duarte marca o terreiro como o espaço no qual o sagrado se desenrola, e os orixás, são santos. Menos do que um espaço de feitiçaria (*Meu Destino é Pecar*), ou de encontro com os mortos (*Orfeu do Carnaval*), ou mesmo, ambiente das vítimas (*Bahia de Todos os Santos*) ou alienados (*Barravento*), o terreiro é, pela primeira vez, “somente” um espaço sagrado em *O Pagador de Promessas*. Embora a crítica ligada ao Cinema Novo tenha atacado o filme como um propagador e mantenedor da “mitologia popular” (essa crítica sobreviveu muitos anos, no pós 1964, como demonstra o livro *Brasil em Tempo de Cinema*<sup>6</sup>), e o conflito central ser a ingenuidade do protagonista contra a intolerância de Olavo, o terreiro permanece um espaço inocente de qualquer interpretação que o colocasse numa metonímia da feitiçaria ou necromancia.

A promessa firmada no terreiro de Candomblé na cena de abertura do filme era o acontecimento fundamental. Como todo “acontecimento é um fragmento da narrativa, e segue o destino desta”,<sup>7</sup> e como o enredo de *O Pagador de Promessas* aponta-se como uma disputa na qual a religião popular não triunfa oficialmente, mas apenas simbolicamente (com a entrada de Zé do Burro crucificado na Igreja de Santa Bárbara), o terreiro era, no contexto histórico, um espaço da religiosidade popular por excelência.

Até 1970, portanto, os cronótopos do terreiro no cinema brasileiro eram relacionados: 1) à feitiçaria, 2) à alienação, 3) ao espaço religioso popular e legítimo. Na dinâmica histórica que se inaugurou com a década de 1970, a imagem do terreiro como espaço popular foi retomada em *O Amuleto de Ogum* (1974) e continuada por absolutamente todos os filmes ao qual tivemos acesso nessa pesquisa. De certa forma, a imagem vitoriosa nesse debate, pelos motivos expostos nos capítulos anteriores (o principal deles, a nova modelação do debate sobre o popular e o nacional no campo do cinema), foi a desenvolvida em *O Pagador de Promessas*.

As novas imagens do terreiro tiveram que ser debatidas, implícita ou explicitamente, com as duas facetas mais antigas do cronótopo, a da feitiçaria/necromancia (contato com os mortos) e a da vitimização alienadora. A importância em se debater com a primeira devia-se pela difundida imagem popular do terreiro como antro de feitiçaria. Esse imaginário popular foi combatido, no nível dos discursos e das películas dos cineastas. Os filmes passaram a ser realizados tentando

---

<sup>6</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2005. [originalmente publicada em 1967].

<sup>7</sup> RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 254.



diferenciar a Umbanda ou o Candomblé da feitiçaria por meio de contrapontos polarizados. Desta forma, um pai-de-santo ruim, feiticeiro e charlatão é contraposto à bondade e encantamento benéficos de pai Erlei, em *O Amuleto de Ogum*. O terreiro deste é mostrado com farta iluminação, permitindo visualizar imagens de todas as modalidades de santos da Umbanda, desde seus encantados até orixás e santos católicos. Ao contrário, o “terreiro” de Gogó é num quintal, repleto de assentamentos escondidos nos quais estão oferecidos os ebós para matar Gabriel. O discurso fílmico tentou articular para o espectador quem é quem e o que devia ou não ser caracterizado como “ruim”. A reação de Nelson e do filme foi contra uma imagem social negativa, que foi combatida. Esse recurso ficou claro, como mostramos nos capítulos anteriores, em todos os filmes, a ponto de ser quase exorcizado nos mais idealistas que foram *Tenda dos Milagres* e *Cordão de Ouro*.

É preciso frisar que existia certa ambigüidade em *A Força de Xangô* e *Prova de Fogo*. Em *A Força de Xangô* o terreiro era o espaço sagrado no qual tanto o malefício era exorcizado (como na ocasião na qual Tônho vai num terreiro de Umbanda, no Rio de Janeiro, para tirar o encosto da Pomba Gira), quanto o espaço de pedido de uma vingança na forma de Exu. O terreiro é um espaço ambíguo e, nesta imprecisão, retornam o feitiço e os mortos. O retorno dos mortos também é verificado em *Prova de Fogo* no qual a tenda espírita era o local da discordância entre vivos e entre mortos. A grande diferença é que a fita de Altberg não coloca o terreiro como um ambiente maléfico, embora seja um espaço de contato com a morte.

A imagem padrão de terreiro rejeitada, claramente, a partir de *O Amuleto de Ogum* foi a do terreiro como alienação. Contra um conceito sem problematização de alienação e conscientização, defendido pelo Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos propôs uma nova concepção de cultura popular como capaz de apontar suas próprias direções e manter suas resistências. A imagem vitoriosa do terreiro, como espaço sagrado do popular nacional, contrapunha-se àquela inaugurada em *Barravento*. Essa imagem foi citada por inúmeros críticos, como Jean-Claude Bernardet e Antônio Risério, que viram uma contraposição entre *O Amuleto de Ogum* e a fita de Glauber Rocha. A imagem do povo como vítima alienada, freqüentadora de terreiros, foi negada.

A “vitória” do cronótopo do terreiro popular não pode ser vista como a constituição de uma única e mesma modalidade de imagem. Ao contrário, os filmes produziram diferentes formas de se distanciar e se aproximar dessas imagens, assim como a crítica encontrou diferentes formas de aproximação e distanciamento das fitas.

O terreiro popular de cada um dos filmes foi profundamente diferenciado: *O Amuleto de Ogum* o constitui como espaço sagrado e de resistência enquanto, usando os mesmos elementos, *Tenda dos Milagres* o afastou dos mortos. No primeiro, o trânsito com os mortos está presente, mas, no segundo filme, desaparece, como é evidenciado pela ausência de possessões: no filme só há transe – e todos nos terreiros. Identifica-se o terreiro de Candomblé como espaço sagrado de orixás e de transe, e o terreiro/tenda de Umbanda como espaço sagrado no qual os mortos podiam transitar, só que deslocados de uma caracterização de “necromancia”.

Em *Tenda dos Milagres* isso ficou evidente. Se, etnograficamente, é perfeitamente constatado, em muitos Candomblés ketus ou angolas, o culto aos ancestrais, os *eguns*, nos filmes de ficção o Candomblé, o terreiro é o lugar “puro” no qual não ocorrem possessões, mas transe, ou seja, não há incorporação de *eguns*, exus, espíritos ou encantados, mas sim a “descida” dos orixás. Por enquanto, basta sabermos que o terreiro de Candomblé era o espaço de encontro com os deuses africanos, e não, dos mortos. Essa diferenciação ficou mais evidente nos filmes dedicados a Umbanda, nos quais os mortos chegaram a brigar entre si.

## 1.2 O CORPO EXTÁTICO

O cronótopo do terreiro, como visto, não pode ser esclarecido, sem uma compreensão da incorporação e do transe. Em nosso ponto-de-vista, existe um outro cronótopo que é o do *corpo extático*, sem o qual todos (ou a maioria) desses filmes não podem ser compreendidos. Em nossas análises fílmicas, frisamos bastante a caracterização do contato com os mortos nas fitas, apoiados nas reflexões antropológicas de alguns estudiosos. Ensaíamos o impacto da “possessão” como critério de diferenciação e incômodo do espectador frente a realidade ficcionalizada.<sup>8</sup> Agora, vamos historicizar como o *corpo extático* marca diferenças culturais.

O extático era representado pela caracterização do corpo do ator/personagem numa dada imagem. Não encontramos muitas representações do êxtase no cinema brasileiro até *O Amuleto de Ogum*. Este cronótopo se formou, praticamente, naqueles anos, e devemos posicioná-lo em relação ao imaginário da cultura brasileira do contato com os mortos. A única imagem num filme de ficção<sup>9</sup> de incorporação com a qual

---

<sup>8</sup> Cf. Capítulo 2.

<sup>9</sup> Havia imagens em documentários, tais como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno.

entramos em contato em nossa pesquisa, e que é anterior a 1964, é a de *Orfeu do Carnaval*. Como colocado, na saga órfica, a descida ao mundo dos mortos é realizada num terreiro de Umbanda. Nela, as pessoas que dançam na roda de santo estão claramente incorporadas, como pode ser percebido pelas expressões faciais e pelos movimentos corporais dos atores. Ao mito trácio popularizado por Ovídio nas *Metamorfoses*, abrigado e “negricado” por Vinicius de Moraes na peça *Orfeu da Conceição*, Marcel Camus acrescentou uma analogia pela qual Orfeu encontra Eurídice incorporada numa velha senhora que estava na assistência da tenda umbandista. Na cena, quando o sambista finalmente ouve a voz de sua amada, esta avisa para que não a mire, pois, do contrário, a perderá para sempre. Orfeu ouve a voz da amada, mas não a contempla. Quando impaciente e desesperado, se vira, contempla a velha que, com a face transtornada, fala com a voz de Eurídice.

O uso da voz de Eurídice como forma de caracterizar sua incorporação na velha umbandista era ideal à trama romântica de Camus, mas inadequada à perspectiva mais etnográfica pretendida por Nelson Pereira dos Santos. Como foi apresentado no segundo capítulo, o diretor visitou e pesquisou terreiros, chegando a fazer algumas gravações *in loco*, muitas das quais inseridas nos filmes, principalmente em *O Amuleto de Ogum*. Poderíamos dizer que as incorporações que acontecem nesta fita são mais “realistas”. Sua marca diferencial é não usar “subterfúgios” como vozes diferentes (*Orfeu do Carnaval*) ou distorcidas (*O Exorcista*<sup>10</sup>) para caracterizar a incorporação. O corpo do ator é apenas “o corpo do ator”, com expressões faciais transtornadas ou movimentos bruscos, muitas vezes usando gritos, quedas no chão e outros gestuais que permitam identificar que não é o dono do corpo quem o manipula naquele momento. O corpo era o lugar pelo qual o sobrenatural invadia o mundo e permitia aos mortos se colocarem frente aos vivos. A alteridade advém da colocação do morto na imagem, sem com isso, evidenciá-lo como fantasma.

Na sociedade brasileira, como esclarecem os folcloristas, antropólogos e sociólogos, o morto passeia entre os vivos, lateralmente, sem ter um espaço próprio no qual esteja instalado. Especificamente na Umbanda, ele acompanha, como guia, o seu médium. Aqui, marca-se a sua diferença em relação ao “fantasma” propriamente dito, o espírito do falecido que não encontra descanso, presente em inúmeras narrativas

---

<sup>10</sup> Tomamos como exemplo um filme paradigmático do horror norte-americano, o mundialmente assistido *O Exorcista* (*The Exorcist*, EUA, 1973), dirigido por William Friedkin, contemporâneo de *O Amuleto de Ogum*.

cinematográficas norte-americanas, européias e brasileiras, mas que não cabe a uma descrição mais exata da trama do filme de Nelson Pereira.<sup>11</sup> O *exu* (ruim) que se incorpora em Severiano, ou o Preto-Velho (bom) incorporado em Pai Erlei, fez registro do mundo moral além vida, mostrando que antes de uma “possessão”, a palavra correta seria *incorporação*. Essa é uma diferença que podemos apontar em *Orfeu do Carnaval*. Neste, o corpo é invadido por uma outra entidade, o fantasma que o domina, mas não o compõe, é estranho e adverso (a força da morta) à condição na qual está colocado (o corpo vivo da velha). No filme de Camus parece ocorrer uma *possessão*.

A *possessão* é a visita do outro extremo, vindo do mundo dos mortos. Ela está além da linguagem e, por isso, Michel De Certeau a colocava como algo que necessitava ser nomeado pelos clérigos que com ela lidavam.<sup>12</sup> A nomeação da *possessão* a inseria na linguagem. O corpo era possuído e partilhado pelo morto, como um intruso. Este era dotado da palavra extra-linguagem da força obsessiva, que a Igreja tentou domar dentro de suas referências. Ainda é essa, a idéia que aparece no *Orfeu do Carnaval*. Eurídice é uma intrusa que invade o corpo da velha. Sua condição assustadora permeava os outros personagens incorporados no terreiro de Umbanda: eles também estão possuídos naquele registro narrativo que é o filme, embora suas caracterizações sejam menos evidentes. Os mortos são intrusos e os vivos são *possessos*.

O transe é construído e apreendido de forma diferente em *O Amuleto de Ogum*. Jean-Claude Bernardet já notou como houve um deslocamento da construção cinematográfica do transe nos documentários voltados às imagens do povo desde os anos 1960.<sup>13</sup> Em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), por exemplo, “a construção do filme leva a interpretar o transe como manifestação de alienação e de desespero histórico de indivíduos sem saída”.<sup>14</sup> No quadro social em que a alienação despontou como concepção chave de compreensão da cultura popular, o transe, dos três aspectos envolvidos na situação da *possessão* (o santo ou entidade, o testemunho da *possessão* e o cavalo possuído), o terceiro era construído como alienado de sua condição social, o que era o mesmo que tomá-lo como aliado de sua condição de sujeito. O transe e a *incorporação* seriam assim uma deterioração do sujeito em nível individual e coletivo.

---

<sup>11</sup> Sobre a história de fantasmas Cf. JAMESON, Friedric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

<sup>12</sup> CERTEAU, Michel. A palavra possuída. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 219-241.

<sup>13</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 33.

A partir de *O Amuleto de Ogum* isso mudou. No filme de Nelson Pereira dos Santos, o transe passa a ser um componente de estranhamento, mas que não é mais “domado” por alguma concepção sociológica de alienação. Uma vez que a Umbanda passou a ser uma manifestação popular legítima, o alijamento subjetivo e social perde sentido, e o transe, por mais que seja um distanciador, não é explorado como uma destruição da personalidade. Essa mudança é perceptível em outro filme de Geraldo Sarno, também de 1974, *Iaô*. Bernardet notou com perspicácia o novo papel da possessão na fita ao mostrar que “a significação do transe mudou completamente” e transcrever a narração, em *off*, da fita, no que ela tem de mais explícita quanto a este ponto: “o transe exprime aqui e agora a existência de um sistema religioso, com seus deuses e mitos, de um sistema de conhecimento, de uma doutrina. Esse conhecimento, porém, só pode ser atingido [...] pelo transe”.<sup>15</sup> O filme de Sarno foi inspirado, entre outras fontes, na tese de Juana Elbein dos Santos, *Os Nagô e a Morte*.<sup>16</sup> Ele interpreta o transe, seguindo a leitura antropológica, como manifestação cultural para aquisição de conhecimento.

Entretanto, *Prova de Fogo* foi mais radical do que as fitas de Sarno e Nelson Pereira. Primeiro, porque não focalizou o transe simplesmente, instante no qual desce o “orixá” no filho-de-santo, mas a incorporação em si, ou seja, quando outra entidade, que em tese já foi humana, é o centro da trama. A incorporação estruturante da narração tem sérias conseqüências. Continua valendo a idéia de que o conhecimento obtido pelo adepto advém do contato com o mundo dos mortos que ocorre por meio do ritual. Mas este saber tem significados mais complexos, pois a incorporação mostra que o indivíduo é uma reunião passageira de traços de origens diversas, os quais sobrevivem à morte de diferentes formas. Os mortos, no filme, seriam uma forma de continuidade da pessoa, a qual é marcada, inicialmente, pelo apagamento momentâneo da consciência dos vivos, ou pelo menos, parece-nos ser assim que se apresenta em *Prova de Fogo*. A incorporação define, na imagem, um estatuto ficcional para a individualidade ao criar um imaginário próprio na relação entre os vivos e os mortos. Ela desfaz, imaginariamente, a subjetividade homogênea e propõe sujeitos fraturados não apenas entre o mundo dos vivos e o dos mortos, mas na troca incessante entre eles. A “guerra dos santos” reflete uma “guerra entre pessoas” não apenas por via do feitiço, mas

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 175.

<sup>16</sup> SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagô e a Morte*; pãde, àsèsè e o culto égun na Bahia. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

também pela própria agência dos mortos no meio dos vivos. Um único sujeito, o médium, em contato com o sobrenatural, se revela como vários sujeitos constituídos. Mauro e João são os grandes exemplos neste caso: o primeiro, incorpora um “viril” *Boiadeiro* e uma *Cigana* “faceira”, enquanto o segundo, um “sábio” *Preto-Velho* e um “assustador” *Exu Caveira*. Todos os santos aparecem conforme a necessidade que o “cavalo” passa no momento. Interessante notar, por exemplo, que a *Ciganinha*, o santo feminino, em geral atende aos problemas amorosos.

Os mortos surgem como uma população viva, seres existentes dotados de uma moralidade própria. A Umbanda é o espaço privilegiado no qual os vivos e mortos entram em relação, em que o Além e o Aquém se fazem presentes pela mediunidade e de onde os vivos adquirem benefícios e aliados aos seus interesses, e os mortos, uma nova existência corpórea.

*O Amuleto de Ogum* introduziu o personagem *médium*, cujo corpo torna-se um veículo em que os mortos partilham, por momentos, a condição de vivos. A necromancia desaparece pelo fato de que o médium legitima a entrada do morto no próprio corpo, partilhado espontaneamente. Por seu intermédio se forma uma impressão de celebração da presença do morto entre os vivos, celebração ritualizada pelas danças, cânticos, pedidos e graças concedidas, com a qual os clientes e adeptos da Umbanda, em *Prova de Fogo* e *Cordão de Ouro*.

O corpo tornou-se o cronótopo fundamental pelo qual se pode reconhecer também a Umbanda e o Candomblé. O corpo incorporado marcava a caracterização da Umbanda nos filmes. No caso do Candomblé, o terreiro é um espaço do êxtase propriamente dito, do transe no orixá.<sup>17</sup> Na forma extática, o filho-de-santo torna-se o próprio orixá encarnado, um duplo atuante dele na imagem cinematográfica. Essa qualidade de duplo é caracterizada pela presença constante de adeptos paramentados nas entidades no decorrer dos filmes. Por mais que apareçam, também, umbandistas vestidos nas roupas de Zé Pilintra, Preto-Velhos, Exus, Boiadeiros ou Ciganinhas em vários filmes, o paramento do orixá é logo reconhecido por suas qualificações em cores, tipos de roupas e ferramentas. Assim, o corpo, provavelmente extático, está vestido nas roupas do orixá para melhor se tornar uma imagem completa deste.

---

<sup>17</sup> O orixá, vodun ou nkise não são entidades externas ao filho-de-santo. São constituintes dele, por isso na cosmogonia da maioria dos Candomblés brasileiros, o filho-de-santo entra em transe. O processo de iniciação é a forma pela qual um filho-de-santo passa a ter o nome e ser conhecido como uma das encarnações do nkise, orixá ou vodun que o rege. O adepto iniciado se torna o orixá.

O corpo extático do transe, como o chamamos, é sempre um corpo paramentado, ritualmente vestido, desde *O Pagador de Promessas* até *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Tenda dos Milagres*, *A Força de Xangô*, *Cordão de Ouro* e *Jubiabá*. Sua caracterização se tornou cada vez mais evidente no decorrer do tempo, aumentando o número de planos, a maneira dos enquadramentos, de suas aparições nos filmes. Estes, sempre que apareciam, eram vistos como pessoas e apresentados pelas personagens. Não é por acaso que *A Força de Xangô* se inicia com a apresentação de Xangô, Iansã, Oba e Oxum por meio de pessoas paramentadas nas roupas destes santos.

A partir de *Tenda dos Milagres*, todas as vezes em que uma roda-de-santo aparece numa fita, alguém paramentado está nela. Acontece em *A Força de Xangô* e *Jubiabá*. Essa tendência também apareceu em *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976). O corpo em transe se torna outra faceta do cronótopo do corpo extático, um marcador fundamental pelo qual o sagrado é reconhecido. O orixá vestido marca, visualmente, o lugar e o momento sagrados, pois é o *deus* (não um egum) quem está entre os vivos. Essa diferenciação é fundamental.<sup>18</sup>

Mortos e deuses partilham dos corpos dos vivos para se fazerem presentes, sobrepondo o seu mundo ao mundo dos vivos. O corpo extático é o espaço ficcional e histórico no qual isso ocorre, caracterizado de diferentes maneiras, no decorrer do tempo. Entretanto, para o espectador sem qualquer formação, seja na Umbanda ou no Candomblé, ou que não os conheça minimamente, a diferenciação entre incorporação e transe passa despercebida.

### 1. 3 TERRA MÍTICA: ENTRE RIO E BAHIA

O último dos cronótopos que gostaríamos de frisar é o da terra mítica, o mais flutuante de todos. Ela não aparece com um único nome, nem é facilmente destacável.

---

<sup>18</sup> Os estudos antropológicos, históricos e da mitologia mostram que o mundo dos deuses e o mundo dos mortos partilham de um mesmo espectro de alteridade em relação ao mundo dos vivos, embora possam figurar em hierarquias diferentes conforme os contextos sócio-históricos. Reconhecemos essa marcação, mas fazemos questão trabalhar essa diferenciação entre deuses e mortos exatamente porque é na diferença e no intercâmbio entre as duas categorias que se realizam diferenciações identitárias como veremos no final desse capítulo. Sobre as relações entre mortos, vivos e deuses Cf. AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papirus, 1998; BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Cia das Letras, 2003; CASTRO Eduardo Viveiros de. *Escatologia pessoal e poder entre os Araweté. Religião & Sociedade*, v. 13, n. 03, p. 2-26, 1986; DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua: espaço, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; DUMEZIL, Georges. *Do Mito ao Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; GINZBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Cia das Letras, 1988; LEVI- STRASS, Claude. *O Cru e o Cozido – Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; SAEZ, Oscar Calavia. *Fantasma Falados: mitos e mortos no campo religioso brasileiro*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996; SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1999; VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo: EDUSP, 2001.

Na verdade, a única película na qual a terra mítica foi perfeitamente clara era *Cordão de Ouro*, na qual ela aparece com o nome de Aruanda. E é como sombras desta terra que iremos abordar sua formação e desaparecimento, uma vez que este cronótopo teve “vida” curta.

A mais conhecida menção cinematográfica de *Aruanda* foi o documentário de 1961 de Linduarte Noronha, um marco no cinema brasileiro, ao mostrar com estética precária, a situação igualmente difícil de um grupo de negros descendente de uma comunidade quilombola. De maneira interessante, o nome do filme era emprestado da terra mítica na qual os orixás viveriam, uma espécie de paraíso do Candomblé e Umbanda, criada no cinema, pela primeira vez, na forma de um pequeno inferno sertanejo onde viviam os remanescentes dos escravos.

As terras míticas principais, que servem de referência original e às quais se pode recorrer para ter certeza das próprias origens e identidades, para nossa pesquisa, foram o Rio de Janeiro e a Bahia. O primeiro possuía um vetor nacionalista mais forte, e a segunda um vetor africanista. A Bahia era uma fonte para imagens étnicas e o Rio para imagens nacionalistas.

Começamos pela Bahia. É nela que se desenhou, principalmente, a *terra mítica*, a qual está na base nas representações do Candomblé contidas em *Barravento*, *Bahia de Todos os Santos*, *O Pagador de Promessas*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Tenda dos Milagres*, *A Força de Xangô*, *Jubiabá*. A Bahia mitificada toma forma, primeiro, na literatura de Jorge Amado, na qual é pintada com cores quentes da sensualidade, espaço no qual o povo brasileiro, mestiço, pode conviver com suas diferenças, apesar das hierarquias. Tanto no espaço da Casa-Grande, quanto no da Senzala, da Igreja e do Terreiro de Candomblé, a Bahia é o mundo sincrético e étnico, mestiço e racializado onde as diferentes marcas culturais concorrem.

A Bahia já era o foco primordial da referência do Candomblé no cinema desde *Barravento* e *O Pagador de Promessas*. É num terreiro de Candomblé do interior baiano, que Zé do Burro faz uma promessa a Santa Bárbara. Novamente encontramos, no filme de Anselmo Duarte, um ponto central de formação de um cronótopo. Todos os filmes de ficção nos quais o Candomblé ocupa um lugar central têm seus enredos na Bahia, assim como a maior parte dos que mostram a Umbanda tem como foco o Rio de Janeiro. Isso não é, em nenhum sentido, aleatório, uma vez que a Umbanda se irradia e encontra muita receptividade a partir do Rio de Janeiro, enquanto o Candomblé se espalha principalmente graças ao culto baiano. Não é coincidência o fato de Nelson



Pereira dos Santos gravar em Duque de Caxias, seu filme sobre a Umbanda, e em Salvador seu filme sobre o Candomblé.

Salvador era o palco central dessas encenações. Ela foi configurada como a cidade mítica, a terra onde os opostos se misturam e se transformam em “outra coisa”. Ali, a população mestiça se afirma e se auto denomina mestiça ou negra, e o Candomblé convive com a Igreja Católica. *Barravento* mostrou a Bahia litorânea e arcaica. Viajante que proveio do campo sincretista, o Zé do Burro de *O Pagador de Promessas*, viveu seu drama nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara em Salvador.

Na caracterização da Bahia, Jorge Amado teve um papel de destaque. Sua *Tenda dos Milagres*, adaptada por Nelson Pereira dos Santos, estava repleta de resistências cotidianas, nas quais as etnias jeje e nagô desfilavam na tela ao som de um canto para Xangô, na voz de Gilberto Gil. Ao mesmo tempo, a Salvador étnica era também a do Brasil mestiço. A capital baiana se tornou o mundo dos encontros nos quais as tradições jêje e keto, o Candomblé e o catolicismo, mulatos, brancos e os negros se encontram, brigam, se aproximam e se distanciam. Salvador é o mundo sensual e mítico, repleto de poderes sacros espalhados pelos terreiros, e pronto a servir de fonte de tradições culturais para o Brasil. É lá que a fonte de ancestralidade jorra: a África assimilada na terra soteropolitana. Os próprios negros, para se compreenderem etnicamente, recorrem à cultura baiana, repleta de heranças. É possível retornar à África via Bahia, especialmente por Salvador. Só que a África foi uma tradição inventada.

Dialogando com estudiosos, Nina Rodrigues, Manoel Querino, e Gilberto Freyre, Jorge Amado preservou-se na defesa da mestiçagem como solução para o problema racial brasileiro e fez da Bahia o microcosmo no qual sua ficção pudesse mostrar um projeto cultural de cunho político, a constituição de um povo mestiço.<sup>19</sup> O romance *Tenda dos Milagres* foi lançado em 1969 e causou sensação no Brasil como uma nova defesa da mestiçagem e da democracia racial numa época que toda a sociologia se voltava contra ambos os temas: o primeiro teria sido um processo de branqueamento forçado da população negra, e o segundo, uma máscara da falsa idéia de que o Brasil seria um paraíso de convivência de raças.

A empreitada de Amado, retomada por Nelson Pereira dos Santos, transformou Salvador num espaço mítico de encontro da civilização mestiça capaz de abrigar tanto o preconceito quanto a aceitação racial – Bahia transformada num espelho do Brasil. No

---

<sup>19</sup> Sobre o diálogo de Jorge Amado com a intelectualidade baiana e o romance *Tenda dos Milagres*. Cf. REIS, João José. Prefácio. In: AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

mundo visual de *Tenda dos Milagres*, Salvador era, de fato, o Brasil visto pelo prisma da mestiçagem e o Candomblé era um de seus maiores caracterizadores – o Brasil negro é que era tido como assimilador dos brancos.<sup>20</sup> Não era uma cidade “real”, mas mítica e sedutora.

Um “retorno à África” foi iniciado no cinema brasileiro em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969. O personagem Negro Antão afirma que gostaria de retornar à África. Tal frase coloca o continente como fuga. A negritude de Antão, africanizada, coloca acento étnico inexistente em qualquer imagem sobre negros no cinema anterior de Glauber Rocha. A terra mítica foi mantida lá, distante, sem qualquer vislumbre visual ou espacial na fita, num espaço mítico inalcançável das terras de além-mar. Essa terra apareceu finalmente na imagem, num filme franco-italiano que não chegou a ser exibido no Brasil, mas que foi dirigido por Glauber Rocha, *Der Leone Have Sept Cabeças* (Itália-França-Congo, 1970). A África desta fita não era o paraíso utópico desejado por Antão, mas uma terra mítica em que potências igualmente míticas (e imperialistas) se digladiam com as revolucionárias forças autóctones. Nesta película, um mítico Zumbi declama um texto no qual o trânsito de imagens no atlântico negro é evidenciado.

Nele declara:

Dois mil anos atrás os leões e leopardos viviam livres na floresta. Dois mil anos atrás os deuses viviam livres nos céus e no mar. Quinhentos anos atrás os brancos vieram e massacraram os leões, os leopardos, e tomaram o céu e as terras de nossos deuses inflamados. Os brancos levaram nossos reis e nosso povo para trabalhar como escravos nas novas terras das Américas, e nossos deuses os acompanharam. Nas Américas, nossos deuses testemunharam o sofrimento de seus reis e seu povo. Negros escravos enriqueciam chefes brancos, e sua doce virada no sangue pelo qual nutriam as plantações de tabaco, de algodão e de açúcar de cana, juntamente com todas as outras ricas maravilhas das Américas. Mas um dia nossos deuses se revoltaram, e nosso povo tomou armas para conseguir sua liberdade. Nos temos sido fortes pelos três séculos nos quais os europeus que nunca pararam de nos dizimar com barbarismo sem precedentes. Mas os brancos nunca me mataram, Zumbi, porque estou aqui para reencarnar em todos os líderes massacrados. Minha espada partirá a terra em duas, deixando os carrascos num lado e a África livre no outro. Aqui e em todos os lugares, os negros levarão a África em seus corações. Não enfrentaremos as armas européias apenas com magia e espada. Contra o ódio, contra o fogo.

---

<sup>20</sup> Esse cronótopo já aparecia em duas outras adaptações literárias de Jorge Amado: a primeira de 1976, dirigida por Bruno Barreto, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, a segunda veio após, mas era um filme francês, *Os Pastores da Noite* (1976), produção fraco-brasileira dirigido por Marcel Camus. Novamente o cronótopo de Salvador surge em todo o seu esplendor mestiço. O amor de Flor por Vadinho, por exemplo, se desenrola numa Salvador captada de maneira mais fechada, sem muitas panorâmicas turísticas, e por isso, íntima e sensual.

A menção aos deuses que foram para a América, dita por um herói americano (mas nascido na África), pela câmera de um diretor brasileiro, demonstra que se configurava uma terra mítica da cultura brasileira, uma vez que Glauber respondeu à cultura brasileira quando fez essa produção internacional. A África aparecia em panorâmicas de planos-sequências longuíssimos de paisagens nas quais algumas das alegorias glauberianas se desenrolam. Em outros momentos, são mostrados nativos cantando e dançando o que, no Brasil, poderia ser um ritual religioso. A montagem do filme é uma das mais radicais já praticadas pelo cineasta. O mundo africano construído em *Der Leone Have Sept Cabeças* é repleto de signos destacados em metáforas inusitadas. Cada personagem é uma alegoria de uma potência ou força imperialista. O filme não deixou herdeiros na cinematografia, exceto o, quase incompreensível, *Idade da Terra*, de 1981, também dirigido por Glauber.

Contudo, o filme nos serve para apontar duas coisas: se a busca pela África mãe começou com Glauber no cinema brasileiro, não foi ele quem a alcançou realmente. A terra mítica africana foi deslocada para Salvador, uma terra mítica africanista. *Der Leone* não teve descendentes no cinema brasileiro, e foi visto mesmo, na época, por pouquíssimos brasileiros. A crítica internacional censurou o diretor por ter perdido seu norte após *Dragão da Maldade*. Os outros cineastas brasileiros se reorganizaram e outros pontos de referência foram construídos, como por exemplo, as propostas do “filme popular”, idealizado por Nelson Pereira dos Santos, e os empreendimentos de outros realizadores, como Carlos Diegues, Bruno Barreto, Arnaldo Jabor, Antônio Carlos Fontoura, Iberê Cavalcanti e outros. Foi nas imagens desses diretores que Salvador ganhou uma face africana.

Se o deslocamento maior da terra mítica foi rumo à África, via Bahia, antes dele, talvez o lugar mítico mais evidente tenha sido Duque de Caxias, cidade na qual se deu o enredo de *O Amuleto de Ogum*. É lá que Gabriel, vindo do Nordeste, vai buscar emprego. Nelson Pereira dos Santos chegou a afirmar, em várias entrevistas, que Caxias era “a capital cultural do Brasil” pela forma como ocorriam trocas culturais, notadamente religiosas, naquele lugar. Da mesma forma, o sincretismo se juntava ao processo migratório, e Caxias se tornava um centro de encontro.

A imagem mais antiga da terra mítica para o Rio de Janeiro que envolve nosso tema, é a de *Orfeu do Carnaval*. Os negros e mestiços que dançam no carnaval e a capoeira estão refugiados no alto dos morros, de onde contemplam a cidade moderna abaixo. O mundo anti-moderno dos negros da fita era lúdico e ingênuo, apartado da

modernidade. Terra do excesso do Carnaval, também era a cidade das possessões, na qual Eurídice, reencontra seu amante como um fantasma numa tenda espírita. O Rio paradisíaco, cidade e natureza, cartão-postal do Brasil, era também a cidade mítica na qual se encontram os terreiros mediúnicos.

Essa idéia foi reforçada em *Prova de Fogo*, com suas paisagens velhas, turísticas, mas acima de tudo, como a cidade na qual podem ser encontrados os despachos de macumba no meio da rua e na qual, ao virar-se as esquinas, se encontram exus e tendas espíritas. O Rio de Janeiro se tornou uma das mais recorrentes terras míticas de imagens para o Brasil, no qual o samba, o carnaval e a Umbanda freqüentemente foram associados à nacionalidade e à originalidade brasileiras. No filme *A Força de Xangô*, este mesmo Rio paradisíaco e místico reaparece, pois é lá que Tônio conseguirá se libertar dos exus que o perturbam. Como diz o malandro Sebastião, um duplo do encantado Zé Pilintra: “tudo é Brasil”!

Interessante notar que em *A Força de Xangô*, aparecem tanto a Bahia como o Rio de Janeiro. A Salvador da fita é a cidade mestiça e negra, e seus personagens desfilam entre a cidade alta e a cidade baixa, principalmente nas favelas soteropolitanas. A Salvador de Iberê Cavalcanti era mítica no poder religioso, mas não o paraíso dos pobres. Já o Rio de Janeiro surge paradisíaco abaixo dos personagens do filme, que encaram a beleza da Baía de Guanabara.

## **2. A religião como metáfora**

Selecionados os cronótopos, percebemos que o definidor de cada um dele era a maneira como a religião foi tratada em cada fita. Colocamos anteriormente, que a religião funcionou como metáfora nos filmes analisados. É mister esclarecer nosso conceito de metáfora, o qual não guarda qualquer novidade, sendo tão somente definido a partir das considerações de Paul Ricoeur.<sup>21</sup>

A metáfora, como a narrativa, é o que não se esgota, o que não pode nunca ser apropriado completa ou definitivamente. Numa perspectiva hermenêutica, a metáfora não é apenas a passagem de um sentido literal para um figurado, como se houvesse uma substituição de um pelo outro, mas a inauguração de outro horizonte de sentido, no qual

---

<sup>21</sup> RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Rio de Janeiro: Loyola, 2000. p. 155.

a imagem gerada se torna uma nova forma de cognição. A metáfora é uma estratégia do discurso que desenvolve o poder criador da linguagem, preserva e amplia a capacidade heurística do ficcional. Isso é o mesmo que reconhecer o valor de verdade, no sentido de instituição de uma visão de mundo, nas formas poéticas e ficcionais, ressaltando sua capacidade de redescrever a realidade. A metáfora é um instrumento “para o homem decifrar a condição humana, descobrir valores, estabelecer critérios éticos para avaliar as ações”.<sup>22</sup>

A metáfora se realiza como inovação e acontecimento semânticos ao mesmo tempo. É acontecimento na medida em que:

se produz no ponto de intersecção de vários campos semânticos (...) No enunciado metafórico (...) a ação contextual cria uma nova significação que tem justamente o estatuto de acontecimento, na medida em que existe somente nesse contexto. Mas, ao mesmo tempo, pode-se identificá-la como a mesma, na medida em que sua construção pode ser repetida; assim uma inovação de uma significação *emerge* pode ser considerada uma criação lingüística [grifo nosso].<sup>23</sup>

Ricoeur pensava a metáfora e a narrativa como capazes de introduzir inovações semânticas. À luz desses conceitos, o que significa considerar, neste trabalho, a religião, o Candomblé e a Umbanda, como metáfora? Já aplicamos em outro trabalho a análise da inovação semântica no nível da narrativa.<sup>24</sup> Torna-se mister justificar o que significa pensar um dado do enredo das películas (a religião) como ocupando um *status* metafórico central na inovação do sentido da narrativa. Felizmente não estamos sozinhos nessa empreitada e os clarões já foram abertos pela obra de Dudley Andrew.<sup>25</sup>

Andrew explorou a figuração na imagem cinematográfica. O autor afirma que a metáfora é um ato explícito de transgressão dos campos semânticos na procura de novos sentidos em circunstâncias históricas específicas. Para Ricoeur e Andrew, uma narrativa ficcional (como a cinematográfica) pode funcionar como uma metáfora expandida para um mundo possível, o qual é elaborado segundo as categorias culturais disponíveis aos seus realizadores. A figuração metafórica nem é atemporal (pois depende da conjuntura

---

<sup>22</sup> CESAR, Constança Marcondes. A ontologia hermenêutica de Paul Ricoeur. In: CESAR, Constança Marcondes (Org.). *A Hermenêutica Francesa*: Paul Ricoeur. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p 43-57.p. 47.

<sup>23</sup> RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Rio de Janeiro: Loyola, 2000, p. 155.

<sup>24</sup> SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. *O Horizonte de Sagrado na Obra do Cineasta Russo Andrey Tarkovsky: o caso Andrey Rublev*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). UNICAMP, Campinas, SP, 2005.

<sup>25</sup> ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1984.

histórica situada) nem é um senso-comum, pois muda o jogo discursivo no qual está inserido. A *metáfora viva* altera o discurso mudando nosso sentido do referente.

Nosso esforço, no *segundo* e no *terceiro* capítulos, dedicados respectivamente à Umbanda e ao Candomblé, foi no sentido de mostrar como uma série de categorias sociais começaram a ser agenciadas para colocar em trânsito os diferentes universos culturais recortados. Identificamos um operador lógico, a magia/feitiço, presente em todos os filmes, os quais nos colocaram em contato e permitiram classificações e hierarquizações dos mundos sociais construídos pelos filmes. Tais operações agiram ao redor dos espaços religiosos que focalizaram o imaginário do poder ali contido.

Ao retomarmos a idéia de Roberto DaMatta, de que algumas narrativas produzem inversões dos poderes sociais, nossa interpretação da série fílmica mostrou como os diferentes poderes representados nos filmes articularam entre si uma polarização entre empoderados e despossuídos. O poder místico-religioso esteve do lado da população pobre, enquanto a força econômica, ou os recursos de opressão física, residiam do lado da população abastada de corruptos, mafiosos ou exploradores (*Amuleto de Ogum, Cordão de Ouro*). Em alguns casos os poderosos, como os políticos, flertaram com o poder místico, buscando a graça do encanto ou do feitiço (caso de *Prova de Fogo*). Houve casos em que o poder tentou se afastar do contato com o “fetichismo”, como era o caso dos professores da Faculdade de Medicina em *Tenda dos Milagres*, mas nem sempre conseguiu tal façanha. Em suma, o poder religioso nessas fitas era um “poder de fracos”.

Evidentemente, existiram sensíveis oscilações entre a forma como as potências sociais apareceram no decorrer dos filmes, uma vez que a caracterização entre quem tem ou não poder político, econômico, religioso/místico ou monopólio da violência não era apresentado de maneira homogênea em todas as obras. O único poder que inverteu as relações nessas obras, foi o místico/religioso, recurso disponível para os mais pobres, os despossuídos dos outros poderes. Por meio da religião e da magia/feitiço, os personagens de todos os filmes analisados conseguiram vantagens e produziram sensíveis inversões nas suas relações com outros grupos sociais: com seu amuleto e proteção divina, Gabriel se aliou e resistiu ao mafioso Severiano (*O Amuleto de Ogum*); com seus conhecimentos religiosos, Pedro Arcanjo combateu o delegado Pedrito e foi por influência de sua Mãe-de-santo que decidiu escrever sobre a história e a cultura jeje baiana (*Tenda dos Milagres*); com auxílio do cordão encantado, Jorge garantiu sua vitória sobre Pedro Cem (*Cordão de Ouro*); e graças aos poderes de Mauro que o

candidato a governador do RJ o procurou dando notoriedade ao jovem Pai-de-santo (*Prova de Fogo*).

Não podemos esquecer que o poder religioso/místico era profundamente pragmático e funcional para seus usuários nas tramas das películas. Era instrumental servindo para lidar com os poderosos e para enfrentar os problemas do dia a dia, conseguir favores, realizar vinganças, etc. Nos filmes, em geral, muitos personagens usaram esses poderes para se relacionarem e se baterem com seus conterrâneos mais imediatos, a ponto de até mesmo os santos se envolverem nas contendas mortais. Lembremos o bozó que Zulmira lança sobre Tonho, em *A Força de Xangô*; e da demanda de Tônho para se livrar de Iába no mesmo filme; ou do encanto de Rosa de Oxalá para conseguir dormir com Pedro Arcanjo, em *Tenda dos Milagres*. Os “poderosos” recorreram ao que reconheciam como um recurso dos “despossuídos”, fizeram ebós para destruir seus inimigos ou receberam pais-de-santo em casa para realizarem limpezas (*Amuleto de Ogum*); pediram vitórias eleitorais (*Prova de Fogo*); usaram patuás que mantinham sua dominação sobre os outros (*Cordão de Ouro*).

Numa das cenas antológicas, do ponto-de-vista deste trabalho, de *Tenda dos Milagres*, os doutores ateus e críticos do fetichismo diagnosticam a morte de um rapaz em sua casa. Todos olham desenganados e frios para o doente, mas ouvem o grito de sua mãe, que entra, intempestiva, no quarto em que estavam, acompanhada com três mulheres negras que foram dar as bênçãos ao moribundo para tentar salvá-lo. As mulheres cantam para Nosso Senhor do Bomfim e os doutores saem bufando a própria empáfia, dizendo que não há o que fazer frente àquela situação. A cena mostra o desprezo pelo doente e pela “crendice popular” junto ao apelo a estas em situações de desespero. E sintetiza, como a religião coloca, inverte algumas das relações sociais.

Qual o significado da religião ser um poder dos pobres? Para responder a essa questão é necessário lembrar quem eram os *pobres*: majoritariamente mestiços e negros. É uma caracterização econômica, social e cultural que tornaram possíveis as marcações étnicas.

A religião ‘entrou’ no campo cinematográfico em finais dos anos 1950 como ideologia, mascaramento das tensões sociais, e nos anos 1970 passou a ser compreendida como forma popular autêntica, manifestação legítima da identidade nacional. Ao menos, na maior parte de todas as discussões que ocorreram sobre os filmes em jornais, ensaios, livros e nas academias, esse era o discurso dominante. No mundo do discurso escrito do campo cinematográfico, a religião era uma forma pela

qual o Brasil pôde ser vislumbrado, pelo qual a cultura brasileira foi recortada em suas diferentes formas de resistência.

Houve a idealização da religião, notadamente da Umbanda e do Candomblé, naquele contexto histórico. As diferenciações eram dotadas de valor identitário e político na medida em que eram percebidas como formas de resistência. Por mais que tenham existido disputas quanto ao valor “racial” ou étnico de dadas imagens, tanto os defensores de uma perspectiva da democracia racial, como os defensores de posturas etnicizantes e racializantes concordaram sobre a inversão religiosa. Seja Nelson Pereira dos Santos quando defendeu a democracia racial, ou Muniz Sodré, quando falou de como a cultura negra com raízes afro-brasileiras era, necessariamente, anti-moderna, ambos compreenderam o Candomblé como uma forma de resistência.

A idealização, neste ponto, às vezes foi bem longe. Iberê Cavalcanti e Antônio Carlos Fontoura realizaram filmes nos quais a religiosidade popular apareceu como uma forma anti-moderna e anti-capitalista. O reencantamento que o Candomblé e a Umbanda produziram em *A Força de Xangô* e *Cordão de Ouro*, por exemplo, além de circunscrito ao mundo dos pobres, mestiços e negros, era contra a capitalização e modernização. Num sentido, os filmes e as declarações de seus diretores foram românticas. Em ambos a cultura religiosa apareceu como um encastelamento, uma reserva de beleza e magia incompatíveis com a cidade moderna.

Nem sempre essa era a tônica: em *Tenda dos Milagres*, Pedro Arcanjo defendeu que no futuro Brasil haveria uma raça mestiça, e tanto neste filme, como em *O Amuleto de Ogum*, não aparecia uma contraposição necessária entre religiosidade popular e modernização. Por mais que, nos filmes e nas declarações de Nelson, a cultura religiosa popular fosse uma resistência autêntica, e mais próxima da natureza e da magia, ela não era, necessariamente, anti-moderna.

*Prova de Fogo*, de Marco Altberg, permanece, nesse sentido, o mais ousado dos filmes. Nele, a Umbanda era perfeitamente integrada aos marcadores de desenvolvimento e modernidade. A última seqüência do filme, mostrando as câmeras de um canal de TV alemão gravando uma incorporação da *Ciganinha* é antológica: a Umbanda entrando na era eletrônica, assim como hoje faz parte da *cyberweb* pipocando em milhares de *sites*, vídeos e filmes. Claro que, no contexto do lançamento da fita de Altberg, podemos relacionar essa cena com a penetração da Umbanda nas mídias



impressa e televisiva do Rio de Janeiro desde os anos 1960.<sup>26</sup> O episódio fetiche dessa presença midiática foi o célebre caso do Exu Sete Lira, incorporado por Dona Cacilda nos programas de Chacrinha e Flávio Cavalcanti em 1971. Numa “super-interpretação” ousaria dizer que, a cena da película envolve uma metalinguagem na qual um filme sobre a Umbanda mostra uma filmagem sobre a mesma, e coloca, em primeiro plano, a entrada das religiões populares na mídia eletrônica, a qual se tornara dominante na sociedade brasileira nos anos do *dancing days*. Não deixa de ser irônico que as fitas de Fontoura e Cavalcanti pintem o Candomblé e a Umbanda com tamanho romantismo, levando-se em consideração que a forma midiática que escolheram, o cinema, tornou-se um dos maiores símbolos de modernização no século XX.

A idealização da religião foi apenas um aspecto. A Umbanda e o Candomblé contaram com um efeito inesperado pela sua capacidade de sintetização: a religião funcionou como metáfora. De quê? Às vezes, do Brasil (*Cordão de Ouro*), em outras, de identidades étnicas (*Tenda dos Milagres*) e, por vezes, das duas ao mesmo tempo (*A Força de Xangô*). Não se tratou de uma substituição da Umbanda pelo Brasil, num conceito obtuso de metáfora.<sup>27</sup> Tanto a Umbanda como o Candomblé, nas películas, produziram atos explícitos de transgressão dos campos semânticos dos quais foram retirados. Inter-relacionadas com uma série de marcações presentes nos filmes, desde a mestiçagem à etnicização da cultura negra, do sincretismo ao purismo religioso, da inversão de lugares e hierarquias sociais, a religião apareceu como uma figura criadora de novas imagens do Brasil, justamente porque moveu os muitos signos do que se considerava próprio do nacional e os colocou noutra perspectiva.

A figuração metafórica da religião mudou o jogo discursivo no qual estava inserida. A atualização da Umbanda e do Candomblé, no decorrer dos filmes, articularam diversas facetas do Brasil, sendo que todas partiram da “necessidade” de colocar o popular ou nacional para mostrar as diferentes raízes culturais da nação.

A religião forneceu perspectivas novas ao imaginário no qual os sujeitos sociais estavam inseridos. Ao tornar a religião um tema das formas artísticas, os cineastas construíram sentidos voltados à cultura brasileira (e afro-brasileira) e não retrataram somente os ritos e práticas de determinados seguimentos sociais. Sebastião, em *A Força*

---

<sup>26</sup> Lísias Negrão mostrou como houve um aumento gradativo das reportagens de jornais dedicadas à Umbanda em meados do século XX. Cf. NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a Cruz e a Encruzilhada: formação do campo umbadista em São Paulo*. São Paulo; EDUSP,

<sup>27</sup> Ou mesmo numa concepção metonímica de parte (religião) pelo todo (Brasil). Para diferenciar metáfora, metonímia e outras figuras Cf. WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

de Xangô, levou Tônho, adepto do Candomblé, no Rio de Janeiro para salvá-lo do ebó de Zulmira num terreiro de Umbanda. Ocorreu na fita um realce de brasilidade, coroada com a frase de Sebastião afirmando que “tudo é Brasil”. Sebastião, Estrela e Tônho conversam numa cena da fita tendo a baía de Guanabara ao fundo, um dos símbolos supremos da brasilidade criados no cinema.

Em *Tenda dos Milagres* Pedro Arcanjo desejava um Brasil mestiço. Na fita, muitos personagens querem fazer dos “Olhos de Xangô” uma celebridade que represente a glória baiana e brasileira. Em *Cordão de Ouro*, o Brasil foi alegorizado na terra de Eldorado. Nesses filmes, a religião colocou o país em outra perspectiva, marcando pontos de união e de separação dos elementos que o constituíam.

O “povo” era ligado à religiosidade popular que era o núcleo aglutinador pelo qual os personagens montaram pontos de segurança.

O que realizamos neste trabalho foi uma análise figurativa que observou os diferentes níveis nos quais um tema (a religião) pôde ser pensado como uma atualização constante no cinema. Enquanto metáfora num campo cinematográfico historicamente inserido, a religião alterou os campos discursivos, mudando o sentido original do seu referente. Ao usar a religião como forma metafórica, os filmes “reescreveram” os campos semânticos dos quais partiram, e produziram novas relações dos brasileiros com suas próprias imagens. Surgiu uma nova significação na qual os objetos das imagens (a religião, o povo, o Brasil, as relações de poder, as categorias culturais) foram alterados.

Ou seja, ao usar a religião como aglutinador das categorias sociais e culturais que desfilaram nos filmes, os cineastas criaram narrativas capazes de criar uma *segunda* referência (a trama sobre a própria cultura brasileira) a partir de uma primeira impressão (a de que são apenas tramas sobre a religiosidade popular em si mesma). Todavia, o processo metafórico não foi homogêneo (senão não seria metafórico) e comportou sucessivas constituições de sentido de brasilidade. Vejamos algumas delas:

## 2.1 SINCRETISMO

Os temas mais explosivos desta tese, sem dúvida, são aqueles que envolvem as relações entre mestiçagem, sincretismo e etnicização. Todos remetem a um discurso sobre a importância ou aviltamento que residem nas origens históricas do mito das três raças, da democracia racial e do processo de racialização perpetrado por alguns movimentos sociais na atualidade. Longe de podermos resolver o debate ou mesmo

apontar suas direções, colocaremos os modestos (embora complexos) dados da pesquisa que ora apresentamos.

Neste sentido, dois aspectos devem ser ressaltados: os usos do sincretismo e sua relação com a identidade étnica; e o aspecto midiático envolvido na etnicização nos anos 1970.

A discussão sobre sincretismo e identidade étnica tornou-se explosiva no Brasil após os anos 1970. A partir desta década, a Umbanda e o Candomblé começaram a ser tema comum nos debates acadêmicos. Podemos dizer que surgiram algumas tendências nas relações entre sincretismo e etnia, de tal forma que a maioria dos trabalhos se opôs entre si. A tendência dos estudos da “pureza africana” privilegiou as sobrevivências ou atualizações de costumes e identidades africanos, tornando obsoleto pensar o sincretismo em si mesmo.<sup>28</sup>

Estudos como os de Roger Bastide e Juana Elbein dos Santos enfatizaram o quanto o sincretismo era uma forma equivocada de perceber a realidade dos grupos sociais nos quais o Candomblé e a Umbanda se realizavam.<sup>29</sup> Segundo esses autores, o sincretismo não teria acontecido nos terreiros ditos “puros” (fiéis à herança africana) ou seria uma corruptela de crenças africanas nos terreiros ditos “impuros”, que não serviriam de referência para o estudo do Candomblé autêntico. Os próprios estudos da Umbanda tiveram dificuldade de se firmar, uma vez que, sendo esta uma religião sincrética, seria o resultado de aviltamentos simbólicos das heranças africanas. A reabilitação da Umbanda nos anos 1970 como tema da cultura de massa coincidiu com a expansão dos estudos acadêmicos. Renato Ortiz deu o corolário das relações entre sincretismo e etnia nessa religião quando concluiu que a Umbanda era o resultado de um embranquecimento dos orixás com um empretecimento do espiritismo, ou seja, um movimento de sincretização que negou o aspecto negro e africano. Sincretismo foi oposto a concepções étnicas.<sup>30</sup>

Outra corrente de pensamento partia da tradição modernista de pensar a mistura e a contigüidade como elementos definidores das relações sociais do Brasil. Iniciou-se a valorização do contexto das crenças e dos processos de simbolização, tornando-se inevitável pensar as associações sincréticas, e considerá-las como fenômeno autêntico

---

<sup>28</sup> Sobre os estudos afrocêntricos de pureza africana Cf. DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988.

<sup>29</sup> Cf. BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Cia das Letras, 1998; SANTOS, Juana Elbein, op. cit.

<sup>30</sup> ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro: umbanda e sociedade brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

em si mesmo e não uma adulteração de uma herança idealizada.<sup>31</sup> Tal tendência apontou o sincretismo como uma opção cultural genuína tão importante quanto qualquer outra.<sup>32</sup>

O sincretismo era um dos *tropos* discursivos nos quais ocorriam disputas entre as tradições universalistas para a sociedade brasileira e as denúncias do embranquecimento da cultura brasileira e da negação da autenticidade da cultura negra no Brasil. Na sociedade brasileira dos anos setenta, conviveram os retornos à África com o ápice da defesa da democracia racial como proposta de muitos artistas e da ditadura militar, afirmações de ortodoxia nagô com a celebração sincretista no cinema brasileiro. Como colocou Vivaldo da Costa Lima, em 1977, o Candomblé e a Umbanda na época de Nina Rodrigues era uma coisa de “africanos”, no estado novo virou uma religião de “negros”, para nos anos 1970 se tornar uma “religião popular”.<sup>33</sup>

Nas críticas de cinema encontradas por nós, percebemos que, lentamente, houve a mudança das denominações do Candomblé e da Umbanda. Nos anos 1960, predominavam expressões como “ritos africanos”, “cultos africanos” e seguem-se cada vez mais, no decorrer dos anos 1970, expressões como “religiões populares”, “religiões do povo”. De fato, o avanço do conceito de “popular”, como demonstramos no primeiro capítulo, foi a forma dominante pela qual a proposta identitária sobre o Brasil deveria ser definida. O “popular” definiu o nacional, mas como também envolveu clivagens da representação do povo brasileiro deu origem a múltiplas possibilidades de constituição de subjetividade, inclusive a chamada de “afro-brasileira”.

Acrescentaríamos a observação de Vivaldo da Costa Lima, portanto, o fato de que de “africano”, passando para “negro”, e mais tarde, “popular”, Candomblé (e Umbanda) também puderam se tornar efetivamente “afro-brasileiro”. Ou seja, a sociedade brasileira se constituía de múltiplas classificações e estratificações de ordem culturalista às quais muitos agentes sociais tentaram também conferir existência classista. A hegemonia do conceito de “popular” permitia também sua clivagem em segmentações étnicas (e raciais, como veremos adiante). A importância do sincretismo foi dúbia.

O que tornou o sincretismo problemático quando representado no cinema? Uma vez encenado como parte de uma trama cinematográfica, o fenômeno do sincretismo

---

<sup>31</sup> Cf. DANTAS, Beatriz Góis, op. cit.; MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>32</sup> Apesar dos possíveis radicalismos nos ataques dessa corrente à defesa antropológica da ortodoxia nagô.

<sup>33</sup> LIMA, Vivaldo da Costa. *A Família-de-Santo nos Candomblés Jejê-nagôs da Bahia: um estudo das relações intragrupoais*. Salvador:UFBA-Pós-graduação em C. Humanas, 1977.

não pode ser resumido a uma caracterização religiosa. Quando, nos filmes de ficção da década de 1970, ele foi colocado num nível imaginário, que é diverso do de um fenômeno religioso enquanto prática religiosa.

No contexto dos anos 1970, o sincretismo no cinema foi uma proposta do campo cinematográfico e uma visão elaborada sobre as religiões populares. O sincretismo imaginário do cinema permitiu: a (1) *convergência* entre as idéias africanas e de outras religiões, manifestadas nas aproximações entre bem e mal, entidades e poderes sobrenaturais, e principalmente, concepções de vida e morte, tais como aparecem em *O Amuleto de Ogum*, *Cordão de Ouro*, *A Força de Xangô* e *Prova de Fogo*.( ; ) conferiu (2) um *paralelismo* nas relações entre santos católicos e orixás desde *O Pagador de Promessas* (Santa Bárbara e Iansã), passando por *O Amuleto de Ogum* (São Jorge e Ogum) e *Cordão de Ouro* (São Jorge e Ogum); *misturou* (3) crenças e práticas religiosas nas tramas de *O Amuleto de Ogum*, *Cordão de Ouro* e *Prova de Fogo*, garantindo encontro entre diferentes credos; finalmente, (4) permitiu a *separação* e a formulação de diferenciações entre os credo. Desta forma, os mesmos elementos que uniram, ajudaram a definir os que separaram o Candomblé, a Umbanda e o cristianismo, definindo cada universo cultural: a Umbanda em *O Amuleto de Ogum*, as aproximações e diferenças entre Candomblé e Umbanda em *A Força de Xangô*.

O sincretismo do cinema foi um auxiliar da perturbação das certezas das clivagens do popular na década de 70. Ao mesmo tempo em que permitiu diferenciações, criou elos. De fato, o sincretismo era valorizado pela tradição modernista das artes brasileiras.

A religião foi constituída como fenômeno sincrético e como metáfora do Brasil, por conseguinte, o país foi transformado em nação sincrética, com as múltiplas significações disso.

Nem todos os filmes celebraram o sincretismo. A afirmação étnica de *Tenda dos Milagres* não era acompanhada por uma retratação sincretista do Candomblé. A etnicização dos negros e a referência constante às etnias jeje e nagôs baianas produziram um discurso fílmico no qual a etnia era um novo definidor do popular. O grande inimigo de marcações étnicas e do processo de etnicização em *Tenda dos Milagres* foi a idéia de mestiçagem, não o sincretismo. O sincretismo, nessa fita de Nelson Pereira dos Santos, estava submetido à etnicização.

Em *A Força de Xangô*, o sincretismo não é entre cristianismo e “religiões populares”, mas sim entre Candomblé e Umbanda. A fita apresentou associações entre

entidades das próprias “religiões populares”. Como *Tenda dos Milagres*, a película de Iberê Cavalcanti partiu da etnicização do Candomblé, mas os personagens transitavam entre as diferentes religiões. O sincretismo era produzido pela ação dos personagens de passar de um terreiro de Candomblé a uma tenda Umbandista.

A representação cinematográfica da Umbanda foi a que melhor mostrou o sincretismo. A Umbanda foi vista como a metáfora perfeita sobre o Brasil naquilo que este tinha de mais próximo dos ideais de mistura.

Queremos, para exemplificar, retomar três imagens, ou melhor, duas imagens e uma seqüência. A primeira é de *O Amuleto de Ogum*, quando Gabriel é alvejado pela primeira vez. Ao fundo, encontra-se a estátua de São Jorge, santo sincretizado com Ogum no Brasil. Imagem sincrética por excelência, ela marca toda a tradição ocidental cristã que desenvolveu o culto aos santos por meio de sua associação com deuses pagãos. Neste ângulo, tratar-se-ia de uma imagem velha, mais uma do ecumenismo cristão, e que demonstra a velha construção imaginária de aproximar o sagrado do fiel. Todavia, nela o deus aproximado do poder do santo cristão é Ogum, o orixá da Umbanda, senhor da guerra e das batalhas, o que abre os caminhos. É também uma imagem nova que, inserida na narrativa do filme, não apenas mostra o investimento do cristianismo sobre o paganismo, mas também, a sobreposição do orixá sobre o santo. Imagem dupla, pois além da efígie de São Jorge ao fundo, no primeiro plano da cena, está Gabriel, cuja invulnerabilidade é o poder de Ogum. O sagrado da Umbanda assalta o culto cristão e torna a imagem uma efígie cinematográfica do culto umbandista.



**Figura 95**



**Figura 96**

---

Vamos nos permitir aqui, um excesso interpretativo (mais um). Perceba-se, na figura 95, que Gabriel está no primeiro plano abaixo, enquanto no alto da escada encontra-se a estátua de São Jorge matando o dragão. Acima dela, está uma imagem de Nossa Senhora, que tem atrás (e mais acima) de si uma janela por onde entra a claridade. A escada confere o sentido de ascensão que Gabriel e seu cordão carregam, sendo que será o próprio Gabriel quem irá ascender, no decorrer da fita. O poder do rapaz vem de sua sagração a Ogum, representado na imagem por São Jorge, graças ao sincretismo popular. Essa troca de registros culturais na mesma imagem será completada pelo novo São Jorge que surge no final do filme, a *segunda* imagem que invocamos (figura 96), quando Gabriel ressurge das águas armado de revólveres, não mais como o matador cristão, mas como o próprio Ogum renascido. Nela, vê-se duas coisas principais, o mar e o céu. Ora, na Umbanda, o mar é de Iemanjá e o céu de Oxalá. Ambos são sincretizados com Nossa Senhora e com Deus Pai, os quais também estavam na primeira imagem (fig. 95). A Mãe de Jesus aparece na imagem da santa, no alto da escada, enquanto Deus está no céu, além da janela. A escada levou Gabriel para Deus quando o fez tornar-se filho de Ogum na Umbanda.<sup>34</sup>

A cena seguiu o mesmo esquema que o da seqüência final de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, quando Negro Antão mata o coronel. Qual a diferença? Talvez esteja no fato de que a imagem de Brasil no filme de Glauber Rocha era uma “vingança” étnica e brasileira (afro-brasileira), enquanto no filme de Nelson Pereira dos Santos era a emergência do poder disponível a qualquer brasileiro. *O Amuleto de Ogum* não constrói uma alegoria, não no sentido tropológico, mas uma imagem que forma e deforma o Brasil por apelar ao sagrado da Umbanda. E, a etnicidade é uma das “vítimas” desse processo, pois as marcações étnicas não encontram terreno seguro para se afirmarem sem ambigüidades. Afinal, Gabriel pode ser considerado branco, mas recebe todo o poder de pais-de-santo negros, havendo, portanto, uma troca de poderes. As dialéticas da cor inserem as marcações étnicas e raciais numa zona movediça e talvez isso explique a quase ausência de indagações raciais e étnicas na crítica de cinema escrita sobre o filme na época de seu lançamento.

---

<sup>34</sup> Agradecemos ao professor Roberto Conduru, que no exame de qualificação de nosso doutoramento, apontou o potencial dessas imagens, montou a base da análise contida acima (a associação do mar-Iemanjá e céu-Oxalá) e deu-nos coragem para seguir nessa interpretação.

O sincretismo continua ainda na sequência final (figuras 97 a 101), que gostaria de evocar: o plano sequência de Mauro dançando incorporado na *Ciganinha* no final de *Prova de Fogo*.



Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102

Uma pessoa incorporada dança como uma entidade poderosa e mágica, uma mulher dança num corpo de homem, enquanto todos, ricos, pobres, homens, mulheres, negros, brancos, brasileiros, estrangeiros, heterossexuais e homossexuais, cantam: “Sou uma ciganinha / Sou uma ciganinha / Que vem das matas, que vem lá das matas de Jerusalém / Ninguém tenha medo / Ninguém tenha medo / Ando por aqui, ando por aqui, só por um segredo”. Ninguém deve temer-lhe, pois a entidade a todos abençoa. O sagrado era um tema em si mesmo.

No caso de *Prova de Fogo*, qualquer questão racial ou étnica é submetida a uma lógica sobrenatural que transcende nação ou etnicidade nas trocas entre vivos e mortos. O sobrenatural é levado ao extremo e as deformações que o filme cria são mais intensas do que as de Nelson Pereira dos Santos, pois a circulação dos mortos nos *corpos* dos vivos como algo legitimado rompe a segurança da imagem como fábula divertida do herói contra o mal-feitor. O sagrado, na cena final da fita, iguala os presentes frente ao espetáculo da dança da mulher-morta no corpo do homem-vivo Todos os presentes



estão inseridos naquela sala, que é, ao mesmo tempo, o mundo dos vivos e o dos mortos.

O cinema, quando se lançou na imaginação da Umbanda, gerou imagens dúbias que, inicialmente, estavam sintonizadas com a questão do nacional e do popular, mas que, ao explorar o sagrado numa metáfora de nacionalidade, acabou por fragmentar esta última. Um sagrado multifacetado. A aceitação e imaginação, no sentido de construção visual de imagens, a partir do campo religioso plural da sociedade brasileiro de películas sobre a Umbanda, criaram novas agitações no próprio campo cinematográfico.

Podemos concluir que a etnicização das religiões ocorreu na abertura metafórica da Umbanda e o do Candomblé. As religiões populares eram sincréticas e/ou étnicas, conforme o contexto e os debates do momento histórico.

Os realizadores produziram um imaginário que permitiu a formulação de clivagens, ou seja, produziram diferenciações do Brasil por meio da metáfora da religião. A etnicização não era uma proposta com fim em si mesmo, mas teve seus ensaios nos meios cinematográficos por interesse dos seus próprios membros. O Brasil étnico caminhava paralelo a um Brasil sincrético, sendo que, quando o assunto era Umbanda, o sincretismo era maior. Preocupados com a cultura popular, os cineastas trabalharam a cultura negra sem atribuir-lhe uma necessidade étnica, mas vislumbrando este aspecto.

Uma análise mais acurada demonstra que o Brasil étnico só adquiriu vida cinematográfica conforme o discurso sincrético foi empreendido. Ao invés de opostas no imaginário cinematográfico, etnicidade e sincretização foram complementares.

## 2.2 DEMOCRACIA RACIAL

A relação do cinema de ficção brasileiro com o racismo e com a democracia racial sempre foi dúbia. Vários filmes denunciaram o preconceito e o racismo, mas silenciaram sobre a democracia racial. Os estudos sobre identidades raciais e étnicas no cinema, freqüentemente, tendem a projetar um conceito prévio de etnia e “raça” sobre os filmes, mas, do ponto de vista historiográfico, importa compreender ambas (“raça” e etnia) como categorias próprias aos agentes sociais estudados. O mesmo vale para democracia racial, seja esta concebida como *véu ideológico* ou *mito*.

Para compreender a problemática da religião como metáfora no cinema brasileiro dos anos 1970, pode ser útil retomar um pouco da genealogia do mito da democracia racial, uma vez que a pressão sofrida por ele no campo cinematográfico a

partir dos anos 1970 foi determinante de sua eficácia. Segundo Antônio Alfredo Guimarães, o termo democracia racial pode ter sido criado antes, mas entrou em voga nos anos 1940, sendo que, os primeiros representantes de peso que o enunciaram foram Arthur Ramos (em 1941, num seminário sobre democracia no mundo pós-fascista) e Roger Bastide (em artigo ao *Diário de São Paulo* no qual se reporta a uma visita a Gilberto Freyre), conhecidos estudiosos das religiões e culturas dos negros brasileiros. Desde a década de 30, Freyre falava de uma “democracia social”, no mesmo sentido em que, mais tarde, o termo foi concebido como “democracia racial”. A partir dos anos 1940, o próprio Freyre passa a se pronunciar sobre democracia étnica e democracia racial.<sup>35</sup>

Os primeiros movimentos negros dos anos 1930 não tiveram uma alternativa efetiva ao mito e, apenas com a democratização após 1945 e com o surgimento dos novos movimentos negros políticos e culturais como o TEN, o Teatro Experimental Negro, começou a ser formulado um novo ideal “racial” para o negro.<sup>36</sup>

A popularização definitiva do termo ocorreu em 1952, quando Charles Wagley, abrindo a introdução do volume da UNESCO sobre estudos de relações entre negros e brancos no Brasil dizia que o país era renomado por ser um paraíso da “democracia racial”. O projeto UNESCO evidenciou o preconceito racial no Brasil, mas, em geral, a democracia racial permanecia inabalável. Contudo, com o acirramento dos movimentos de independência africanos, notadamente na África lusitana, na década de 1960, e a propagação da idéia de negritude dando origem a uma nova concepção, desta vez com referências num Atlântico Negro de crítica à modernidade ocidental, começou a ocorrer um deslocamento na crítica ao mito.

Após o golpe de 1964, com a queda da democracia para o autoritarismo, apesar do refluxo dos movimentos negros, a democracia racial já não era mais vista como um ideal, mas como um mito racial. Intelectuais afinados com o sentido da negritude e outros que realizaram novas pesquisas, como as de Florestan Fernandes, começaram a propor visões mais alternativas. A idéia de um “povo negro” se popularizava e as representações sobre a “cultura negra” também se tornariam uma questão diretamente

---

<sup>35</sup> GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Cias das Letras, 2002.

<sup>36</sup> Acompanhar os diferentes espectros de formação de um discurso racista na sociedade brasileira é algo além das possibilidades dessa tese. A obra de José Siqueira permite observar o processo de racialização dos movimentos negros a partir do TEN. Cf. SIQUEIRA, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

interessada aos movimentos negros. A africanização das tradições negras no decorrer dos anos 1970 enveredou pelas malhas da etnia. Quando *Xica da Silva* foi lançado em 1976, e *Tenda dos Milagres*, em 1977, sujeitos que se definiram racial e etnicamente como membros do povo negro de ascendência africana fizeram uma crítica voraz e impiedosa ao etnocentrismo dos cineastas brasileiros. Retornando do exílio em 1977, Abdias do Nascimento (que denunciou em *Genocídio de Um Povo*, a “falácia” democrática racial brasileira<sup>37</sup>), enfatizou a atitude dos movimentos negros no sentido de denunciá-los como ilusão.

Como podemos observar, os filmes frisavam pouco sobre a democracia racial por meio de discursos explícitos, ao menos até *Tenda dos Milagres*. Foi neste que, pela primeira vez, o mito aparece, de uma forma explícita, na defesa do projeto da mestiçagem para o Brasil por Pedro Archanjo. A mestiçagem concluiria o mito de fundação das três raças, criando um novo marco zero no qual o Brasil seria uma grande raça mestiça. Não faltaram os críticos que lembraram da democracia racial ao verem e comentarem o filme de Nelson Pereira dos Santos, o que só servia para mostrar o quanto se tratava de uma categoria social arraigada nas sociedades e no campo cinematográfico.

Ao coro dos críticos da mestiçagem juntaram-se os que denunciavam a posição “racial” dos cineastas. Muniz Sodré, Beatriz Nascimento e outros corroboravam a mesma idéia de que o mestiçamento negava o “complexo simbólico estruturado” dos negros. Todavia, no confronto das imagens que se desenvolveram em torno de *Tenda dos Milagres*, o mestiço era um ponto de encontro entre duas tendências em formação na época, e era valorado de forma positiva por uns (Nelson Pereira dos Santos, Jorge Amado), e de forma negativa por outros (Sodré), pois, para ambos, era um diluidor de fronteiras. Os primeiros viam com bons olhos a diluição das diferenças ainda que somente numa inversão simbólica. Os *segundo* criticavam tal aspecto por acharem que isso impedia a afirmação de uma identidade segura para a cultura negra.

Apesar das incorporações de questões étnicas e raciais nas temáticas do cinema brasileiro de ficção, os cineastas investiram na democracia racial como uma forma de defender seu território das formulações que chamamos de *multiculturalistas*<sup>38</sup> que

---

<sup>37</sup> NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: o processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. A mudança no pensamento de Abdias rumo a uma forma mais radical de compreender a democracia racial já aparecia em 1968. Cf. NASCIMENTO, Abdias do. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1968.

<sup>38</sup> Cf. Final do capítulo 1 desta tese.

começaram a despontar e insistiu em dar aos realizadores uma culpa (racial) que não estavam dispostos a assumir: a de serem brancos etnocêntricos.

A *cultura negra* foi assumida enquanto tal – elemento fundamental reconhecido em conjunto com a mestiçagem e com a própria democracia racial. *Quilombo* (1984) de Cacá Diegues demonstrou esse movimento. No filme de Diegues, o quilombo<sup>39</sup> foi retratado como uma democracia social na qual índios e brancos podiam conviver. O ideal da liberdade definiu o Palmares da fita de forma que a cultura negra foi transformada na patrona da “democracia racial”. A película de Diegues deslocou a origem da democracia racial da herança portuguesa (como dizia Gilberto Freyre) para a cultura negra fazendo desta última a matriz da mistura nacional.

O campo do cinema culturalizou e politizou as questões relacionadas ao negro por meio da promoção da cultura negra e não pela fragmentação racial. Na abertura dos anos 1980, as clivagens étnicas que começaram a ter lugar na sociedade brasileira foram enfrentadas pelo campo cinematográfico com o mito da democracia racial, num esforço de manter a convergência das diversas culturas que compunham a sociedade brasileira.

Qual a relação disso com a religião como metáfora? A religião ofereceu, como já colocamos, um ponto de convergência nos filmes analisados. Na crença religiosa se encontravam os personagens independentes das origens sociais ou da cor de pele. Todas as fitas analisadas mostraram a religião como instituição de encontro de cores, espaço democrático por excelência. A metáfora religiosa foi reforçada por não discriminar racialmente, e se não pode ser resumida a um agenciamento do mito da democracia racial, convergiu para este.<sup>40</sup>

Para encerrar, algumas palavras sobre a mestiçagem. Silvia Brugger, em suas análises da obra e da persona musical de Clara Nunes, chegou a conclusões de que ocorreu na música popular dos anos 1970, a afirmação da identidade negra associada a uma identidade nacional mestiça. A mestiçagem musical daquela década apontou para um deslocamento sensível: não partia da “ideologia de branqueamento”, mas da “afirmação de trânsitos culturais, nos quais a cultura de origem africana desempenha papel de destaque”.<sup>41</sup> Para Brugger, a mestiçagem daquele momento histórico

---

<sup>39</sup> Apesar de comunidade histórica de origem bantu, Palmares de Diegues foi retratado com nomes e símbolos religiosos nagôs. Os líderes principais de Palmares, Ganga Zumba e Zumbi, foram associados, no filme, aos orixás Xangô e Ogum respectivamente.

<sup>40</sup> Não foram poucos os críticos que apontaram a democracia racial quando discutiam *Tenda dos Milagres*, *Cordão de Ouro*, *Quilombo*, entre outras fitas.

<sup>41</sup> BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes. In: IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association - BRASA, 2008.

reconhecia a diversidade de costumes e identidades, funcionando como sua coordenadora.

Quando *Tenda dos Milagres* chegou aos cinemas, Muniz Sodré apontou a defesa da mestiçagem da fita como parte de um projeto de branqueamento e apagamento dos traços negros da cultura. Sodré ligou o cineasta Nelson Pereira e o escritor Jorge Amado à tradição freyreana,<sup>42</sup> segundo a qual ambos rejeitariam os conteúdos do pensamento negro como matérias-primas para o Brasil.<sup>43</sup> O mestiço e o mulato não eram valorizados pelos ideólogos da identidade negra.

Como colocará Sodré na abertura dos anos 1980, a cultura negra é um “outro” do ocidente:

é um lugar forte de diferença e sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências -, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relações de causa e efeito (não há signo determinante), mas por contigüidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo (que desemboca numa alucinada “liberação” sem fronteiras), a obsessão do sentido último, encontram na cultura negra o seu limite.<sup>44</sup>

O “outro” negro era anti-ocidental e pós-moderno.<sup>45</sup> Cultura da aparência e não do sentido secreto, da sensação e não da razão abstrata, a cultura negra (dotada de uma novidade imanente entre as filosofias ocidentais), definida por Sodré, repousava numa idéia monolítica de crítica da modernidade. Nesta crítica da cultura não havia espaço para mestiçagem ou para sincretismo. As afirmações de Abdias Nascimento, Maria Beatriz Nascimento, Carlo Hasenbalg e Muniz Sodré foram na direção de uma clivagem que estabeleceu uma fronteira entre o povo negro e sua cultura. Não havia espaço nessa idéias para a mestiçagem e para o sincretismo.

Essa identidade foi montada pela negação dos traços comuns entre pessoas negras “africanas” e brancas “ocidentais”. Beatriz Nascimento, novamente voltando à

---

<sup>42</sup> Sodré chegou a afirmar que ambos os artistas teriam esquecido que a senzala não era uma invenção negra, mas uma imposição branca.

<sup>43</sup> Assegure-se que Sodré viu o esforço de Nelson Pereira e seu filme de forma positiva, mas achou melhor apontar suas limitações.

<sup>44</sup> SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983. p. 178.

<sup>45</sup> “...o conhecimento pós-moderno aceita a complexidade e a diversidade dos fenômenos, estabelecendo jogos (ou ordem/desordem/organização) que permite um diálogo com os *segredos* do mundo. Sem nem querer ser ciência – e que não se confunda o seu jogo com aquele estatístico ou probabilístico – o mito negro sempre esteve habituado a essas propriedades ditas pós-modernas. É com elas que se enfeitiza”. Cf. *Ibidem*, p. 182.

carga sobre *Xica da Silva*, meia década depois, no Seminário *Cinema e Descolonização*, declarou:

Vejam bem que Xica da Silva surge num momento em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra discriminação racial através do som e das danças do Black Soul nas grandes cidades do Brasil. sua nova identidade é a dos Muhamad Ali, dos James Brown, dos Malcom X e de outros líderes que lutara para por fim À crise racial americana. Vivenciamos como essa preocupação cinematográfica que surge a partir de Xica da Silva atua como um banho de água fria numa população potencialmente produtiva; enquanto esses jovens e não jovens buscam sua identidade racial positiva, é feita uma obra de arte que volta a figurar uma escrava que aceita a aliança com o poder colonial<sup>46</sup>.

Naquele mesmo congresso, Muniz Sodré lembrou que a idéia de subversão da fita de Diegues (a mesma defendida por Roberto DaMatta) era falsa, uma vez que, tanto a atitude de Xica, quanto a retomada da idéia de mestiçagem trabalhavam dentro da estrutura social ordenada. Os personagens realizaram abalos temporários sem significados políticos por mais que representassem uma “consciência possível do intelectual progressista”.<sup>47</sup>

O discurso da mestiçagem foi um dos componentes pelo qual o campo do cinema pôde sustentar, em alguma medida, não apenas sua tradicional consciência progressista, mas uma outra concepção de cultura mestiça pela qual, como afirma Silvia Brugger a respeito de Clara Nunes, houve o reconhecimento da diversidade que compunha o povo brasileiro. Isso não significou a ausência de conflito. Não há como negar que, nos filmes que analisamos, o conflito racial só apareceu explicitamente em *Tenda dos Milagres*, polarizado nas disputas de delegado Pedrito e Nilo Argolo contra Pedro Arcanjo. E, no caso desta fita, a mestiçagem aparece como uma solução para as tensões estruturais. A raça não era negada no filme, mas “resolvida” na mestiçagem.<sup>48</sup>

A religião como metáfora de um Brasil mestiço é evidente em *O Amuleto de Ogum*, *Cordão de Ouro* e *Prova de Fogo*, desde que se esteja disposto a entender o gradiente de cores dos personagens das fitas como indicadores de presença racial ou

---

<sup>46</sup> NASCIMENTO, Beatriz apud XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme Cultura*, ano XV, n. 40, ago/out 1982, pp. 23-27, p. 25.

<sup>47</sup> Idibem, p. 25.

<sup>48</sup> Este é um paradoxo muito comum nas soluções brasileiras para as heranças da escravidão: fala-se que não há raça no Brasil, mas para haver uma democracia racial é necessário partir do mito da existência de três raças originais que se misturaram em algum momento míticos e criaram um povo (ou raça) mestiço. Cf. NORVELL, John M. A brancura desconfortável das classes médias brasileiras. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Cláudia Barcellos (orgs.). *Raça como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

mestiça. *A Força de Xangô* caminha no rumo da afirmação negra, até em nível da nomeação e a mestiçagem não é um tema em si mesma, embora o caso amoroso de Iába e Tônho possa ser encarado como marcas de uma “permissividade” racial. O silêncio do filme sobre o tema do preconceito é evidente.

Em todas as películas, a religião permaneceu a instituição social que oferecia alternativas quando todas as outras formas sociais falharam, sejam identidades de classe, etnia ou “raça”. Os orixás e santos da Umbanda e do Candomblé não escolhem filhos *segundo* cor de pele nos filmes analisados.

### 2.3 A RELIGIÃO COMO COGNIÇÃO DO BRASIL

Por fim, o que nos permite pensar a religião como figura metafórica, no correr dos filmes em análise, é sua capacidade de apreensão e cognição no recorte da vida social.

O resultado do processo metafórico era cognitivo, pois estabeleceu semelhanças e diferenças pelas quais foram construídos os sentidos.<sup>49</sup> A construção de uma figura metafórica como a religião (signo redefinidor do Brasil) teve implicações maiores do que simplesmente uma re-apresentação das religiões.

O esquema metafórico tomou religião popular ou afro-brasileira como referência, permitindo uma reconstrução das imagens do país em função dela. Os retratos sociais que se construíram foram marcados por clivagens esperadas e inesperadas pelos agentes sociais, e por vezes, à revelia desses agentes. O povo brasileiro era o mestiço que encarnava o ideal da democracia racial e o afro-brasileiro que defendia a separação e delimitação da cultura negra. Era a fusão das três raças e as raças bi-polarizadas que passaram a ter nova forma durante os anos 1970. Era tanto o povo sincrético, no qual São Jorge é Ogum, como o povo para quem Xangô era “egum, espírito elevado ao céu/ Machado astral, ancestral do metal/ Do ferro natural/ Do corpo preservado/ Embalsamado em bálsamo sagrado/ Corpo eterno e nobre de um rei nagô”.

A metáfora da religião popular brasileira conferiu dimensões inusitadas às imagens do Brasil. No processo metafórico, a referência literal (a religião como credo popular) foi suspensa e se impôs uma atividade interpretativa que atingiu outra forma de referência (a religião como caracterizadora da diversidade do “povo” brasileiro e imagem definidora do Brasil), dando à imagem uma função cognitiva.

---

<sup>49</sup> ALVES, Ida Ferreira. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. *Terra Roxa* e outras terras – Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 2, 2002. p. 3-16.

Os filmes agenciavam as imagens do povo e do país pela manipulação dos objetos e temas disponíveis nos enredos, e também, pela nova relação de pertencimento dos sujeitos ao mundo ao qual referenciam. Ou seja, a religião não era só manipulada pelos cineastas para construir um quadro social nos filmes, mas permitia aos diretores e espectadores criarem outra relação de pertencimento para as suas próprias comunidades imaginadas, o Brasil e suas ambigüidades.

O resultado do processo figural (metafórico) foi cognitivo, pois estabeleceu semelhanças e diferenças entre diversos setores sociais sobre os quais foram construídos os sentidos nos filmes.<sup>50</sup> As imagens cinematográficas estabeleceram uma denotação de *segunda* ordem, uma vez que suspenderam a primeira: a metáfora faz uma suspensão da referência literal, a Umbanda ou o Candomblé, impondo uma atividade interpretativa para atingir outra forma de referência, o Brasil, a nação, a etnicidade.

### **3. Categorias do movimento: magia/feitiço e *eguns*/mortos**

A metáfora da religião não seria eficiente sem um elemento de contigüidade entre todos os mundos sociais apresentados nos filmes. De fato, sem categorias transculturais dos mundos imaginados no cinema, não seria possível fazer da religião, ou da cultura negra, signos re-definidores do Brasil. As duas mais poderosas categorias transculturais que identificamos nos filmes foram a de magia/feitiço (o *encantamento*) e dos *eguns*/mortos. Nossas análises fílmicas frisaram a presença do feitiço como operador lógico das relações entre os diferentes agentes sociais, pelos quais o “poder de fraco” se realiza.

Talvez o traço mais importante a ser destacado inicialmente seja a onipresença do binômio magia/feitiço com todas as suas ambigüidades nos filmes retratados. Curioso observar que, em todos os filmes analisados,<sup>51</sup> a magia e, em especial, o feitiço, estiveram presentes e apresentaram uma função de definidor ético dos adeptos e meios culturais.

---

<sup>50</sup> ALVES, Ida Ferreira. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 2, 2002. p. 3-16.

<sup>51</sup> E em muitos outros que vimos, mas não entramos em análises diretas: *Caiçara*, *Meu Destino é Pecar*, *Barravento*, *O Pagador de Promessas*, *O Amuleto de Ogum*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Tendas dos Milagres*, *A Força de Xangô*, *Cordão de Ouro*, *Prova de Fogo*.



Não podemos ignorar que o feitiço possui uma excelente funcionalidade narrativa, visto que é facilmente transformado em operador nas peripécias de enredos e das relações entre personagens, em mais mitos, contos, lendas, filmes, romances dos mais variados gêneros como (terror, horror, fantasia e outros) do que é possível rastrear.<sup>52</sup> O feitiço é motivo, tema, arma e agente de tantas histórias quanto é possível criar. Todavia, mais do que um mero recurso de construção do universo maravilhoso, é também uma categoria de trânsito cultural, pois o saber do feitiço (ou da magia) é um definidor de relações entre diferentes grupos culturais.

Não vamos relatar as conceituações sobre magia/feitiço contidas nas pesquisas de antropólogos como Marcel Mauss, Edward Evans-Pritchard, Claude Lévi-Strauss, Yvonne Maggie, Peter Fry, ou de historiadores como Keith Thomas, Francisco Bethencourt e Laura de Mello e Souza. Basta-nos assegurar o caráter “metonímico” do mesmo, de parte pelo todo, de operador das relações que definem as identidades. Se a religião, como metáfora, se define no movimento de constituição das fronteiras movediças das identidades do Brasil em múltiplas imagens do país, o feitiço não ocupa o espaço da identidade, mas sim, de seu substrato. Isto porque a magia/feitiço era um saber comum a todos os grupos sociais e, junto à concepção de morto (ou espírito), era a mais transcultural das categorias mostradas nos filmes. São os *inescapáveis* do registro imaginário dos filmes sobre Candomblé e Umbanda.

Mais do que um dado da narrativa, reconhecemos à magia/feitiço a sua qualidade de impulsionadores das narrativas dos filmes. Porém, uma questão permanece: se a magia/feitiço possui um papel de operador de relações, como entender qual a significação histórica do seu agenciamento nos filmes analisados?

Ao entendermos o feitiço, por exemplo, como fator de peripécia narrativa e como um operador das relações que posiciona os agentes em relação a si mesmos, na trama da película, a categoria adquire uma significação mais ampla. Ela é partilhada por personagens, filmes e espectadores e permaneceu, nos anos setenta, como uma definidora das relações da sociedade com os grupos. Definido por contigüidade, o feitiço foi um traço que impulsionou os homens a construírem representações mais complexas. Operou encontros e definições apontando para o aspecto complementar entre os grupos sociais apresentados. Enfatizou o elo entre os que, com ele, lidam.

---

<sup>52</sup> Uma pesquisa sobre o feitiço e sobre o fantasma ou espírito no cinema brasileiro poderia ser um instigante revelador do imaginário que constitui a sociedade brasileira do século XX.

A magia/feitiço foi uma marca de uma cultura de encontro e não de clivagens. Se as imagens da religião como metáforas abriram espaço para clivagens do povo e das identidades nacionais, criando identidades étnicas, a magia/feitiço colocou os grupos continuamente em contato. Desta forma, bens culturais e as fronteiras foram distribuídos socialmente. Nos cinco filmes analisados, a magia/feitiço permitiu desenvolver qualificações éticas: em *O Amuleto de Ogum* contra o pai de santo charlatão, que monta ebós para matar Gabriel, surge pai Erlei bom e caridoso. O ritual que fechou o corpo de Gabriel era um encantamento que garantiu a invulnerabilidade do personagem, e foi, graças a esse encanto, que Severiano procurou Bobó.

Em *Tenda dos Milagres*, o feitiço era mais discreto, mas a magia permeou as relações. Por meio dela, Rosa de Oxalá conseguiu dormir com Pedro Arcanjo, assim como a manifestação mágica de Mãe Menininha convenceu Oju Oba a usar uma invocação de Ogum para defender o terreiro de Petrito. Os filhos-de-santo usam o encanto para se proteger do abuso da autoridade alheia, ou para atingir certos fins. Por meio do encantamento, os lados morais (filhos-de-santo versus Pedrito) e as subversões de gênero (a preponderância de Rosa sobre Arcanjo) são definidos. O recurso das rezadeiras na cena do menino desenganado pelos médicos em *Tenda dos Milagres* mostrou como os ricos e os pobres, os brancos e os negros, recorriam ao mesmo poder.

Em *Cordão de Ouro*, o recurso era mais evidente, pois havia um amuleto do lado do bem, que justifica a eficácia do capoeirista Jorge, e outro, do lado do mal, justificando a dominação de Pedro Cem. A magia/feitiço recorta o bom do ruim, deixando claro ao espectador que há algo em comum entre herói e vilão.

*A Força de Xangô* e *Prova de Fogo* apresentaram ambigüidades quanto a essa classificação ética. Os personagens principais utilizavam feitiços e magias em ambos os filmes. O *bozó* de Zulmira contra Tônho era um infortúnio, assim como a demanda umbandista (ritual de libertação) servia para livrá-lo do mal. No caso de *Prova de Fogo*, a *Ciganinha* oferecia encantos a seus clientes tanto para conseguir coisas boas, como para punir os inimigos. Novamente, a magia e o feitiço fizeram os ricos e os pobres se aproximarem e definirem suas relações.

A magia não aproximou apenas os vivos, mas também os mortos. Os *eguns* ou mortos eram agentes convivendo junto aos vivos, agindo entre eles e, inclusive, estando diretamente envolvidos na feitiçaria ou magia – nos filmes brasileiros, categorias transculturais. Roberto DaMatta assinalou como o mundo dos mortos cria uma zona de complementaridade entre os grupos sociais, possibilitando uma série de encontros e

cruzamentos que ocorrem com sua intermediação.<sup>53</sup> Patrícia Birman alertou para a necessidade de se pensar os espíritos e entidades da Umbanda e do Candomblé como parte da realidade daqueles que neles acreditam.<sup>54</sup> Oscar Sãez afirmou a necessidade de pensar o *espírito* como agente em si mesmo reconhecendo a agência empírica que lhes atribuem os filhos-de-santo, espíritas, umbandistas e muitos outros.<sup>55</sup>

Observamos que, com a presença das entidades entre os vivos, formaram-se peripécias, conflitos e definições por meio de triangulações entre médiuns, entidades e outros personagens. Clientes recorreram à *Ciganinha* e ao *Boiadeiro* em *Prova de Fogo* para resolverem seus problemas amorosos, sexuais e financeiros, ao mesmo tempo em que os *eguns Boiadeiro* e *Preto-Velho* brigaram por seus respectivos cavalos, Mauro e João. Os *eguns* gritaram ao redor de Tonho no terreiro de Umbanda dando-lhe forças para derrotar Iába e Beijo em *A Força de Xangô*, no qual os mortos aparecem reencarnados. Arcanjo invocou aos encantados para expulsar Pedrito do terreiro em *Tenda dos Milagres*. Pai Erlei arrancou o *Exu* que atormentava Severiano e incorporou um *Preto-velho* que tentou ajudar (a frase tava incompleta Re. Desculpa. risos) o mafioso em *O Amuleto de Ogum*. Até em *Cordão de Ouro*, onde os mortos e deuses aparecem em pessoa, personificados no *Caboclo Cachoeira* e *Ogum*, os orixás falam com seus filhos no terreiro de Candomblé, como *Ogum Marinho* conversando com Jorge.

O “poder dos fracos” se realizou nos filmes por meio do recurso à magia/feitiço e aos *eguns*/mortos. Só que, enquanto categorias transculturais, ambos eram saberes de todos os grupos sociais retratados nas tramas fílmicas.

Não podemos confundir as operações de encontro propiciadas por essas categorias culturais como propícias a afirmar a democracia racial, mestiçagem ou a etnicidade. Pelo contrário, nas fitas elas permitem a gestação de tais mitos ou clivagens identitárias. Parece-nos que não há no *feitiço* ou no *egun* qualquer “coisa” de anti-étnico, anti-mestiçagem ou anti-raciais. O que elas fizeram foi tornar volátil as afirmações dessas identidades como seguras e estanques. Fácies de serem agenciadas

---

<sup>53</sup> DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>54</sup> BIRMAN, Patrícia. Transas e transes; sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 13, n. 2, mar/ago 2005., p. 403-414.

<sup>55</sup> SÃEZ, Oscar Calavia. *Fantasma Falados: mitos e mortos no campo religioso brasileiro*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

para qualquer lado do gradiente de cores e interesses, mortos e feitiços podiam se voltar contra seus usuários conforme o ponto-de-vista do qual são pensados.<sup>56</sup>

É possível verificar que magia/feitiço e mortos foram intermediários entre agentes e grupos sociais para que estes pudessem se relacionar. São elementos de encontro que operam triangulações nas quais as diferenciações eram possíveis. O mundo dos vivos era mais dinâmico pelo uso da magia/feitiço e pela mediação dos mortos.

#### **4. Narração, formação e deformação brasílica**

A religião popular foi metaforizada. O processo de figuração envolve a possibilidade de uma hermenêutica no cinema brasileiro. Se podemos tomar a religião como uma figura metafórica é porque o contexto histórico dos anos 1970 permitiu desenvolver tal leitura. Todavia, além das possibilidades de impor sentido às imagens do cinema, surgiram os múltiplos sentidos contidos no processo metafórico apontado acima e as dificuldades de construí-los. É hora de deixar a hermenêutica e apontar algumas problemáticas estilísticas que os cineastas enfrentaram para formar as imagens da Umbanda e do Candomblé e os processos de deformação que daí surgiram.

Nosso horizonte é a visualidade. Obviamente, as composições das imagens históricas sobre Candomblé e Umbanda no cinema envolveram processos pelos quais as reações discursivas aos filmes elaboraram imagens. Sem elas, a própria apreensão de seu sentido histórico seria muito difícil. Nas elaborações discursivas de diversos atores (críticos, cineastas, acadêmicos e ativistas políticos) seguimos intenções de composição assim como sentidos sobrepostos desenvolvidos junto às películas. Como afirmou Didi-Huberman, esses discursos oferecem os sintomas, manifestações subjetivas dos sentidos, aqui tomados em sua dimensão social.

O ceticismo é a característica do historiador que agora requisitamos para questionar as certezas que construímos no correr deste trabalho. Para tanto, voltaremos à forma cinematográfica, lembrando que a consideramos como uma *fatura*, “coisa feita”, na qual podemos identificar tanto o seu resultado final, quanto o processo que a gerou. Tal escolha foi tanto um imperativo analítico quanto uma opção teórica, na medida em

---

<sup>56</sup> A vingança de Zulmira é um malefício do ponto-de-vista de Tonho que a sofreu, mas do da própria Zulmira e da mãe-de-santo que a atendeu no terreiro foi uma punição divina.

que, no momento em que reconstruímos o contexto histórico, só conseguimos fazê-lo na dialética inevitável entre a passagem dos filmes às palavras, das fitas às outras fitas e das palavras às palavras.

A forma cinematográfica em seu formato narrativo tem uma problemática específica no nível da composição estilística. Embora não tencionemos uma pesquisa no sentido de uma *poética histórica* da cinematografia brasileira,<sup>57</sup> vamos observar algumas de suas questões uma vez que qualquer metáfora agencia traços das formas de narração. Os filmes, quando narrativos, devem resolver problemáticas estilísticas para contar uma estória, as quais têm um efeito determinante na elaboração das categorias e fenômenos culturais. As composições das imagens das religiões populares possuem uma problemática narrativa específica que iremos pincelar nessa seção.

A narração é um emprego da linguagem que insere as ações humanas no tempo. Todas as culturas possuem formas narrativas e apresentam algumas categorias formais recorrentes, tais como *ações, agentes e seqüências temporais*.<sup>58</sup> Isso não significa que as formas narrativas não apresentem categorias ou formas culturais específicas em dados contextos. Alguns cineastas brasileiros dos anos 1970, por exemplo, fizeram uma opção por narrar empregando a narração clássica, como tentamos demonstrar em alguns dos filmes analisados, mas para isso usaram as formas narrativas comuns no campo do cinema brasileiro de seu tempo.

Os realizadores brasileiros a partir de 1970 tiveram que lidar com a herança do Cinema Novo. Na década anterior, os artistas incentivaram uns aos outros na construção de experimentações de novos modelos narrativos para se libertarem da clássica narrativa hollywoodiana. O cinema americano e sua narração clássica eram o “grande outro”, o modelo de dominação a ser negado, na tentativa de criar alternativas próprias e ‘brasileiras’.

Os cinemas novistas rejeitaram as *normas extrínsecas*<sup>59</sup> das narrativas dos filmes clássicos de Hollywood *segundo* as quais: 1) o personagem como agente modificador da realidade social era o foco principal da atenção fílmica, apresentando traços, qualidades

---

<sup>57</sup> A *poética histórica* é uma proposta teórica e metodológica que estuda o modo pelo qual, em determinadas circunstâncias, os filmes foram elaborados, desempenharam funções específicas e conseguiram efeitos concretos. Cf. BORDWELL, David. *El Significado Del Filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Piados, 1995.

<sup>58</sup> Cf. BORDWELL, David. *Narración En el Cine de Ficción*. Barcelona: Piados, 1996; BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

<sup>59</sup> Qualquer filme visa satisfazer ou não um modelo coerente estabelecido ou não de prática fílmica. As normas extrínsecas ou dominantes são os esquemas de narração socialmente aceitas, com as quais os cineastas tem que lidar, quando vão realizar seus filmes. Cf. capítulo 8 de BORDWELL, op. cit..

ou defeitos de caráter bem definidos; 2) o princípio de causalidade unifica as unidades de espaço e de tempo numa cadeia de eventos; 3) usando unidades definidas de espaço e tempo, a narrativa clássica converte o mundo da história em um todo coerente em que a narração parece observar do exterior. As técnicas fílmicas no modo clássico eram veículos para a transmissão da informação sobre a história, construída *segundo* um número limitado de paradigmas narrativos estáveis.

O modelo de narração clássica foi interpretado como colonizador e representante da ideologia dominante burguesa pelos cineastas do Cinema Novo.

O cinema de vanguarda europeu ofereceu outras fontes de inspiração para os cineastas brasileiros. O neo-realismo italiano mostrou que era possível fazer filmes sem os aparatos industriais dos estúdios. A *Nouvelle Vague* francesa, logo em seguida, estimulou experimentações formais. Outra influência fundamental foi Sergei Eisenstein, cujo modelo pedagógico de cinema serviu como uma ‘escola’ do cinema politizado. Para os ideólogos do cinema brasileiro, contudo, nenhum destes modelos europeus devia ser imitado. No cinema de vanguarda europeu, a causalidade que era o núcleo da narração clássica, não tinha tanta importância, uma vez que o padrão de verossimilhança vanguardista enfatizava o papel da contingência e do acaso nos acontecimentos.

Os brasileiros rejeitaram um aspecto das narrações européias: a passividade extrema (compreendida nos trópicos como burguesa) dos personagens. Os filmes europeus de vanguarda focalizaram as reações dos personagens às situações e não uma ação transformadora. Se, por um lado, o Cinema Novo era muito interessado em reações das personagens, estas tinham por intenção uma tomada de consciência do personagem e do público sobre a realidade social da trama. A realidade social que o filme mostra era um dos temas importantes das fitas e a *conscientização* era como uma ‘norma narrativa extrínseca’ que levou os cineastas a montar filmes para mostrar a exploração e as formas de resistência dos explorados.

Nos anos 1960 houve uma quebra da chamada “linguagem universal” do cinema. Desde a década anterior, cineastas e críticos já falavam na necessidade de compor filmes “autenticamente” brasileiros e na procura por “histórias de conteúdo nacional”.<sup>60</sup> Surgiu uma noção de que era preciso desenvolver uma estética brasileira que refletisse a cultura nacional, a qual não podia se fazer mais pela imitação dos *plots*

---

<sup>60</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 16. Citamos entre os mais destacados congressos o I Congresso Paulista de Cinema, de 1952 e II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, de 1953, ambos em São Paulo.

estrangeiros. Do “conteúdo” à “forma” nacional foi um pulo. Desenhou-se, no campo cinematográfico brasileiro, uma compreensão ideológica das formas. A compreensão que alguns realizadores tinham da linguagem do cinema foi re-elaborada de tal forma, que novos formatos narrativos para mostrar a “autenticidade” e “originalidade” da cultura brasileira foram elaborados.

Foi através de um questionamento identitário que se questionou a narração cinematográfica clássica, cujo grande exemplo era o cinema norte-americano, a face imperialista do capitalismo internacional no campo cinematográfico. A rejeição das formas narrativas dos EUA tinha o valor de *subversão*, pois fazer cinema de forma diferente significava, para alguns grupos do campo do cinema, ser revolucionário. A forma narrativa “diferente” era em si politizada e a questão de *como fazer* implicava em decisões políticas frente à realidade representada. Elaborou-se ali uma postura anti-colonial.<sup>61</sup>

Os brasileiros apostaram num realismo objetivo, em narrativas repletas de lacunas informativas, na presença de alegorias e num espectador conscientemente interpretativo. A representação do popular e do nacional deveria acentuar a condição de pobreza e dependência dos subdesenvolvidos, bem como sua capacidade revolucionária. O corolário dessa tendência estética foi “a estética da fome” de Glauber Rocha, uma espécie de radicalização de premissas já existentes no neo-realismo apropriado e transformado por Nelson Pereira dos Santos e pelo próprio Glauber.<sup>62</sup>

O golpe de 1964 fez com que muitos cineastas investissem em formatos alegóricos nos quais os espectadores reconheciam a necessidade de interpretar os filmes, buscando compreender como o desvio figurado permitia rever o próprio mundo. O recurso alegórico (magistralmente estudado por Ismail Xavier no inescapável *Alegorias do Subdesenvolvimento*) foi seguido pelos cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, e seus herdeiros.

Em suma, formou-se um modo de narração no Brasil que se pautou por algumas das características narracionais do que David Bordwell chamou de *narração de arte e ensaio* cujas características podem, assim, ser resumidas: 1) o argumento é menos redundante do que na narração clássica; 2) são criadas lacunas permanentes e supressões de informação; 3) a exposição da trama é demorada e distribuída pela duração da fita; 4)

---

<sup>61</sup> Seria bem vinda uma análise acurada do discurso anti-colonialista que se tornou pedra-de-toque nos anos 1960 e 1970. O termo tornou-se um operador para situar e valorar os agentes no campo cultural brasileiro. Tal pesquisa ainda está por ser realizada.

<sup>62</sup> O manifesto de Estética da Fome data de 1965, portanto após os primeiros filmes do Cinema Novo.

os filmes são menos enquadráveis nos gêneros tradicionais; 5) a causalidade não tem papel central na concepção de verossimilhança e o fator da contingência na qual os personagens se encontram pode ser mais determinante do que as causas e efeitos, valorizando incidentes periféricos ou transitórios e enfatizando uma unificação da história pelas possíveis improbabilidades (com o perdão do oxímoro) da “vida real”. O modelo estético desse modo narrativo era o romance modernista. Como consequência o *modo de arte e ensaio* construiu um outro realismo que tendia a enfatizar a composição simbólica do filme.

A *narração de arte e ensaio* europeia usou muito de *situações-limite*, um momento da cadeia de eventos conduz a uma tomada de consciência do personagem sobre as questões humanas fundamentais. Frequentemente, o impulso causal do filme deriva do reconhecimento do personagem de que está numa crise de caráter existencial, e, tanto o *argumento* quanto o *estilo*, tendiam a enfatizar a situação de crise que gera a tomada de consciência. Neste modo narrativo, o *diretor* da fita ocupou um lugar central na medida em que suas ações, entrevistas e declarações eram encaradas, pelo meio cinematográfico e pela audiência, como determinantes na compreensão do filme. Foi uma narração que utilizou ambigüidades narrativas e exigiu leituras denotativas e simbólicas.

O esquema de Bordwell foi montado sobre algumas das vanguardas europeias.<sup>63</sup> Aplicado ao cinema brasileiro, ao Cinema Novo, em especial, muitas das características acima precisam ser remodeladas. Entretanto, guardam importantes similaridades que nos permitem avançar no significado do retorno à narração clássica dos anos 1970. O Cinema Novo montou um modo narrativo que, de fato, recorria ao romance modernista como base, enfatizava lacunas, relativizava a verossimilhança da narração clássica, criava um novo realismo, ‘pedia’ uma leitura denotativa e simbólica, encerrava os filmes em *situações-limite* e transformava o diretor numa figura central.

O modelo modernista brasileiro era diferente. Ao contrário do romance europeu do final do século XIX e da primeira metade do século XX, com suas múltiplas posturas relativistas e subjetivistas, o modernismo brasileiro se baseou na retomada do popular e do nacional, tentando se constituir numa prática heurística de compreensão da *realidade social brasileira*. Muitas vezes, o romance atingiu alto grau de engajamento político e denúncia de mazelas sociais, como nas obras de Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos.

---

<sup>63</sup> Aliás uma das características limitações flagrantes obra de Bordwell é não ter explorado as variantes narrativas dos países do terceiro mundo, exceto em alguns textos esparsos.



De Mário de Andrade e seu *Macunaíma* a Oswald de Andrade e sua antropofagia, os modernistas enfatizaram a identidade do Brasil e suas regiões como protagonistas de suas histórias.<sup>64</sup>

Essa marca foi retomada pelos cinemanovistas como fonte direta de temas. O impulso por construir narrações não americanas também foi acompanhado pelo de não fazer filmes à moda européia. Se os temas do sueco Ingmar Bergman e do italiano Michelangelo Antonioni tiveram por temas a morte de Deus, as mazelas amorosas e a incomunicabilidade, o modernismo cinematográfico brasileiro enfatizou as mazelas sociais e a necessidade de modificação da realidade social. Numa *variação* possível do modo de arte e ensaio, se podemos chamar assim as narrativas do Cinema Novo, os enredos enfatizaram as limitações que o meio social impunha aos personagens e a necessidade (ou a impossibilidade) de transformar as situações.

Após o golpe militar, houve uma revisão dessa postura e surgiram modificações dessas normas extrínsecas. Ocorreu a reaproximação dos cineastas com a narração clássica: após algumas experimentações estilísticas extremas (como *Fome de Amor*, 1968), Nelson Pereira dos Santos, em *Como Era Gostoso o Meu Francês*, ensaiou uma busca por público culminando com *O Amuleto de Ogum* em 1974; Glauber Rocha iniciou um diálogo frutífero com a cultura de consumo, usando como base o *western* e a literatura de cordel, recauchutando o recurso alegórico e se aproximando do público em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*; a adaptação de *Macunaíma* realizada para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade foi bem sucedido de audiência também. A re-aproximação com a narração clássica foi marcada por descontinuidades.

Se Glauber Rocha fez um filme mais “correto” *Dragão da Maldade*, seus filmes seguintes (*Cabeças Cortadas* e *Der Leone Has Sept Cabeças*) radicalizaram a desconstrução das unidades da narração clássica. Enfrentando a ditadura, Joaquim Pedro montou, em 1972, o ultra alegórico *Os Inconfidentes*, repleto de mensagens cifradas e de autocrítica aos artistas e intelectuais brasileiros. Ruy Guerra dirigiu o magnífico *Os Deuses e os Mortos*, de 1970, no qual os mortos aparecem ao redor de todos os personagens vivos enquanto dois grupos oligarcas da Bahia se degladiam e se destroem.

O “cinemão” brasileiro tomou forma nos anos 1970 com o advento da Embrafilme, num momento de sintonia com a expansão das telecomunicações e com a dramaturgia televisiva. Muitos dos principais filmes brasileiros desse período usaram a

---

<sup>64</sup> Na verdade aquele foi um dos momentos mais importantes de constituição das bases da identidade nacional no século XX.

narração clássica e foram realizados por cineastas que foram cinemanovistas. Isso não significou uma rejeição das subversões realizadas no período do Cinema Novo, cujos elementos podem ser encontrados nas fitas analisadas anteriormente. Como demonstramos no correr do pequeno corpus de filmes que analisamos, a narração clássica foi uma das principais bases a partir do qual foram montadas as películas.

Todavia, se os agentes e as peripécias podem ser tomados como constantes entre um filme americano e um brasileiro, a forma de ação e explicação das ações era completamente diferente no Brasil. Enquanto a narração clássica americana se baseava em princípios genericamente estabelecidos, as narrações dos filmes analisados trabalharam com outra tradição de agentes e suas interações. Duas problemáticas marcaram a atividade dos diretores com os quais lidamos: como estabelecer um diálogo com o público, e ao mesmo tempo em que representar a cultura popular (e suas formas religiosas) de forma a valorizá-la?

As respostas podem ser encontradas, em parte, no campo cinematográfico. As circunstâncias que deram origem aos filmes envolveram uma série de fatores, mas podemos lembrar que, no Cinema Novo, além da rejeição das unidades dramáticas clássicas a emergência de temas da cultura popular de maneira politizada também fazia parte do esquema de prática fílmica socialmente aceito por alguns agentes do campo cinematográfico.

A “norma” da representação do popular continuou atuante nos anos 1970, mas foi re-significada pelo campo cinematográfico após o impacto do golpe militar. Trabalhar com os “valores populares” era um horizonte no qual os cineastas desse tempo vislumbraram a possibilidade de engajamento político. O objetivo de ter um contato maior com o público fez os cineastas retomarem algumas características das unidades clássicas de narração. Nesse sentido, a “norma” foi pressionada para uma modificação e encontrou, no agenciamento da cultura popular nos anos 1970, uma maneira de criar estilos híbridos. A emergência do conceito de “filme popular” no campo cinematográfico foi acompanhada, estilisticamente, pelo agenciamento da narração clássica em *O Amuleto de Ogum*, o qual reproduzia uma conhecida narrativa do herói por meio de um conto maravilhoso. A fita de 1974 usou as unidades de representação clássicas, mas estabelecia uma série de lacunas sobre a Umbanda que não permitiram uma apreensão de todos os elementos da fábula. Nelson Pereira partiu do pressuposto que, assim como ao mostrar um casamento num filme o espectador logo perceberia que se tratava de um casamento, o mesmo ocorreria com um ritual em que

um corpo era fechado. Partindo da idéia de que haveria algo de universal no reconhecimento da “religião popular”, Nelson Pereira dos Santos organizou a película *segundo* unidades da narração clássica, mas assegurou uma característica importante em seu protagonista: Gabriel apresentava mais reações às situações do que ele próprio as criava, seguindo uma tendência narrativa do cinema de Nelson Pereira (e do Cinema Novo como um todo) no qual as reações dos personagens importaram mais pelas situações que permitiam vislumbrar do que por seu poder de ação.

*Tenda dos Milagres* era mais complexo em várias os sentidos: primeiro, porque era marcadamente metalingüístico, uma vez que a estória de Pedro Arcanjo é apresentada como um filme dentro do filme. A ordem dos eventos foi tirada da ordem linear e apenas o filme dentro do filme apresentava uma narração linear. As lacunas eram maiores, mas no final o espectador conseguia construir todas as unidades de espaço, tempo, causalidade e ação.

A base da narração clássica era a base em *A Força de Xangô* e *Cordão de Ouro*, uma vez que, ambos os filmes, tinham alto grau de conhecimento e comunicabilidade sobre os eventos transcorridos, usaram de redundância para enfatizar elementos importantes da narração, empregaram poucas lacunas informativas, além de apresentarem unidades espaciais e temporais bem definidas. *Prova de Fogo* parece ter ido mais distante no hibridismo dos modos de narração ao construir um enredo comprometido com a idéia de realismo que seu diretor considerava pertinente.

Uma marca comum a todas as películas é que os protagonistas, em geral, não possuíam objetivos definidos e não equacionaram suas ações para atingir fins por vontade própria. Eles, em geral, eram colhidos pelas situações e suas reações geraram o fio dramático. Em contrapartida, as situações sociais nas quais se encontravam as personagens definiram bem as hierarquias dos espaços, costumes, interesses e subversões sociais. Os universos dramáticos mostraram as demandas ambientais dos personagens. Os objetivos dos protagonistas eram definidos por alguma instituição externa aos próprios. Apenas Jorge, em *Cordão de Ouro*, possuía o objetivo de se libertar da escravidão, mas sua ação só passou a ter alcance social, quando recebeu a missão de Ogum em Aruanda. No caso dos cinco filmes, a religião foi a instituição

legítima que conferiu objetivos aos protagonistas, transformando-os em instrumentos de ação e alteração das situações.<sup>65</sup> Foi ela que transformou a ação dos personagens.

A religião e a cultura populares colocaram aos cineastas um problema narrativo a ser resolvido: os cineastas eram os “outros” do Candomblé e da Umbanda. A maioria dos contatos que criaram os interesses dos cineastas pelas religiões populares não foram encontros diretos com as comunidades nas quais os cultos e ritos ocorriam. Houve vários mediadores no nascimento do interesse pelas religiões populares: Nelson Pereira dos Santos foi despertado pela leitura de romances que lidavam com o tema, sendo um deles *Tenda dos Milagres*, lido pelo cineasta antes de pensar em *O Amuleto de Ogum*.<sup>66</sup> Antônio Carlos Fontoura entrou em contato com a cultura negra quando começou a jogar capoeira. Marco Altberg leu a dissertação *Guerra de Orixá*, de Yvonne Maggie, o que o despertou para o tema.

A alteridade inicial implicou numa postura de descoberta da parte dos realizadores, os quais, por sua vez, recorreram aos profissionais especializados do campo das ciências humanas para compreenderem os elementos dos grupos sociais dos quais iriam falar. Antropólogos e os próprios pais-de-santo mediarão o contato com as religiões, preocupados com a formação de imagens positivas sobre as mesmas. Por vezes, alguns pais e mães de santo interpretaram papéis nos filmes: em *Tenda dos Milagres*, por exemplo, era a própria Mãe Menininha quem guia Pedro Arcaño; e em *O Amuleto de Ogum*, Pai Erlei era de fato um babalaô umbandista.

Houve um investimento significativo dos cineastas na tentativa de interpretar o outro. Todavia, qualquer interesse na cultura popular, nas escolhas fílmicas realizadas, só pôde ser executado dentro de determinadas regras dramáticas as quais os cineastas se adequaram. Não foi por acaso que apesar de ter gravado várias cenas em festas de terreiros, Nelson Pereira não as usou integralmente, mas montou-as *segundo* as regras de encenação que teve à sua disposição.

Representar era uma questão estilística que tinha profundas conseqüências históricas: a escolha por um tema fílmico por um cineasta não deve ser tomada como uma imposição do meio cultural, mas como agência dos realizadores dos elementos disponíveis na cultura. Os cineastas não demonstraram interesse por composições

---

<sup>65</sup> O caso de Gabriel é o mais interessante neste sentido: ele não possui objetivo algum, oscilando entre suas funções como mafioso de Severiano, depois por conta própria e finalmente agenciado por Pai Erlei, na Umbanda.

<sup>66</sup> Cf. depoimento de Nelson Pereira em SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Record, 1996.

raciais e étnicas em si mesmas, mas pela noção fugidia de cultura e religião populares. Na tentativa de fazer representações visuais dessas religiões, compuseram resoluções narrativas, argumentativas e estilísticas. Pequenas questões começaram a surgir conforme a necessidade de encenar determinada ordem de fenômenos tais como: as incorporações dos exus, as festas dos terreiros, intuir ao espectador a impressão da atuação dos poderes místicos do Candomblé e da Umbanda, mostrar a presença dos exus, invisíveis a uns, e visíveis a outros. Resolver estes pequenos problemas surtiu um impacto considerável na formulação das imagens das religiões.

De todos selecionamos, para ilustrar, a encenação da presença dos *eguns*/mortos. Em *O Amuleto de Ogum* tal representação esteve baseada, principalmente, nas atuações dos atores que imitavam as incorporações dos terreiros. Na fita *A Força de Xangô*, o recurso foi a montagem de uma cena na qual Iába aparecia saindo do túmulo num grande plano de conjunto no qual a população fugia apavorada. *Cordão de Ouro* mostrou os mortos e o próprio mundo dos mortos (Aruanda) em contigüidade com os personagens vivos. Finalmente, em *Prova de Fogo*, o exu que aparece na primeira cena da fita era visto apenas por Mauro, por mais que estivesse no meio de várias personagens.

Resolver questões pertinentes à representação dos mortos demonstra o jogo de escolhas da parte dos diretores com conseqüências importantes no resultado da obra final: representar os mortos era um ato de *invenção* que conferia a uma categoria cultural (o espírito do morto) uma forma que ela não possuía na crença cotidiana. No instante em que os cineastas demonstraram um *interesse visual* por algo a se representar (o que só pode ser constatado, em termos de cinema, no filme feito), podemos assinalar o que foi pertinente para a construção de um mundo ficcional. Os cineastas usaram o material fílmico de forma controlada e ordenada para se apropriar da representação de seus personagens e da sociedade.

O que observamos, é que formar imagens das religiões populares tem como conseqüência inevitável sua deformação. Para além da trivialidade de que o cinema não imita o real, mas reorganiza visualmente a experiência humana, os trabalhos de Nelson Pereira dos Santos, Marco Altberg, Ibere Cavalcanti e Antônio Carlos Fontoura configuraram novas organizações do material cultural ao decidirem se o *egum*/morto, quando representado, deveria estar na forma de um ator que ninguém vê, por um ator se contorcendo como se estivesse tendo uma convulsão, ou pela saída de uma atriz de uma tumba numa iluminação “sinistra”. Sabemos que, mesmo partindo do pressuposto de

que as pessoas acreditem que os espíritos vagam entre nós, os vivos, eles não o fazem como aparecem nos filmes citados.

Tomamos apenas o exemplo da representação do *egun* para assinalar as marcas imagéticas pelas quais, entre 1970 e 1980, foram elaboradas propostas étnicas e nacionalistas. A grande diferença nesse recorte temporal era que a *mística popular* estava ausente nos filmes brasileiros dos anos 1960. Em fitas como *O Pagador de Promessas*, *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* orixás, espíritos, feitiços e magias eram citados, *jamais mostrados*. Os mitos do povo não foram tratados *como uma realidade ficcional*. Eram mencionados como uma crença das personagens, mas nunca como agentes no cotidiano destes. A partir dos anos 1970, ocorreu outra apresentação da mística: o mito adquiriu realidade ficcional. Gabriel realmente foi atingido por balas e não se machucou: o poder do corpo fechado era uma realidade da ficção. Os mitos e poderes populares apareceram como agentes visualizados e corporificados nos amuletos mágicos, nos corpos invulneráveis, nas incorporações, nos fantasmas visíveis e invisíveis, nas trovoadas, na aparição/desaparição súbita de personagens. Enfim, na própria encenação, os “valores populares” apareceram como agentes da narrativa e não como ilusão ou crença de seus personagens.

Ao representar visualmente os poderes e personagens místicos nos mundos ficcionais das películas, os cineastas reconheceram os valores populares. Na tradição do cinema brasileiro, isso foi uma inflexão importante, pois na tradição cinemanovista os filmes deviam desmascarar a mitologia popular, o que significava rejeitar a representação de entidades e poderes sobrenaturais de forma a acentuar seu caráter alienador. Quando foi preciso criar uma nova comunicabilidade como o público, após o A.I. 5, os cineastas refizeram os vínculos com a narração clássica, provavelmente por reconhecerem que muitas das narrativas populares se baseavam em esquemas cognitivos menos alegóricos e mais próximos da narrativa tradicional. Nesse contexto histórico, a retomada de alguns elementos da narração clássica, no caso dos filmes analisados, permitiu representar didaticamente os agentes místicos das religiões populares.

Em resumo, os filmes, ao representarem as religiões, deram-lhes uma existência visual que elas não possuíam no mundo histórico. Como as películas reinventaram o Candomblé e a Umbanda, também abriram um campo em que diferentes projeções imaginárias podiam construir identidades em disputa.

A encenação foi a prática própria do ofício cinematográfico na qual os cineastas resolveram questões de representação e deram formas visuais inéditas ao Candomblé e à Umbanda. Desta maneira o cinema *formou* e *deformou* as categorias sociais que estavam nas narrações fílmicas, as quais se tornaram aptas às disputas identitárias da sociedade.

## 5. O horizonte da diferença imaginária

No belo texto *De A. Warburg a E. Gombrich*, o historiador Carlo Ginzburg lançou mão de um de seus problemas favoritos na análise histórica: as relações entre morfologia e história.<sup>67</sup> O problema levantado pelo italiano era a respeito de como seria possível tornar a imagem uma fonte histórica por intermédio da tradição da história da arte desenvolvida a partir do *Warburg Institut*, pensando no estilo da representação visual ligado aos processos históricos mais amplos. A empolgação do texto de Ginzburg aumentava nas suas análises de Erwin Panofsky e Ernest Gombrich, enquanto, inversamente, diminuía suas colossais pretensões de fazer do estilo uma unidade segura de análise histórica. De certa forma, o italiano chegou à conclusão de que seu problema continuava intacto.

Chamamos a atenção para o historiador italiano porque notamos algumas semelhanças de suas preocupações com as nossas, na interpretação do imaginário formulado pelo cinema sobre as “religiões populares”. Entre elas, como as formas visuais (a morfologia) permitem atingir os movimentos históricos mais amplos.

Quando os “nossos” cineastas colocaram nas narrativas o *mito* e a *realidade* como igualmente verdadeiros, deslocaram a tradição do cinema moderno brasileiro. Em resposta às circunstâncias do momento, os realizadores elaboraram filmes que respondiam a determinadas demandas, entre as quais assinalamos a representação visual da cultura e das religiões populares. Fizeram isso pelos recursos do cinema e deram ao Candomblé e à Umbanda uma figuração que não possuíam. Quando, por meio do estilo fílmico, Iberê Cavacanti mostrou Iába saindo de um túmulo para perturbar Tônho, aquilo era um agenciamento ficcional da entidade da Opamgira presente nos cultos dos umbadistas e do povo-de-santo.

---

<sup>67</sup> GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. Gombrich. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: história e morfologia*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p 41-94.

Os filmes dramatizaram a realidade das religiões, modificando suas referências, transtornando os esquemas cotidianos num outro rumo.<sup>68</sup> Buscamos os pontos em que o geral se uniu ao particular da configuração das películas, tentando evitar os perigos aos quais Ginzburg alertou. Michael Baxandall argumentou que isso era possível na medida em que as idéias mais gerais adquirem um significado definido quando consideradas à luz de contextos específicos das imagens.<sup>69</sup>

A religião como metáfora e a etnicização das imagens da cultura negra foram elementos que ressaltamos nas análises do contexto histórico. Tais elementos foram ancoragens das formas fílmicas dentro dos campos semânticos nos quais se moveram as imagens e os sujeitos. Essas marcações, as quais fundam o que podemos chamar de representações étnicas (quando a origem africana e suas tradições são valorizadas) e/ou raciais (quando se propunham a referendar a raça negra) e/ou nacionais (quando valorizam a mestiçagem, o sincretismo e o encontro) funcionaram como sobreposições de campos semânticos que formavam novas concepções sobre etnia, raça e brasilidade.

É um mero truísmo reconhecer que interpretações não são inocentes e estão impregnadas das pressuposições e categorias normativas dos grupos sociais. Demonstramos isso quando marcamos que os processos de etnicização e redefinição da imagem nacional nos filmes brasileiros estavam relacionados aos interesses de certos agentes em marcar étnicas e de brasilidade.

As agentes usaram menos de análise (como era de se esperar) do que de analogias e construíram imagens étnicas e de brasilidade conforme estabeleceram correspondências entre os filmes e suas intenções. Neste sentido, como colocou Claude Lévi-Strauss, a significação (seja étnica ou nacionalista) consistiu em encontrar no cinema um equivalente formal do sentido (étnico ou não) que os agentes procuravam.<sup>70</sup> A emergência de uma etnicidade *multicultural* surgiu da adequação dos filmes aos interesses dos sujeitos sociais.

Por mais que os filmes se baseassem em categorias culturais prévias, estas adquiriam uma diferença em relação aos campos sociais que, antes, lhes forneciam sentido. Ao mobilizar personagens negros/brancos/mestiços ou algum realce desses

---

<sup>68</sup> Este é um movimento próprio dos textos ficcionais. Cf. LIMA, Luiz Costa. *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

<sup>69</sup> Cf. BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenções: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

<sup>70</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. *De Perto e de Longe* (entrevista a Diier Eriben). São Paulo: Cosac & Naify, 2005. O antropólogo afirma que significar é encontrar, em outro domínio, um equivalente formal do sentido que procuramos.



aspectos, o resultado da projeção dos campos semânticos externos às imagens foi sempre escorregadio, e por isso houve tantas disputas.

## CAPÍTULO III

### O CANDOMBLÉ NO CINEMA

#### 1. Considerações iniciais

O capítulo que se inicia trata das *imagens do Candomblé no cinema brasileiro* durante os anos 1970. Existem praticamente sete filmes de ficção que trataram diretamente do primeiro: *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961); *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962); *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977); *Cordão de Ouro* (Antônio Carlos Fontoura, 1978); *A Força de Xangô* (Iberê Cavalcanti, 1978); e *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1986). Nessas fitas, o Candomblé aparece, muitas vezes, associado a outras religiões, especialmente à Umbanda, tais como *Cordão de Ouro* (Antônio Carlos Fontoura, 1978) e *A Força de Xangô* (Iberê Cavalcanti, 1978). De resto elementos da religião escapam em vários trechos, cenas ou mesmo na estrutura dramática, de determinados trabalhos tais como *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), *O Anjo Negro* (José Umberto Dias, 1972) e *Amores, Carnaval e Sonhos* (Paulo César Saraceni, 1972).

Nossa tese não abrange todos os traços dessa religião, no cinema, pois estamos interessados tão somente em chamar a atenção para os encadeamentos das fitas, nos quais a temática tornou-se socialmente relevante. No presente estudo, serão enfatizadas as imagens de três filmes: *Tenda dos Milagres*, *A Força de Xangô*, *Cordão de Ouro*.

## 2. Por que o Candomblé?

Começamos com uma pergunta que, provavelmente, devesse encerrar o capítulo: - Por que o Candomblé? Entendemos que a emergência de uma preocupação cultural com as religiões populares, no cinema brasileiro, dificilmente teve nele sua própria gênese. O campo cinematográfico, assim como ocorreu no caso da Umbanda, tomou discussões e signos da cultura e os agenciou na forma de filmes, suscitando reações nos discursos e práticas sociais. Isso porque o Candomblé estava “em alta” nos debates que atingiam a sociedade brasileira durante a ditadura militar dos anos 1970, tempos áureos do milagre econômico e da televisão.<sup>1</sup> Antes de chegar a ponto, cabe uma rápida explanação sobre o histórico desta religião na cultura brasileira.

O Candomblé é uma das muitas manifestações religiosas que surgiu em decorrência da fusão de práticas religiosas diferentes, no seio da sociedade escravista brasileira. Convém enfatizar que essas práticas provinham de diferentes matrizes africanas. Enquanto religião, o Candomblé se formou em conflito com a cultura ibérica e o catolicismo hegemônico; uma instituição religiosa periférica, com sociabilidades marginais, e um discurso cultural alternativo, resultando, todavia, de um encontro intra-africano, que possuía alguma autonomia, em relação à sociedade mais abrangente. Assim como os calundus coloniais, o Candomblé constituía espaço importante de sobrevivência, sociabilidade, solidariedades e demarcação dos traços culturais das nações africanas.

Assinale-se que os escravos traziam a experiência religiosa e a memória individualizada de práticas religiosas autóctones. Chegaram ao Brasil e usaram esses fragmentos memorialísticos e de experiência, agora desprovidos de instituições sociais que os baseavam, e lhe deram uma nova expressão. Constituíram novas instituições que acomodaram as múltiplas culturas africanas, trazidas por indivíduos ou grupos de escravos, e “o que hoje chamamos de povo-de-santo é resultado do processo de reconstrução de novas instituições religiosas por essa pluralidade de fragmentos culturais”.<sup>2</sup>

O Candomblé, segundo o conhecemos nos dias atuais, e com base na literatura estudada, teve início na primeira metade do século XIX, período em que se tem à maioria dos relatos mais

---

<sup>1</sup> Na verdade período de consolidação da cultura de consumo brasileira

<sup>2</sup> PARÉS, Nicolau. Luis Nicolau. *A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jêje na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora UNICAMP, 2006, p. 109.

antigos conhecidos.<sup>3</sup> Entretanto, as práticas religiosas africanas são mais velhas, remontando aos calundus e às irmandades católicas, como, por exemplo, as de Nossa Senhora do Rosário. Embora os primeiros fossem ilegais, ambos tornaram-se congregações que criaram agregações e integração sociais fundamentais à sobrevivência das práticas religiosas de origem africana. Criavam eventos públicos que favoreceram a visibilidade social de certos indivíduos por grupos, e ofereceram espaços institucionalizados para a concorrência por status ou poder que usava o sagrado como capital simbólico. As irmandades envolviam práticas que não se baseavam nos cânones da teologia católica, e passaram a formar espaços, nos quais se cruzavam elementos de diferentes matrizes culturais africanas, desde tradições de origem *jêje* às de *congo-angolanas*. Este processo, todavia, remete aos séculos anteriores, principalmente ao XVIII.

A maior parte dessas organizações estava ligada ao estabelecimento de laços entre africanos e crioulos. Deste modo, as diferentes origens étnicas foram se acomodando ao novo território de sociabilidades, controlado exclusivamente pela população negro-mestiça. As denominações étnicas, com base nas nações, tais como *jêje*, *angolanas* etc., deixavam de designar indivíduos por meio de sua terra de origem para, na dinâmica interna dessas congregações, adquirirem apenas um sentido teológico; pois, ao invés de se marcar por descendência genética, designava um parentesco dependente da iniciação religiosa e constituindo uma família-de-santo. Foram essas genealogias das famílias-de-santo que se tornaram os novos mantenedores dos fragmentos culturais africanos, transformados na dinâmica da sociedade escravista brasileira:

A década de 1820 marca a culminação de um processo iniciado no século XVIII que leva à progressiva consolidação de novas instituições religiosas de base social cada vez mais ampla, incluindo participantes de qualquer cor e status legal, mas dominada e controlada na maioria dos casos pela população negra, e, nessa época do século, majoritariamente por libertos africanos [...] fala em emergência de uma comunidade religiosa “afro-brasileira”.<sup>4</sup>

Com a queda da importância das irmandades católicas em meados do século XIX, os Candomblés tornaram-se as mais importantes congregações religiosas à disposição da população negro-mestiça. No século XIX, a leva de tráfico de escravos *iorubás* atingiu sobremaneira à Bahia, e começou a impor novas direções aos candomblés baianos. Paralelamente, a diminuição

---

<sup>3</sup> Existe um registro de um calundu que parece remeter diretamente ao Candomblé, no século XVIII, que se tornou célebre na historiografia. Cf. REIS, João José. Magia jêje na Bahia: a invasão do calundu do pasto de Cachoeira, 1785. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 57-81.

<sup>4</sup> PARÉS, Nicolau, op. cit. p. 150.

drástica do tráfico, no decorrer do século, o aumento da população negra liberta (os principais responsáveis pelas congregações religiosas) e a própria abolição da escravatura, anos depois, tiveram forte impacto nas conformações dos terreiros e a posterior visibilidade dos grupos nagôs (de origem ioruba). Primeiro, porque, em um quadro pós-abolição, não havia uma cidadania real para os recém-libertos ou mesmo para a população negra e mestiça já existente. O Candomblé tornou-se, neste contexto, um espaço de manutenção das sociabilidades, e constituía zonas de ação social alternativas. Segundo, porque, com o fim do tráfico, os africanos de origem começaram a morrer, e apenas seus descendentes e contemporâneos podiam perpetuar os rituais e cosmogonias que constituíam seus cultos. Como resultado, a África, ao invés de lembrada, porque a vivera, passava a ser idealizada, tornando-se um capital simbólico que os nagôs souberam usar como nenhum outro grupo religioso.

Vale acrescentar que não há espaço aqui para justificar os termos da hegemonia nagô nas imagens do Candomblé na sociedade brasileira. Contudo, é importante ressaltar que o agenciamento étnico, conduzido pelos terreiros *nagôs*, na passagem do século XIX para o XX, em uma promoção cada vez mais rigorosa do que se chamou de “pureza nagô”, no sentido de uma fidelidade às origens e poderes africanos, como fonte de poder e influência desses terreiros, constituiu-se fator essencial para que, na década de 1930, muitos etnógrafos (Ruth Landes, Edson Carneiro, Arthur Ramos e antes destes Nina Rodrigues), em pesquisa na Bahia, elegessem os terreiros nagôs baianos como o protótipo do que o Candomblé deveria ser.

Não foram poucos os estudiosos que denunciaram o quanto o “nagocentrismo” foi, em parte, uma concepção construída pelos etnógrafos, ao conceitualizarem o Candomblé, com base nos modelos iorubanos, e, em uma sobrevivência do evolucionismo novecentista, hierarquizarem os terreiros em uma escala que ia da superioridade nagô, mais correta, inteligente, teoricamente complexa e “pura”, até os inferiores – porque sincréticos – terreiros da Macumba e do Candomblé de origem bantu (congo e angola).<sup>5</sup> A postura sobreviveria nas obras de Gilberto Freyre, Roger Bastide e outros etnógrafos. Essa etnografia ajudou a sedimentar, a partir dos anos

---

<sup>5</sup> Cf. CAPONE, Stefania. *Em Busca da África no Candomblé*. São Paulo: Pallas, 2004; DANTAS, Beatriz de Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988; FRY, Peter. *A Persistência da Raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; MAGGIE, Yvonne. *Medo do Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992; VELHO, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

1930, uma legitimidade nos cultos de origem africana, em especial do Candomblé, em uma constituição mútua entre tradições dos orixás e a própria nascente antropologia “afro-brasileira”.

Nos dias atuais, podemos afirmar que os informantes dos antropólogos os usaram como construção de sua visibilização legítima na sociedade brasileira. A antropologia na Bahia, por exemplo, fez um grande esforço para, partindo da idéia de uma “pureza nagô”, construir uma legitimidade religiosa do Candomblé *iorubá* em oposição a feitiçaria e a magia dos terreiros “impuros”. Enquanto no Rio de Janeiro os traços africanos eram apagados porque remetiam às origens feiticeiras dos cultos, legitimando a Umbanda como religião, na Bahia, o processo foi inverso, pois o Candomblé foi alçado ao *status* de religião por essa camada intelectual, enquanto os terreiros impuros (os Candomblés congo, angola, de caboclo etc.) foram relegados ao status de inferior. Segundo afirmaram Beatriz Dantas e Yvonne Maggie, até a antropologia usou o feitiço como operador lógico de diferenciação dos cultos, mas no sentido do estabelecimento do Candomblé como religião.

Por sua vez, é na dinâmica das próprias transformações do campo religioso que o processo de integração do Candomblé na sociedade brasileira deve ser entendido. Nos anos 1940, o Candomblé foi sobremodo perseguido; vítima de agressões da parte de populares e do poder policial. Os esforços de intelectuais e artistas no sentido de combater essa perseguição, passavam tanto pela elaboração de um saber científico (no caso da antropologia) que desse respaldo aos cultos religiosos, elevando-o à categoria de religião, e não mais de culto fetichista, como os chamava Nina Rodrigues, como pela intrincada rede de sociabilidades, contidas nas religiões mágicas, na medida em que todos os segmentos sociais recorriam aos serviços do povo-de-santo. Eram perseguidos, mas contavam com aliados no seio do poder.

As modificações no catolicismo também contribuíram sobremaneira para uma mudança na disposição dos bens religiosos neste campo. A partir da segunda metade do século XX, a Igreja começava a voltar-se para as questões sociais, deixando a intimidade dos adeptos relegada. Por outro lado, como religião, marcada pelo segredo e pela intimidade, o Candomblé se mostrou um espaço, no qual os infortúnios da privacidade dos adeptos e clientes poderiam conseguir algum alento. Mais do que a própria Umbanda, que se propunha como religião privada, mas repleta de congregações e federações que lhe davam uma grande burocracia, o Candomblé constituía um gregarismo, voltado apenas à sua própria comunidade, atendendo demandas externas, apenas nos limites da própria dinâmica interna, voltado, enfim, para a manutenção e

propagação do axé no seio da família-de-santo e nos indivíduos que a compunham. No mercado religioso brasileiro, o Candomblé oferecia um retorno à tradição, a um poder ancestral (africano), velho e discursivamente construído como mais confiável e poderoso – voltado à saúde do corpo e fortalecimento do espírito, repleta de transe e possessão que inscrevia no próprio corpo do adepto o sagrado.

Nos anos 1970, a mudança era significativa. O meio artístico e intelectual brasileiro apoderava-se do Candomblé, e promovia uma expansão de suas imagens na cultura brasileira de consumo, por meio da literatura, da música, e, posteriormente, do cinema.

A aproximação desses artistas com os terreiros de Candomblé promoveu-lhes maior visibilidade. Durante a década de 1970, a mineira Clara Nunes foi uma das cantoras que mais vendeu discos, com composições de Toninho, Aldir Blanc, João Bosco, Romildo, Vinicius de Moraes e Banden Powell, apresentando elementos providos do Candomblé. A própria Nunes era freqüentadora de terreiros, e contribuiu, por meio das músicas veiculadas por sua voz, para construir um imaginário étnico no Brasil.<sup>6</sup>

O curso dos acontecimentos parece sugerir que, nos anos 1970, houve um *boom* no interesse e visibilidade de elementos do Candomblé e da Umbanda, na indústria cultural, cujo rótulo comum, à época era o de “religiões populares”. Vagner Gonçalves e Rita Amaral atribuem a este movimento o valor pedagógico de expor os valores, preceitos e símbolos, facilitando a compreensão da crença do povo-de-santo.<sup>7</sup> Cremos, contudo, que essa pedagogia tinha bem mais o efeito de constituir um vocabulário que pudesse incitar a curiosidade, e proporcionar um meio de aproximação ao grande público do que necessariamente criar uma heurística popular. O aspecto mediador dessas canções com termos religiosos e étnicos assumem, no grande plano, um

---

<sup>6</sup> Como exemplo, citamos uma de suas canções cantada por Clara Nunes, *Nação*, composta por Aldir Blanc, Paulo Emilio, João Bosco que marcava uma fronteira étnica à nação jeje: “Dorival Caymmi falou para Oxum/ Com Silas tô em boa companhia/ O Céu abraça a Terra./ Deságua o rio na Bahia/ Jêje/ Minha sede é dos rios/ A minha cor é o arco-íris/ Minha fome é tanta/ Planta flor, irmã da bandeira A minha sina é verde-amarela/ Feito a bananeira/ Ouro cobre o espelho esmeralda/ No berço-esplêndido/ A floresta em calda/ Manjedoura d’alma/ Labarágua, sete quedas em chama/ Cobra de ferro, Oxum-Maré/ Homem e mulher na cama/ Jêje/ Tuas asas de pomba/ Presas nas costas/ Com mel e dendê/ Agüentam por um fio/ Sofrem/ O bafio da fera/ O bombardeiro de Caramuru/ A sanha d’Anhanguera/ Jêje/ Tua boca do lixo/ Escarra o sangue/ De outra hemoptise/ No canal do manguê/ O uirapuru das cinzas chama/ Rebenta a louça, Oxum-Maré/ Dança em teu mar de lama”.

<sup>7</sup> AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves. Foi conta pra todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, 34, 2006, pp. 189-235.

caráter remarcador de diferenças e fronteiras; primeiro, porque assumem os valores dos africanos, nagôs (principalmente), *jêjes* e etc.; e segundo, porque produziam uma espécie de fonte da chamada cultura negra, demarcando um espaço identitário.

Entretanto, foram os termos e imagens do Candomblé Nagô que mais se propagaram na mídia e artes brasileiras com ampla circulação. Esclareça-se que o Candomblé possui similares em outros cantos do Brasil, e se manifesta na forma de várias tradições, entre as quais citamos o Xangô no Pernambuco (da nação ketu), o Tambor de Minas no Maranhão (da nação jêje), além dos muitos terreiros de Candomblé Congo e Angola espalhados pelo Brasil. Seguimos aqui a formação do Candomblé nagô, porque, quando o campo cinematográfico tomou para si as imagens dessa religião, o fez a partir da tradição ioruba, recorrendo às suas divindades (chamadas de orixás), espaços (terreiros), nomes e vocabulário, conforme veremos a seguir.

### 3. Tenda dos Milagres

Título: Tenda dos Milagres.

Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Roteiro: Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos.

País de produção: Brasil.

Produção: Regina Filmes.

Elenco: Hugo Carvana (Fausto Pena), Sonia Dias (Ana Mercedes), Anecy Rocha (Dr. Edelweiss), Jard Macalé (Pedro Arcanjo jovem), Juarez Paraíso (Pedro Arcanjo maduro), Nildo Parente (Prof. Nilo Argolo).

Trilha sonora: Jards Macalé; Música: Gilberto Gil.

Fotografia: Rino Marcone, Hélio Silva.

Duração: 2 horas e 12 minutos.

Em 1977, logo após o lançamento de *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, um parentesco foi reconhecido:

Se reescrita por Gilberto Freyre, a história de Pedro Arcanjo (...) caberia sob medida nos estratos ideológicos da 'democracia racial', hoje tão contestada pelos novos sociólogos. Pois nela se postula o modelo de uma miscigenação redentora, espécie de arianismo às avessas, como necessário fundamento da unidade nacional.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> PERDIGÃO, Paulo. O Poder mulato. *Veja*, São Paulo, 16 nov, 1977.



Após a experiência de *O Amuleto de Ogum*, o cineasta tornou-se uma referência no assunto religiões. *O Amuleto*, conforme vimos, coloca em ação o povo brasileiro ligado à Umbanda carioca; mas *Tenda dos Milagres*, adaptado do livro homônimo de Jorge Amado, mostrava ao mesmo tempo o Candomblé baiano e uma defesa da democracia racial.

A nova fita de Nelson Pereira causou muita expectativa; entretanto, *Tendas dos Milagres* não foi um “estouro” de bilheteria, como *Amuleto de Ogum*, nem teve uma recepção tão boa de crítica. Pelo contrário, houve certa apreensão, porque seria uma obra mais ‘difícil’ e menos ‘popular’; o que tornava tudo muito curioso aos olhos de seus contemporâneos, uma vez que era realizado por um dos defensores do “cinema popular”.

A crítica posterior, notadamente em 1980, atribuiu isso ao fato de que o filme de 1974 era mais direto, sem explicações e mais dinâmico, enquanto a fita de 1977 era didática e pouco ritmada, não permitindo ao espectador envolver-se com seu enredo. *Tenda dos Milagres* era obra mais intrincada, repleta de *flashbacks*, demora a explicar ao espectador o que está acontecendo, tem unidades espaciais e temporais aparentemente confusas. O tempo do filme não é organizado cronologicamente, mas sim retrospectivo; fato que exige do espectador uma operação de apreensão narrativa mais elaborada, inclusive cansativa, segundo relatos à época.

*Tenda dos Milagres* aproxima-se bem mais das narrativas cinematográficas européias, as quais exploram certas ambigüidades de tempo e espaço; contudo, respeita padrões clássicos de construção de enredo, como as unidades de espaço e tempo diegéticos. Embora seja uma narrativa com elevada autoconsciência, é dotada de alto grau de conhecimento, dá a maior parte das informações necessárias ao espectador sobre o que se desenrola em cena. Os únicos momentos em que um elemento sem explicação entra em cena referem-se àquelas que mostram eventos transcorridos nos terreiros. O tema da fita é a reconstituição da história de Pedro Arcanjo, pensador, autodidata baiano, mestiço que defendia a mestiçagem como solução do problema racial brasileiro.

O filme possui duas linhas dramáticas. A primeira acompanha o resgate da vida de Pedro Arcanjo na Bahia, nos anos 1970, correspondendo ao que se poderia chamar de “vida real” da fábula; a qual começa com a chegada de Liverstone, cientista norte-americano, em Salvador em busca da obra de Pedro Arcanjo, que, na Bahia, era desconhecido pela comunidade científica local. O cientista acaba encarregando Fausto Pena, poeta e repórter do *Jornal da Cidade*, órgão de imprensa local, para levantar as informações sobre a vida do sociólogo. No decorrer dessa

pesquisa, o chefe do jornal, Dr. Zezinho, e muitos membros do empresariado soteropolitano começam a explorar a figura de Pedro Arcanjo como um ícone da intelectualidade baiana, mas o que Fausto descobre é que o cientista recém-descoberto, chamado Pedro Arcanjo Oju Oba, que significa olhos de Xangô, era um mulato freqüentador de Candomblé e bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, pensador autodidata que ousou desafiar a intelectualidade racista de sua época. Enquanto o jornal vende a imagem de um Pedro Arcanjo célebre e respeitável para os padrões locais, Fausto decide montar uma peça de teatro inspirada na vida do homem, mas ocorre desentendimento com o pessoal do teatro. Fausto então decide montar um filme sobre a vida de Oju Obá.

E a encenação da vida de Pedro Arcanjo é a outra linha dramática, a narrativa dentro da narrativa que corresponde ao filme realizado por Fausto e que expõe todas as contradições da sociedade baiana da primeira metade do século XX. Pedro Arcanjo é mostrado como um mestiço freqüentador de Candomblé, integrado com o povo de santo e as comunidades negras de Salvador. Com o passar do tempo, poliglota e interessado, Oju Obá decide escrever suas reflexões sobre a formação das comunidades jêjes na Bahia, em resposta as obras de Nilo Argolo, médico racista e evolucionista, que tomava a mestiçagem como um problema maior da sociedade brasileira. Arcanjo era bedel da faculdade na qual Argolo trabalhava, e o confronto com as idéias racistas tira-lhe o emprego, e o condena à prisão, uma vez que defende que as principais famílias que se autoproclamavam brancas, na Bahia, possuíam antepassados escravos.

Os dois níveis de narrativa são apresentados paralelamente, chegando a misturar-se em alguns momentos. Apenas durante o desenrolar do filme, o espectador é apresentado a complexidade das duas linhas da narração. A primeira cena da “história real” mostra Fausto e seu montador na sala de montagem de seu filme. A seqüência de planos inicial, contudo confunde o que é filme e o que não é, de modo que a impressão que se dá ao espectador é que a chegada do cientista norte-americano também faz parte do trabalho de Fausto; o que descobrimos, depois, não é verdade. Acompanhamos de forma intercalada as duas narrativas, até que todos os pontos de suas realizações sejam esclarecidos. Fica evidente que o debate travado no filme trata da mestiçagem e das origens africanas do Brasil.

### 3.1 A EMERGÊNCIA DA ETNICIDADE

Logo nos créditos do filme, a temática da discussão racial é introduzida pelas sobreposições de gravuras do Brasil colonial e fotos oitocentistas e atualizadas, em que famílias brancas e abastadas são contrapostas às imagens e cenas de cotidianos de negros e escravos ao som da canção *Babá Alapalá* (1976), de Gilberto Gil. Esta canção condensa toda a temática e proposta do filme sob um ponto de vista étnico e racial. Senão vejamos:

Aganju, Xangô  
Alapalá, Alapalá, Alapalá  
Xangô, Aganju

O filho perguntou pro pai:  
"Onde é que tá o meu avô  
O meu avô, onde é que tá?"  
O pai perguntou pro avô:  
"Onde é que tá meu bisavô  
Meu bisavô, onde é que tá?"  
Avô perguntou bisavô:  
"Onde é que tá tataravô  
Tataravô, onde é que tá?"

Tataravô, bisavô, avô  
Pai Xangô, Aganju  
Viva egum, babá Alapalá!  
Aganju, Xangô  
Alapalá, Alapalá, Alapalá  
Xangô, Aganju

Alapalá, egum, espírito elevado ao céu  
Machado alado, asas do anjo Aganju  
Alapalá, egum, espírito elevado ao céu  
Machado astral, ancestral do metal  
Do ferro natural  
Do corpo preservado  
Embalsamado em bálsamo sagrado

Corpo eterno e nobre de um rei nagô

Xangô

A canção coloca em ação *uma busca*, no sentido literal da palavra, na qual o filho indaga pai, que indaga ao avô, e assim por diante, onde está seu ancestral. A *busca pela origem* e pela ancestralidade é, neste caso, uma busca identitária, que, no caso específico da música, conta a história de Xangô, orixá da nação nagô, colocado pela canção como um rei divinizado. A profusão de termos iorubás denota a ligação étnica; inclusive, são citados, na canção, pela expressão “rei nagô”: um espírito (egum) divinizado e portador de machado sagrado, símbolo do orixá. Xangô é o ancestral nagô encontrado pela busca das origens, e a origem encontrada remete a outra terra mãe que não Portugal.

O deslocamento da canção de Gil não é simplesmente o de colocar termos da chamada cultura negra nas letras ou colocar em cena percussão e instrumentos de origem africana, intuindo ao ouvinte outra matriz cultural. Esta matriz é anunciada na forma de uma busca pelas origens encontradas em Xangô, o rei nagô. Esse rei, um orixá do Candomblé, um dos santos mais conhecidos no Brasil, senhor do raio e portador do machado, também é sincretizado, desde décadas passadas, em alguns lugares do País, com São João Batista. Ao colocar um orixá como ancestral, a canção oferece a oportunidade ao ouvinte de ligar a origem do filho metafórico ao Candomblé, tese central de Pedro Arcanjo no próprio filme, uma vez que para ele, a religião foi a principal forma de resistência e sobrevivência da cultura africana no Brasil. Essa ‘intuição’ é reforçada pelas imagens que abrem *Tenda dos Milagres*, em uma associação direta entre o ‘filho’ enunciado pela canção com o negro, mostrado nas gravuras e fotografias. A fita de Nelson Pereira dos Santos começa, portanto, com a mais explícita inscrição étnica do cinema ficcional brasileiro dos anos 1970, marcando, por meio do “rei nagô”, a cultura negra.

*Tenda dos Milagres* realiza uma proposta cinematográfica, de certa forma, inédita, ao propor uma *referência negra e nagô*. Diferente de outras obras, como *Barravento*, em que a marcação nagô é apenas um aspecto de um ‘culto’, no qual o filme fazia pouco esforço por nomear; na *Tenda*, ela é explícita, personificada pelo tema que catalisa as duas narrativas do filme, qual seja: o personagem Pedro Arcanjo Oju Obá, os olhos de Xangô. De certa forma, o filme propõe um embate entre proposições étnicas, raciais e de cor no Brasil, mostrando diferentes paradoxos de sua convivência. Trata-se assim de uma autoatribuição (um personagem que nomeia a si próprio como nagô) e a uma atribuição por outros (na medida em que filme e

cineasta não são negôs) de uma identidade baseada na origem como fator essencial da formação dessa identidade.

A “novidade étnica”, porém, entra em conflito com a forma pela qual o tema da miscigenação se torna o centro da “construção” de uma imagem do povo brasileiro, como é enunciado pelo próprio personagem Pedro Arcanjo. O filme retoma a discussão recorrente da mestiçagem em duas posições contrapostas: a de Nilo Argolo, médico evolucionista e racista, para quem a mistura da raça branca com a raça negra era um problema, a ponto de o personagem enviar uma proposta que proibia o casamento entre negros e brancos; “entendido como branco todo aquele que não possui uma gota de sangue negro”; e Pedro Arcanjo, para quem se estava construindo a cultura brasileira, sobre a qual afirmava: “haverá uma cultura brasileira, nem de negros, nem de brancos, mas mestiça”. Ambos – pode-se dizer – polarizam, de certa forma, a ideologia do branqueamento, tão comum à época de Nina Rodrigues, e Gilberto Freyre, defensor primeiro da convivência entre as culturas, e que fez apologia da mistura de raças.<sup>9</sup>

### 3.2 AS CONTRADIÇÕES DE PEDRO ARCANJO

Conforme dito anteriormente, *Tenda dos Milagres* não tem por tema principal o Candomblé, mas sim a história de Pedro Arcanjo, ogã de terreiro, entre outras ocupações. Diferente de *O Amuleto de Ogum*, no qual a Umbanda possui um caráter estruturador da narração, o Candomblé é um dos universos pelo qual o protagonista passeia. Na estória encenada por Fausto, Pedro Arcanjo começa como um homem mulherengo e inteligente; tem casos amorosos com brancas e negras. Exímio conhecedor dos terreiros e da cultura “africana” soteropolitana, ele é respeitado e requisitado, mesmo sendo um bedel de faculdade. Letrado e poliglota – nunca o filme justifica essa cultura letrada – no início da narração, é um conquistador despreocupado, não se importa em agir como representante de qualquer expressão das camadas populares as quais estava ligado.

Durante toda a fita, muitos personagens, entre eles seu amigo Mestre Corró, chefe da pequena tipografia chamada Tenda dos Milagres, lhe dizem para escrever o que sabe sobre a cultura dos negros e mulatos, mas Pedro Arcanjo lida com o assunto de forma irresoluta, até que

---

<sup>9</sup> E novamente o silêncio nas grandes discussões que no Brasil se fizeram sobre raças e etnias está sobre o elemento indígena, completamente ausente no filme *Tenda dos Milagres*.

é reclamado a escrever sobre o tema por uma Mãe de Santo poderosa da Bahia.<sup>10</sup> Até aquele momento, os casos que se referem à vida da personagem são seu envolvimento com uma sueca, na Bahia, e com Rosa de Oxalá, mulata que faz um ebó para conquistar Oju Obá. A iniciativa de escrever a respeito da tradição do Candomblé baiano, feito por Mãe Menininha, faz com que comece a recolher dados e a montar uma “brochura”, publicada pela tipografia Tenda dos Milagres, sobre a sobrevivência do culto de Oxumarê e da tradição jêje na Bahia.

As teses de Arcanjo vão de encontro às de Nilo Argolo, que então havia descartado, em seus estudos, a permanência do culto jêje na Bahia. O primeiro encontro de Argolo com Arcanjo é marcado por grande tensão, pois o primeiro acusa o segundo de não ter qualquer teoria e filosofia para interpretar os fatos que o bedel acredita ter encontrado. Argolo fala em nome de uma teoria racista e evolucionista, e acusa Arcanjo de não possuir justamente essa filosofia interpretativa. Isso divide a faculdade entre os que seguem as idéias de Arcanjo, que, segundo o filme, seriam etnograficamente mais acertadas, e entre aqueles que continuam aliados de Argolo.

Em um dado momento, o delegado Pedrito começa uma perseguição aos terreiros de Candomblé, usando como fundamentação a teoria racista de Argolo e companhia. Segundo o delegado, a “ciência” havia comprovado que o negro tinha propensão ao crime, por razões genéticas, e deveria ser tutelado pelos brancos. Detalhe: a mestiçagem de Pedrito é gritante ao espectador. Quando um dos ogãs amigos de Arcanjo é morto, este usa os recursos “mágicos” (explicaremos a cena no próximo tópico) do ritual do transe, e faz o delegado ser atacado em plena batida policial em um terreiro, por um de seus próprios policiais negros. O delegado acaba destituído do posto. O caso se torna mítico na cidade e uma conversa elucidativa tem lugar entre Oju Obá e seu amigo Fraga Neto, professor da Faculdade de Medicina e adversário de Argolo. Vale a pena transcrever alguns trechos do diálogo ocorrido entre 1h 45’ e 1 h 48’ 50’’ da minutagem<sup>11</sup>:

**Fraga Neto:** Em toda a cidade corre a mesma versão. Que foi com feitiçaria que você demitiu Pedrito gordo. O que há de verdade nisso?

**Pedro Arcanjo:** A verdade está aqui, professor. Aqui está toda a verdade. A sua atuação, a atuação do professor Calazan, a reação dos estudantes, tudo ajudou. Agora, quem botou o delegado pra correr foram os orixás, na frente Exu e Ogum.

**Fraga Neto:** Gostaria de saber como você, homem de ciência, acredita em Candomblé, em orixás, em coisas tão primitivas. Por que você acredita, não é Oju Obá?

<sup>10</sup> No filme o nome da Mãe de Santo jamais é revelado, mas trata-se de Mãe Menininha, grande sacerdotisa do terreiro do Gantois, célebre terreiro do recôncavo baiano.

<sup>11</sup> Cf. glossário.

**Pedro Arcanjo:** Gosto de dançar, professor. De tirar cantigas pros Santos, de ver as filhas nas rodas...tão lindas!

**Fraga Neto:** Não quis lhe ofender. Desculpe. Apenas como sou materialista, queria saber como você consegue conciliar o sim e o não.

**Pedro Arcanjo:** Pedro Arcanjo que escreve o livro, professor. E Oju Obá, o que dança no terreiro e chama por Exu, quem sabe dois seres? O branco e o negro? Não, professor. Não se engane. Não sou dois, mas apenas um. Sou Pedro Arcanjo Oju Obá, mulato brasileiro.

**Fraga Neto:** Explique isso.

**Pedro Arcanjo:** *Sou mestiço, professor. Branco e negro ao mesmo tempo.* Aos 3 anos já tinha raspado a cabeça, feito o santo. E aos 22 assumi o alto posto. Sabe, professor, o que significa Oju Obá? Sou os olhos de Xangô, professor, para tudo ver e tudo contar. É um compromisso e foi desse compromisso que nasceu o leitor e o autor de livros, professor. Vou lhe dizer uma coisa que só disse a mim mesmo e a mais ninguém. Durante anos e anos acreditei em meus orixás, depois busquei outras fontes de saber, aprendi nos livros, perdi a crença, mas não o compromisso. O senhor se diz materialista, professor... desculpe, mas talvez eu o seja mais do que o senhor.

**Fraga Neto:** Como assim?

**Pedro Arcanjo:** É que mesmo sabendo, como o senhor, que nada existe além da matéria, *carrego dentro de mim o ronco dos atabaques* como o senhor carrega a sua lordeza. Mas isso não me limita, professor! Nem por ser materialista deixo de ser “Olhos de Xangô”!

**Fraga Neto:** Não lhe parece estar cometendo uma farsa, uma fraude?

**Pedro Arcanjo:** Não, porque primeiro, como já lhe disse, gosto de dançar, gosto de cantar, gosto de festa e não há festa mais bela do que as Candomblé. Mas sobretudo porque estamos numa luta dura e cruel. O professor dela sabe e participa junto a nós. Temos bens de cultura a defender. O professor, sabe por que a caçada diminuiu? Diminuiu, mas não acabou? Sabe porque seu Pedrito foi demitido?

**Fraga Neto:** Ouço contar que você invocou não sei quantos demônios! E eles puseram toda a polícia a correr. Uma história absurda!

**Pedro Arcanjo:** Vê como seu materialismo é pequeno, estreito e perigoso. Não é absurdo, professor! *Os encantados vieram quando eu chamei com a boca de prata e derrotamos Pedrito.* Entende agora?

**Fraga Neto:** Creio entender! Mas, Mestre Pedro! Não é com os orixás que vamos modificar a sociedade, nem transformar o mundo!

**Pedro Arcanjo:** *Os orixás são bens do povo, professor! Por que o senhor quer acabar com eles?* Cuidado que seu materialismo pode transformá-lo num parceiro do delegado Pedrito.

**Fraga Neto:** Começo a crer que... você tem razão!

**Pedro Arcanjo:** Estamos fazendo o Brasil, professor. E não basta ser materialista para fazê-lo. É preciso um pouco mais. Saber usar a teoria e a vida. Amar o povo, mas não o dogma.

**Fraga Neto:** Entendo. Não basta aprender nos livros.

**Pedro Arcanjo:** *Ouçá, professor. Um dia haverá uma cultura brasileira, nem de negros, nem de brancos...mestiça! E com a ajuda dos orixás!*

**Fraga Neto:** Você deveria estar numa cátedra, na faculdade, ensinando o quê só você pode ensinar!

**Pedro Arcanjo:** Obrigado, professor, meu camarada. Mas eu não quero subir. Eu ando é para frente [grifos nossos].

A comicidade da cena está no fato de que ambos conversam em um bar, enquanto, durante a conversa, o professor se embriaga lentamente. Poderíamos interpretar muitas coisas

dessa cena. A primeira é que o próprio Nelson Pereira dos Santos parece falar, usando Arcanjo como seu alterego. Neste sentido, o filme possuiria dois alteregos para o realizador: Oju Obá, na medida em que se oferece um programa político e cultural para o Brasil no geral e para o cinema em particular; e Fausto Pena, o encenador da reconstituição da vida de Pedro.

Independente de pensar cada qual como alterego do cineasta ou não, é certo que Oju Obá oferece um programa cultural e faz uma crítica ferrenha ao materialismo do qual Fraga Neto é o exímio representante. Mesmo se colocando como descrente, o compromisso político assumido por Arcanjo o coloca do lado dos “bens de cultura” [que ele acredita] que devem ser preservados. Aliás, o diálogo é mais rico se pensarmos a quem se responde no contexto cultural brasileiro dos anos 1970. De fato, circunscrevendo ao campo cinematográfico apenas, podemos dizer que o filme ataca a postura anterior para quem o orixá, símbolo religioso, não era capaz de transformar coisa alguma. Trata-se da revisão do materialismo do qual Fraga Neto é apresentado, como espécie de avatar da religião, ao primitivo frente à interpretação da ciência. Todavia, Arcanjo contrapõe um materialismo pragmático no qual acredita no poder transformador da cultura popular. Os orixás seriam um elemento da transformação, pois são o bem de um povo mestiço em transformação na construção da cultura brasileira. Faz-se importante notar que, para Oju Obá, o povo é brasileiro e não negro ou mestiço.

Todavia não se pode desviar das ambigüidades que esse diálogo carrega: *a primeira*, de acertos de contas, entre uma recorrência cinematográfica e o popular, que têm que responder às rejeições anteriores que consideravam a religião uma forma de alienação. *Segundo*, a necessidade de legitimar, com alguma lucidez materialista, como a defende Arcanjo, a preservação da tradição do orixá, então tida como irracional, frente a um discurso cientificista. Ou seja, diferente de *O Amuleto de Ogum*, no qual a incorporação da Umbanda dispensa maiores explicações, porque, na trama, ela se basta como forma explicativa, *Tenda dos Milagres* é um filme consideravelmente mais explicativo das motivações de seus personagens, procura desvendar as bases ideológicas das quais parte. O próprio letramento de Arcanjo torna-se uma forma pela qual o espectador adquire um mestre de cerimônias sobre os temas mais importantes que desfilam na tela: racismo, mestiçagem, democracia racial, Candomblé etc. Neste sentido, o grau de comunicabilidade e o conhecimento do filme para o espectador são elevados. De certa forma, podemos dizer que o filme assume a postura do protagonista, ao se propor como um constante desvendar da construção da representação e de exposição de seus próprios pressupostos teóricos.



O filme dentro do filme é constantemente realçado pelas repetições das cenas de Fausto Pena na sala de montagem, mexendo no material. Há inclusive algumas cenas em que a imagem é rebobinada pelos montadores, ou nas quais aparecem os montadores assistindo às cenas do filme. O filme demonstra uma qualidade metalingüística, que, de modos constante, chama o espectador ao desmonte de si. Essa operação de desmontagem estimula à compreensão do filme como um desvelamento da própria realidade apontada pela fita, uma vez que os assuntos aos quais ela remete extrapolam o universo diegético e se propõem como um quadro da realidade brasileira.

É esse remeter constante à realidade social que torna *Tenda dos Milagres* um filme que metaforiza a própria cultura brasileira, agora examinada em seus pressupostos “raciais”, e tendo Pedro Arcanjo como o cicerone. O Candomblé, em especial, torna-se o espaço no qual o Brasil é formado a partir de uma matriz africana a ser absorvida pela cultura mestiça, e os pressupostos dessa transformação são didaticamente expostos pela fita.

O *terceiro* ponto no qual se revela a ambigüidade é que a cultura popular só se torna legítima na medida em que recebe a atenção dos eruditos e usa de seus códigos de expressão. O próprio Nelson Pereira dos Santos reconheceu que Pedro Arcanjo se torna incômodo, quando passa a usar a escrita como forma de expressão da tradição do Candomblé. Ao apoderar-se do código escrito e desafiar a qualidade da produção científica racista, Arcanjo colocou o debate cultural em novos termos e conseguiu redefinir as categorias culturais dominantes. Em um nível mais profundo, também diríamos que é ao atingir a esfera imagética do cinema que a cultura popular se construía como dotada de nova visibilidade e maior representatividade; tendo em vista que a fita *Tenda dos Milagres* foi realizada por um cineasta respeitado. Ressalte-se que foi considerada uma das películas mais importantes de 1977, pela crítica cultural brasileira.

Reportando a Pedro Arcanjo no filme, a resposta definitiva e que encerrará o destino do personagem nos debates anti-racistas foi a publicação de seu livro, no qual demonstra a ancestralidade negra da maior parte das famílias ricas, e auto-denominadas brancas, da Bahia. O livro fora escrito em resposta a uma proposta de Nilo Argolo entregue ao Congresso Nacional, no qual pedia a proibição de casamentos inter-raciais no Brasil. O escândalo advindo custou-lhe o emprego de bedel, mas clarificou o quanto a inversão trazida por Oju Obá era tanto maior quanto mais este se expressasse pelos códigos do adversário, qual seja: a escrita. Arcanjo demonstrava, por meio dos relatos orais recolhidos, a ancestralidade africana e destruía qualquer idéia de pureza branca na Bahia. A mestiçagem tornava-se uma realidade etnográfica. E o racismo recebia

um golpe no ponto focal de sua legitimidade. Como diz Dona Isabela, amiga de Arcanjo: “Branco na Bahia é que nem açúcar de engenho: mascavo!”

### 3.3 CANDOMBLÉ, MAGIA E ETNIA

Paralela à defesa da mestiçagem encarnada no mulato Oju Obá, ocorre a afirmação constante de uma etnicidade, cuja retórica, tanto imagética quanto discursiva, é realizada pelo filme em torno da imagem do Candomblé. Todavia, exatamente por ser um ambiente sagrado, essas imagens também superam qualquer leitura puramente étnica. Parece-nos que as cenas do filme relacionadas à tradição dos Orixás formam e deformam a etnia constantemente.

Aparecem rituais do Candomblé por três vezes. Na primeira, quando o *brazilianist* Liverstone chega em Salvador e recusa um jantar com os intelectuais baianos, para ir a uma cerimônia no Candomblé de Nirinha do Portão, ocasião na qual Ana Mercedes, amante de Fausto, entra em transe. Este é a única cena de Candomblé na linha dramática real, a que acompanha a produção do filme de Fausto Pena. Na segunda linha, que acompanha Pedro Arcanjo, aparecem duas cerimônias: na primeira o Pai-de-Santo Procópio de Oxossi é preso pelo Delegado Pedrito.

Após a soltura de Procópio, este realiza uma cerimônia com rituais do povo de santo, na qual o babalorixá dança vestido de caboclo e com a ajuda de Pedro Arcanjo canta para Ogum. Um dos policiais de Pedrito, o qual já havia sido filho-de-santo e se chamava Zé de Ogum, entra no terreiro, incorpora uma entidade, e ataca o próprio Pedrito, quando ouve o canto para Ogum, que foge humilhando com seu bando.

A seqüência na qual Ana Mercedes entra em transe, e a primeira aparição do Candomblé de Procópio são simples: planos gerais e americanos dos filhos-de-santo tocando tambor e dançando paramentados nos orixás. Alguns planos são dedicados aos paramentados entre os quais podemos identificar Obaluaiê, Iansã, Ogum, Oxalufã, entre outros orixás. Importante frisar que não há qualquer designação de que se tratam desses orixás. Os planos mostram todos, mas a narração não os explica, enquanto se ouve o som dos tambores e cânticos sacros dos rituais.

Em todas as seqüências ocorrem um conjunto de deslocamentos em relação às antigas imagens sobre o Candomblé perpetradas pela tradição ficcional do cinema brasileiro. Apesar das imagens bem feitas do terreiro em *Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), a forma como o terreiro foi mostrado era fragmentada, e apenas dava uma idéia do espaço ocupado. Os

primeiros planos do filme de Anselmo Duarte tinham apenas o caráter informativo de mostrar onde Zé do Burro havia feito sua promessa à Santa Bárbara. Eram planos esquemáticos e informativos da dinâmica da narrativa que visavam mostrar a base sincrética do conflito que ocorreria no filme, bem como apresentar ao espectador seus personagens. Tais cenas eram enquadradas à moda clássica, com *closes* de tambores sendo tocados e rostos de pessoas paramentadas nos orixás para em seguida passar a um pequeno *travelling*<sup>12</sup> que apresenta a dança dos orixás no terreiro, e Zé do Burro à frente da imagem de Santa Bárbara. São imagens claras, mas nada explicativas do que ocorre ali.

Em *Barravento*, o terreiro e suas cerimônias são sempre colocados em planos mais fechados, com grande uso de sombras, de forma que vemos um espaço mais assustador, principalmente porque a maior parte das cenas relacionadas com o Candomblé são vistas pelo ponto de vista de Maína, única branca da comunidade de pescadores negros de Buraquinho a ser entregue à Iemanjá. Na verdade, não há a menor explicação ou informação sobre os rituais internos sobre aquela religião.

A proposta de *Tenda dos Milagres* segue a de *O Amuleto de Ogum*. O Candomblé aparece em uma troca constante entre planos fechados, *close-ups*, planos americanos e planos de conjunto. Na sua primeira aparição no filme, quando da visita de Liverstone, a roda de filhos-de-santo (figuras 45 a 47) é apresentada com iluminação abundante, focando tanto as diversas roupas usadas por cada filho paramentado, quanto alguns detalhes das imagens de santos e da mãe-de-santo. A forma como a narração nos apresenta a festa realiza trocas entre diferentes enquadramentos e permite uma apreensão ampla do terreiro por parte dos espectadores.

---

<sup>12</sup> Cf. glossário.



Figura 45

Candomblé de Nirinha do Portão



Figura 46

Candomblé de Nirinha do Portão



Figura 47

Candomblé de Nirinha do Portão



Figura 48

Candomblé de Procópio de Oxóssi



Figura 49

Candomblé de Procópio de Oxóssi



Figura 50

Candomblé de Procópio de Oxóssi

Fonte: Elaboração do autor.

Quando se tratam das cenas do terreiro de Procópio, a diferença mais significativa é a iluminação, uma vez que, sendo o terreiro mais clandestino, as cenas são mais escuras; mas o cuidado de apresentação, no sentido de preencher visualmente o espaço com ampla visibilidade do terreiro continua ocorrendo (figs 48 a 50).

O deslocamento fundamental produzido por *Tenda dos Milagres* está também na imagem do transe de Ana Mercedes, visto como algo normal, e não causa espanto ou mal-estar nos outros personagens; um acontecimento corriqueiro, da mesma forma que o espectador sequer é esclarecido sobre que entidade tomou conta do corpo da mulata. A incorporação do encantado no terreiro de Procópio por Zé de Ogum é colocada como algo cômico – trata-se da seqüência mais bem humorada do filme, mostrando o quanto o policial não podia negar sua filiação espiritual, e por isso, quando Arcanjo e seus companheiros cantam para Exu e Ogum, o homem incorpora o encantado. O transe perdia, nessa cena, o caráter assustador e exteriorizado que possuía em *Barravento*, por exemplo, ou mesmo em algumas seqüências de *O Amuleto de Ogum*.

Todavia, exceto pelo transe, todo elemento místico do Candomblé em *Tenda dos Milagres* é neutralizado pelo recurso da narrativa maravilhosa. O filme encenado por Fausto, como a fábula contada pelo violeiro cego de *O Amuleto de Ogum*, é uma narração envolta com forças sobrenaturais. Se o transe é comum a ambas as narrativas do filme (a de Fausto e a de Arcanjo), existe um elemento maravilhoso na narração da vida de Oju Obá, presente apenas no filme dentro do filme. Desta forma, a narração fílmica neutraliza, na própria fábula, a existência do elemento mágico do Candomblé, que só é admitido na encenação dirigida por Fausto Pena, cuja realidade, por sua vez, permanece inalterada. O sobrenatural é negado no “mundo real” de Fausto. O mágico não vaza para a estória de Fausto, como ocorre em *O Amuleto de Ogum*, onde o fantástico atinge o violeiro e narrador cego da estória. No filme de 1977, a estória de Fausto corresponde à “vida real” semelhante a do espectador. Com o recurso de duas narrativas, o filme de Santos permite ao espectador experimentar dois níveis de faz-de-conta: o primeiro, mais próximo dele, correspondendo a Fausto e seu interesse em Pedro Arcanjo; o segundo, mais distante, mostrado como fábula maravilhosa na qual é admissível a magia das crenças do povo-de-santo.

Na fábula maravilhosa, quando Rosa de Oxalá se apaixona por Pedro Arcanjo, ela pede ajuda a uma mãe-de-santo para conquistá-lo. Logo em seguida, Rosa aparece vestida de vermelho, em meio a relâmpagos e sons de trovões, procurando por Pedro Arcanjo em um bar. Todos a saúdam dizendo “Epa Rei”, saudação dada para Iansã, orixás dos raios. Rosa entra no apartamento de Arcanjo, em meio aos sons de trovões, e finalmente dorme com quem deseja. A sobreposição de Rosa com Iansã, a segunda esposa de Xangô, é feita para magicamente competir e sobrepujar, no amor, a força de Xangô, orixá de Pedro Arcanjo. Como nas lendas do Candomblé nagô, o amor de Xangô com Iansã é violento, e a fita segue essa prerrogativa.

Tal qual Pedro Arcanjo é filho de Xangô, e Rosa de Oxalá adquire o poder de Iansã, a narrativa maravilhosa, embora não explique tudo o que ocorre, cria certa familiaridade do espectador com as propostas do Candomblé. Em *Tenda dos Milagres*, o terreiro não é apenas um espaço informativo sobre as personagens, mas sobre um meio social. E mais do que uma festa de Candomblé, os aspectos a este relacionado permeiam toda a narração montada por Fausto Pena.

Símbolos da religião do Candomblé também aparecem, por meio dos assentamentos para Exu e Xangô, na casa de Oju Oba. Finalmente, embora Pedro Arcanjo seja grande conhecedor das práticas de seus convivas, quem o aconselha, na verdade, o ordena a escrever sobre o que

conhece das tradições religiosas é Mãe Menininha, lembrando-lhe de seu compromisso com seu povo. Essa personagem acaba sendo a mais enigmática de todas. Sua figura surge apenas em alguns momentos; inclusive ela é mostrada, na narração fantástica, como dotada de poderes especiais, conforme a seqüência a seguir.

A constituição da seqüência evidencia o elemento maravilhoso na narração. Dura seis planos de pouco mais de minuto e meio de duração, ocorrendo logo após o ataque de Pedrito ao terreiro de Procópio de Oxossi, sendo acompanhada integralmente por uma trilha sonora de tambores *over*, tocando levemente e ficando lentamente mais audíveis. O ambiente secreto e lúgubre é sugerido pela iluminação contrastada entre o corredor mais escuro e a saleta clara na qual está a Mãe-de-santo. A conversa dos dois segue em um ritmo secreto, usando frases em ioruba que jamais são esclarecidas e traduzidas (fig 51 a 53).

O secreto e o extraordinário se fundem no instante em que, a partir da figura 54, Pedro Arcanjo segue pelo corredor até ouvir um grito que o faz virar-se abruptamente (fig. 55) e encarar, junto ao espectador, em um plano ponto-de-vista, a cadeira da sacerdotisa vazia, com as iaôs inabaláveis emoldurando-a (fig. 56). O desaparecimento súbito e o grito, junto à fusão da visão da imagem da câmera, o ponto-de-vista básico do espectador, com o olhar de Arcanjo dá a ambos certa surpresa, sobre o fenômeno ocorrido, uma indeterminação e um caráter mágico. Esta construção narrativa e outras, no decorrer do filme, ocorrem quando se referem às cenas nas quais elementos diretos do Candomblé, ou ligados à crença do povo-de-santo, surgem.

Interessante notar que a frase dita pela Mãe de Santo e repetida por Pedro Arcanjo “Ogum Katê Dameji” é a mesma que o personagem grita no terreiro de Procópio de Oxossi, e faz José de Ogum incorporar o encantado, e voltar-se contra a força policial do delegado Pedrito a qual servia. Isso reforça uma vez mais o caráter mágico da frase secreta dita pela sacerdotisa.

IMAGEM	TEMPO / AUDIO	DESCRIÇÃO/CÂMERA
	<p>1h34'46''</p> <p>Som de passos.</p> <p>Som de tambores tocando ritmicamente ao fundo.</p>	<p>PC que mostra Mãe Menininha ao fundo de um corredor com suas duas iaôs auxiliares. A imagem se aproxima em <i>zoom</i>, acompanhando o som dos passos de alguém que caminha.</p>
Figura 51		
	<p>1h34'51''</p> <p>Pedro: Tô aqui, minha Mãe. Vim logo que recebi o recado.</p> <p>Som de tambores tocando ritmicamente ao fundo.</p> <p><b>Meninha:</b> cochicho.</p>	<p>PA de Pedro Arcanjo entra pela porta saindo de um fundo de um corredor e entrando num pequeno quarto. A imagem recua e enquadra as Iaôs, Menininha e Arcanjo ajoelhado na sua frente em PC. A mãe-de-santo cochicha no ouvido de Pedro.</p>
Figura 52		
	<p>1h35'05''</p> <p><b>Menininha:</b> cochicho</p> <p><b>Pedro:</b> Ogum katê</p> <p><b>Menininha:</b> Dameji</p> <p><b>Pedro:</b> Dameji</p> <p><b>Menininha:</b> Ogum Katê Dameji</p> <p><b>Pedro:</b> Ogum Katê dameji</p> <p><b>Menininha:</b> Danpeli ogbá</p> <p><b>Pedro:</b> Danbeli ogbá</p> <p><b>Menininha:</b> cochicho</p> <p><b>Pedro:</b> Ogum Katê dameji.</p>	<p><i>Close</i> do rosto dos dois personagens conversando</p>
Figura 53		
	<p>1h35'17''</p> <p>Som de tambores tocando ritmicamente ao fundo.</p> <p>Soa um grito quando Pedro Arcanjo encontra a câmera.</p>	<p>PC estático do corredor, tendo ao fundo, emoldurado pela porta a Mãe de Santo sentada com suas duas iaôs ao seu lado. Pedro também está no centro do plano se levantando e segue pelo corredor até encontrar a câmera estática. Pedro pára de se mover ao ouvir o grito</p>
Figura 54		



Figura 55

1h35'35''  
Tambores ao fundo.  
Grito continua soando.

Close do rosto de Pedro Arcanjo se virando para trás após ouvir o grito.



Figura 56

1h35'37''  
Tambores ao fundo.  
Grito continua soando.

PC do mesmo corredor do plano 575, imagem inicialmente desfocada e depois enquadra a cadeira vazia, sem a mãe-de-santo, apenas as Iaôs.

Fonte: Elaboração do autor.

Mais tarde, em meio a uma discussão dos professores da Faculdade de Medicina, o professor Calazans, um dos catedráticos da Faculdade de Medicina, interroga Nilo Argolo sobre o mérito das publicações de Pedro Arcanjo, afirmando que o bedel havia demonstrado e refutado muitas das teses de Argolo, inclusive afirmando que o Candomblé havia sido o principal responsável pela “*preservação e resistência da etnia jêje*” (termos ditos pela personagem). O filme deixa explícita a ligação da religião do Candomblé com a resistência à opressão, e com a preservação de grupos étnicos baianos. E esse é o principal deslocamento de *Tenda dos Milagres*: ao propor a presença do Candomblé no cotidiano da população baiana entre negros e mestiços, o filme coloca-o não apenas como religião, mas como foco de resistência e preservação, entrando em sintonia com os discursos formadores da identidade negra dos anos 1970.

A narração do filme vai construindo a idéia de que o Candomblé e as relações que ele implica servem como um laço comunitário. Este traço fica evidente, contudo, apenas aos espectadores mais atentos, mais próximos e conhecedores dos aspectos religiosos do Candomblé. Os espectadores mais afastados do Candomblé podem observar, entretanto, o modo como o Candomblé é usado como forma de resistência ao abuso de poder por parte dos policiais, como na contenda entre Procópio e o delegado Pedrito. O poder sagrado também ajuda a construir certa



inversão e jogar a base da força policial contra a própria instituição. Em uma guerra simbólica, o episódio da desmoralização de Pedrito foi resultado da sobreposição do poder religioso.

Esta retórica do Candomblé como resistência, ao alcançar a arte e a mídia cinematográficas, toma o formato de um discurso fundador, posto que a fita, ao ser colocada como preservação étnica, tematiza o Brasil, desloca as origens da nação da Europa à África.

### 3.4 FORA DOS LUGARES

Ao pensarmos as formas como as narrativas se constituem, a maior parte delas tira algo do lugar para devolver-lhe em sua conclusão. A coisa tirada pode ou não ter sido transformada, assim como os protagonistas das histórias podem ou não ser transformados pelo deslocamento que encadeou as ações narradas. Este é um aspecto assinalado pela maior parte dos estudiosos estruturais das narrativas, sejam em linhas mais formalistas (Tzvetan Todorov, Vladimir Propp, David Bordwell), estruturalistas (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Christian Metz), hermenêuticos (Paul Ricoeur) ou semióticos (A. Greimas).

Tirar algo do lugar, contudo, não é necessariamente alterar a ordem social no mundo da fábula. Afinal, as narrativas ficcionais são feitas a partir do mundo histórico, por meio de um recorte deste mundo, que implica em uma atualização de sua série de categorias que ali estão vigentes. Quando algo causa o deslocamento que encadeia uma narrativa e lança um desequilíbrio na situação inicial da narração, o que é deslocado não significa necessariamente uma inversão dos valores sociais ou mesmo uma adesão a outros valores. A restauração do equilíbrio ao final da narrativa fílmica, neste sentido, pode ser ou não um reforço ou crítica à ordem social. Ou mais, pode ser uma refração das categorias em vigência em uma sociedade.

Até agora temos seguido alguns filmes, notadamente *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, como propostas críticas de cineastas mais ou menos engajados e cujas imagens são eventualmente alvos de novas propostas críticas. Existe uma semelhança narrativa entre *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* e outro filme contemporâneo, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, usado em nossas análises, no capítulo anterior; entretanto, agora terão seus pressupostos explicitados devidamente. Estes três filmes (e não somente eles) operam não apenas pelo deslocamento de uma dada ordem narrativa ficcional, mas também em uma inversão de papéis de poder das sociedades retratadas. A inversão de papéis é o mote desses filmes, e

auxiliará a entender qual a natureza deste imaginário étnico – e sagrado – em que, aqui, estamos trabalhando.

Logo, cabe retomar o artigo escrito por Roberto DaMatta sobre *Xica da Silva*, não apenas como documento que mostra uma fina reflexão sobre a sociabilidade brasileira, mas sim como dotado de intuição útil, porque se refere à estruturação das narrativas fílmicas aqui trabalhadas.

Retomemos um trecho do texto de DaMatta:

Sabíamos que existem *pretos de alma branca*, que o *dinheiro não traz felicidade* e que se *pode ser pobre e limpo!* E o que faz Xica da Silva é, precisamente, inverter sua posição. E assim, inverter esses ditadinhos inocentes, revelando então que há também um branco de alma negra. E se o dinheiro não traz felicidade, a felicidade só pode chegar onde não há dinheiro: no morro no meio dos pobres e marginais.

...

Pode-se observar agora, creio, o clima carnavalesco do filme. É que, a partir do encontro da escrava com o Contratador, tudo fica deslocado, tudo fica invertido, tudo iguala-se, pois Xica da Silva, ambigualmente, aos senhores e senhoras locais e, dialeticamente, hierarquizam-se suas relações com suas irmãs de senzala (...) O que não se perdoa, em outros termos, é a ascensão de Xica da Silva que, como certos jogadores de futebol, passaram do lixo ao luxo dos salões. Numa sociedade hierarquizada e paternalista, o ponto não é o encontro do forte com o fraco, mas a inversão do forte pelo fraco. É neste momento perigoso e que indica a hora de moralizar<sup>13</sup> [grifos do autor].

O trecho é importante, pois permite ver que, assim como Xica da Silva usava um “poder dos fracos” – o do corpo sensual –, a inversão que ela suscita, usando estes pequenos poderes, causa um incômodo sem paralelos no meio social da fábula da fita. Tal modificação era, na colocação de DaMatta, um espelhamento do processo de inversão que ocorre na sociedade brasileira quando um negro adquire um *status* que antes era somente dos brancos.

Em *Xica da Silva*, a inversão seria um espelho como o dos jogadores de futebol, como Pelé construiu. Segundo o sociólogo, quando Xica e Pelé invadem o território dos brancos, qual seja, o sucesso material e financeiro capaz de dobrar a alma “caucasiana” – a primeira na ficção, e o segundo no mundo histórico – tiram as coisas de fora de seu lugar e desencadeiam um desequilíbrio que é o mote das tramas de suas vidas. No caso da ficção cinematográfica, este “fora do lugar” inverte a própria ordem dominante, desencadeando, a longo prazo, a represália social, pois o poder de Xica não dura para além do poder do próprio Contratador. A harmonia social é restaurada, mas uma inversão ocorrera.

---

<sup>13</sup> DAMATTA, Roberto. A hierarquia e o poder dos fracos. *Opinião*, São Paulo, 15 out, 1976.

DaMatta desenvolveu essa idéia de uma forma mais detalhada, em um artigo clássico, no qual discorre que, no Brasil, o preconceito se torna mais evidente quando o negro invade espaços antes tidos como próprios dos brancos.<sup>14</sup> A própria fábula das três raças é útil em uma sociedade hierarquizada, na qual cada pessoa “sabe o seu lugar”, de forma que sair deste lugar constitui um incômodo implosivo de uma ordem social, conforme fica evidente em *Xica da Silva*. Essa idéia é muito útil, porque demonstra que, se o racismo “à brasileira” age explicitamente, quando o negro deixa seu lugar, ele também se constitui no meio de uma série de circunstâncias sociais diferenciadas, nas quais se formam muitas classificações raciais, étnicas e de cor situacionais, ambíguas e imprevisíveis.

Em outro trecho revelador, DaMatta coloca ainda que o “poder dos fracos” seria residual:

De fato, Marcel Mauss já havia notado nos seus estudos sobre magia, quando sacerdotes são subjugados e seu poder espiritual é revogado, retirado ou proibido pelos membros de uma Igreja dominante, eles se transformam em mágicos (...) É esse poder residual, intersticial e, sobretudo, compensatório que parece ser vivido e realmente encarnado Por Xica da Silva e por toda a legião de marginais, pobres e exilados do sistema. Numa palavra, por todos que, não tendo poder de controlar ou explorar, podem abençoar e amaldiçoar. (...) Pois enquanto o Padre Católico e a Igreja Oficial cuidam dos eventos estruturais, cíclicos, formais e seculares de nossas biografias (...) as religiões do êxtase cuidam do miolo de nossas vidas. Dos momentos intermediários, quando uma pessoa se defronta não mais com os estágios necessários do ciclo vital, mas com as encruzilhadas dos improváveis e das incertezas: o dilema moral, a necessidade econômica, a perda de saúde<sup>15</sup>.

*Tenda dos Milagres* reflete esses momentos intermediários em que o poder oficial se acha incapaz de responder às necessidades. O poder dos místicos e das religiões do êxtase possui, em uma sociedade como a brasileira, um conteúdo inversor da ordem vigente, se escapam da segurança de seus terreiros e travam contato com outras forças sociais. Ao menos na película de Nelson dos Santos, também se opera uma grande inversão ao retratar o mal-estar causado por Pedro Arcanjo causa à intelectualidade baiana, quando escrevia os livros e fazia correções aos estudiosos racistas. Essa inversão é a proposta de intervenção de Arcanjo, que, como disse Nelson Pereira dos Santos, consiste na “luta do protagonista, o mulato Pedro Arcanjo, para assumir o direito de escrever livros – no caso, sobre a cultura de seus ancestrais africanos.

---

<sup>14</sup> DAMATTA, Roberto da. Digressão: a fábula das Três Raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis, Editora Vozes, 1981.

<sup>15</sup> DAMATTA, op. cit..

Escrever sobre aquele assunto era um direito exclusivo dos professores, isto é, dos detentores do poder”.<sup>16</sup>

O Candomblé também opera uma inversão ao colocar em ação não apenas novas perspectivas, mas acima de tudo um deslocamento da ordem segura e polarizada entre *status quo* e vivência religiosa popular. Esta mesma dinâmica está na base da crise encadeada de *O Pagador de Promessas*, já em 1962. Zé do Burro torcia a ordem, sempre restaurada pelas forças dominantes que não admitem que certas forças e suas respectivas categorias abandonem seus respectivos lugares.

Em *O Pagador de Promessas*, a inversão fora sugerida e controlada, pois a morte do protagonista no final da fita encerra a contenda. Já em *Tenda dos Milagres*, toda a alteração simbólica é concretizada e tomada como herança, pois os escritos de Pedro Arcanjo são revividos pelo *brazilianist* Liverstone. O Candomblé é assumido como elemento focal dessa nova herança, que, conforme dito anteriormente, na proposta fílmica é étnica, africana. As ambigüidades da cor, construídas pela mestiçagem, acentuam a dificuldade de situar, no filme, os lugares sociais só de brancos ou só de negros, uma vez que muitos dos auto-intitulados ‘brancos’ são claramente mestiços aos olhos do espectador. A inversão causada pelo avanço de Pedro Arcanjo no território da intelectualidade é acompanhada por uma representatividade étnica e racial, uma vez que, ao contrário da Xica de Diegues, o personagem de Santos, luta pelo compromisso dos “orixás”, em uma promoção dupla de símbolos africanos e brasileiros.

A inversão apresentada por Arcanjo apresenta é subjugada pelos empresários e poderes instituídos da sociedade baiana, na narrativa que acompanha Fausto Pena. Nesta linha dramática, *Tenda dos Milagres* deixa muito clara a ambigüidade de uma sociedade mestiça, cujos setores dominantes se acham “brancos”.

Convém enfatizar que, em 1977, quando a fita foi lançada em circuito comercial, muitos acusaram o diretor e o filme de defenderem uma “doutrina do mestiçamento” e uma democracia racial já ultrapassada. Teria ajudado na promoção do “branqueamento” da população, e o que realmente incomodava sociólogos, como Muniz Sodré, era o fato de que, no presente da década de 1970, rejeitava-se no cinema o reconhecimento da *alteridade da cultura negra*. Contudo, tentamos demonstrar que esta cultura negra está sendo proposta neste período. Um olhar mais atento, e cremos que nossas análises dos filmes até agora apontam para isso, evidenciam que está

---

<sup>16</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista: independência ou morte. *Veja*. São Paulo, n. 464, jul, 1977.

ocorrendo uma emergência étnica, a construção de imagens étnicas da cultura negra. O próprio ato de buscar as raízes funda, nas relações com a mídia cinematográfica, a cultura negra, através principalmente, de demarcação étnica. O problema é que a fita *Tenda dos Milagres* é carregada de outras categorias ao mesmo tempo: os valores da democracia racial e da mestiçagem. Ambos convivem com a emergência da negritude e da etnicidade; e essa convivência era um incômodo para alguns contemporâneos do filme, que passavam a denunciar a incapacidade de cineastas brancos criarem imagens sobre a cultura negra.

O empecilho da mestiçagem seria, nesse sentido, o fato de que obliterava demarcações “seguras” de fronteiras étnicas, pois tanto quanto o mito da democracia racial, admitia trânsito dos sujeitos entre as marcações identitárias, e permitia aos sujeitos trafegarem entre esses campos. Em outras palavras, a fábula das três raças, e seu correlato historicamente construído, o mito da democracia racial, bem como a teoria da mestiçagem permitiam a possibilidade de bens culturais de diferentes grupos sociais, que poderiam ser demarcados de maneira estanque, transitarem entre fronteiras identitárias. Permitiam assim que a inversão acontecesse, pois esta só é possível na medida em que as coisas são realocadas, colocadas “fora de lugar”, como no caso de Pedro Arcanjo, que, ao usar a ciência etnográfica como forma de expressão de seus valores e idéias, colocava-se no mesmo patamar do racista Nilo Argolo; e, na mesma medida, o colocava no mesmo patamar que Oju Obá<sup>17</sup>. A inversão de *Tenda dos Milagres* só é possível na medida em que recorre a uma idéia de cultura como trânsito de bens por meio de fronteiras identitárias. Todavia, tudo isso ocorre porque existe um operador comum entre os diferentes segmentos sociais que a fita mostra: o sagrado. É a magia, a capacidade de invocar os encantados, de colocar o transe em ação, o avanço do maravilhoso que dá aos menos favorecidos, no caso a população mulata, recursos para confrontar o poder forte dos brancos, encarnados na violência policial do delegado Pedrito.

Se o consenso das ciências sociais e dos movimentos políticos dos anos 1970 considerava a democracia racial como um mito ultrapassado, o mesmo continuava atuante no imaginário social brasileiro. A “democracia racial”, para os limites desta tese, que atuava no cinema brasileiro, deve ser vista como algo mais do que uma proposta ideológica.

---

<sup>17</sup> A inversão da qual nos fala DaMatta é bem profunda. Na medida em que o branco sabe que um negro ocupa um lugar que “deveria” ser o seu, ele é igualado com o negro. A questão não é somente que o negro ocupe o espaço branco, por ousadia ou impertinência, mas force o branco a se sentir igual a um negro.

Nossa pesquisa permite formular uma hipótese investigativa. O cinema nos anos 1970 demonstrou que, ao menos para uma parcela da classe cinematográfica, e para boa parte da crítica, a mestiçagem e a democracia racial fazem parte do imaginário com os quais eram percebidas e pensadas as relações étnicas e raciais no Brasil. Com segurança, podemos falar na emergência de um olhar étnico e suas respectivas categorias, em uma ampla imagem de *cultura negra* ou *povo negro* que se tornam evidentes em *Tenda dos Milagres*.

Ao mesmo tempo havia uma percepção da relação entre brancos e negros que não é definido somente pela tensão, mas pela negociação, e que encontra, na figura do mestiço, uma espécie de âncora. *Tenda dos Milagres* surge como uma inflexão nesse quadro todo, pois implica tanto na aceitação do mestiço, como a proposta étnica, permitindo um olhar crítico do primeiro por sua época e o atendimento à reivindicação por fronteiras étnicas que jamais se concretizam pela contradição da figura do mestiço, no caso o próprio Pedro Arcanjo.

Ao mesmo tempo, em *Tenda dos Milagres*, cor e raça são flutuantes e situacionais pelo desfile de personagens. Nossa hipótese seria que assim como alguns sujeitos usavam da marcação de fronteiras étnicas para conseguirem resolver algumas demandas sociais, e exigiam dos filmes uma postura condizente com o que procuravam, criando um mito do “povo negro” e da “cultura negra”, outros sujeitos lidam com a diversidade através dos mitos da “mestiçagem” e da “democracia racial”, tentando usá-lo como forma de cognição social. Se observarmos bem, embora se discuta muito o mestiçamento como resolução do “problema racial brasileiro”, proposta de fato defendida por Pedro Arcanjo no filme, *todas as posturas partem da constatação da mestiçagem*. O mestiço é assim ressignificado.

A inversão causada pelo carnaval e pela mestiçagem desencadeia reações dos dois mitos, um mais estabelecido (o da mestiçagem); e outro, novo, do “povo negro”. Ela incomoda os dois porque, como DaMatta afirma, o branco se torna negro e o negro se torna branco, embaralhando ambas as referências de ambos. Tanto negros como brancos ficam insatisfeitos com a resposta de Santos, pois a inversão lança suas demandas nas duas direções: da que foi tirado do lugar onde estava; e da que foi colocado no lugar do outro.

Nossa hipótese ainda demanda mover algumas peças do tabuleiro histórico. Conforme veremos a seguir, outros filmes colocaram as mesmas categorias em ação, para que se forme o jogo da demarcação de fronteiras étnicas, para que elas se configurem plenamente no imaginário cinematográfico.

No mais, ao menos uma coisa Muniz Sodré e outros críticos chamaram a atenção. Mesmo que se fale de três raças, mestiçagem, democracia racial, na década de 1970, formou-se efetivamente a percepção de que o poder dominante era o branco, e que os cineastas eram reconhecidos, então, como membros desse universo dominante, por mais relativo que alguns analistas possam compreender o “branco” no Brasil. Da mesma forma, *Tenda dos Milagres* evidencia a ambigüidade dos usos de termos relativos à “raça”, negro ou branco. Parece-nos que o debate travado entre Pedro Arcanjo e Nilo Argolo, claramente delinea, dentro da própria fábula, o fato de que raça é um termo ambíguo ao qual Argolo quer atribuir uma existência científica e Arcanjo quer transformar em uma marca cultural.

Assim, paralelamente a “raça”, o termo geralmente usado para cor negra, no imaginário cinematográfico brasileiro, se delineou como uma *atribuição cultural*, uma marcação identitária que remete a sua origem africana na maioria das vezes, e, por isso, uma marcação étnica. As menções às origens africanas são constantes no filme de Nelson Pereira dos Santos. Se, por um lado, a cor negra passa a ter significado étnico positivado, devido a outros deslocamentos do imaginário, como as modificações das percepções sobre cultura popular e sobre religião, por outro, o filme coloca em questão, o tempo todo, a indeterminação da cor entre os baianos, e, por extensão, entre os brasileiros. Branco é açúcar mascavo na Bahia!

A cor agora era carregada de uma valorização cultural. Em uma cena emblemática, um colega de bar de Fausto Pena, afirma que Pedro Arcanjo era um “reles bedel negro”; e Fausto pergunta se ele já se havia olhado no espelho. A posição de branco e negro flutua conforme é diferentemente usada em dados contextos situacionais da trama. É freqüente um personagem denominar-se branco, em meio a outros mais escuros, enquanto são tidos como mulatos frente outros mais claros. Por vezes, a condição de mulato não é sequer percebida pelos personagens racistas do filme. O pertencimento da cor entra em debate na fábula, e, mais interessante, está impresso na própria fisionomia dos atores do filme. Muito apropriadamente, Nelson Pereira escolheu atores que claramente são mestiços ou exibem traços de encontros de povos, tornando evidente ao espectador que a discussão não ocorre só ao nível da fábula, mas no próprio traço social deixado na imagem. Em outras palavras, a cor e a aparência dos atores desafia não só a designação étnica e racial das personagens, mas dos próprios atores.

*Tenda dos Milagres* promove um deslocamento ao colher uma proposta étnica, mas ao atualizar o debate da mestiçagem junto com as indeterminações dos gradientes de cores

brasileiras, constrói um imaginário fílmico no qual a conviviabilidade de raças e culturas (encarnadas na mestiçagem) atua paralelamente com a inferiorização constante dos negros.

Entretanto, foram os termos e imagens do Candomblé Nagô que mais se propagaram na mídia e artes brasileiras com ampla circulação. Acrescente-se que o Candomblé possui similares em outros cantos do Brasil, e se manifesta na forma de várias tradições, entre os quais citamos o Xangô no Pernambuco (da nação ketu), o Tambor de Minas no Maranhão (da nação jêje), além dos inúmeros terreiros de Candomblé Congo e Angola espalhados pelo Brasil. Seguimos aqui a formação do Candomblé nagô porque, quando o campo cinematográfico tomou para si as imagens dessa religião, o fez a partir da tradição ioruba, recorrendo às suas divindades (chamadas de orixás), espaços (terreiros), nomes e vocabulário conforme veremos a seguir.

#### 4. Cordão de Ouro

Título: Cordão de Ouro.

Direção: Antônio Carlos de Fontoura.

Roteiro: Antônio Carlos de Fontoura.

País de produção: Brasil.

Produção: Lanterna Mágica, Alter Filmes, Embrafilme.

Elenco: Nestor Capoeira (Jorge), Jofre Soares (Pedro Cem), Zezé Motta (Dandara), Antônio Pitanga (Cosme), Mestre Camisa (Seu Ogum).

Trilha sonora: Roberto Silva; Seleção Musical: Antônio Carlos Fontoura.

Fotografia: Edison Santos.

Duração: 1 hora e 12 minutos.

Cor: colorido.

Após *Tenda dos Milagres*, muitos filmes passaram a fazer referência direta aos costumes, cerimônias, mitos e rituais do Candomblé. Entre filmes de ficção e documentários, destacam-se *Cordão de Ouro* (1978), *A Força de Xangô* (1978), *Orixá Nilu Ilê* (1978), *IYa-mi Agba* (1979) e *Ylê Xeroque* (1980). Entre os filmes documentários, a constituição de imaginário étnico seguiu por outros rumos e outras disputas, e em diálogo intenso, inclusive em nível teórico, com a produção e análise da etnografia brasileira. Nesta, as perspectivas étnicas não eram



apenas categorias de análise, mas meio de afirmação dos grupos analisados, que tinham suas fronteiras re-afirmadas pela antropologia, e, portanto, legitimadas no discurso de autoridade.

No cinema ficcional dois filmes se destacam (*Cordão de Ouro* e *A Força de Xangô*). Juntos fizeram parte de apropriações completamente diferenciadas das heranças africanas; e ao mesmo tempo em que legitimavam um imaginário étnico, contraditoriamente, diluíam suas fronteiras. Nenhum desses filmes, no entanto, foi recebido com o entusiasmo das obras de Nelson Pereira dos Santos<sup>18</sup>.

Da mestiçagem repleta de discussões intelectuais, as quais seguiram de perto a adaptação de Jorge Amado em *Tendas dos Milagres*, passou-se ao sincretismo religioso e cultural como instância definidora da identidade brasileira, e não apenas como um elemento desta, como ocorria em *O Amuleto de Ogum*. Deste modo, *Cordão de Ouro*, de 1978, dirigido por Antônio Carlos Fontoura, foi o primeiro exemplar desta leva de fitas sincretistas.

Os dois filmes de Nelson Pereira dos Santos que flertaram com a religiosidade brasileira, nos anos 1970, permaneceram dentro dos paradigmas religiosos estabelecidos pela sociedade. Antônio Carlos Fontoura alterou completamente este rumo e desenvolveu uma proposta intertextual e intercultural, na medida em que seu filme dialoga diretamente com o cinema brasileiro, que tratara, até aquela data, do que então passava a ser compreendido como cultura “afro-brasileira”. Também misturou propositadamente as diferentes categorias culturais provenientes de diversas crenças, como capoeira, Umbanda, Candomblé, maculêle na mídia, de maneira a estabelecer trânsitos culturais.

#### 4. 1 NARRAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

A trama se passa na terra de Eldorado, e é aberta por uma legenda que nos diz: “O trabalho escravo é duro, nas minas de selênio. Certo dia um escravo se rebelou”. As primeiras cenas mostram Jorge (Nestor Capoeira) trabalhando em meio a um bando de homens nas encostas de um morro das tais minas da Companhia Progresso de Eldorado. Ali, tentando se

---

<sup>18</sup> Não há como negar, contudo, a incrível publicidade que os filmes de Nelson Pereira dos Santos tiveram, bem como a soberba cobertura de imprensa. A divulgação das fitas desse diretor, os debates suscitados também são proporcionais ao investimento feito e sua campanha de distribuição. Seria ingenuidade atribuir a grande quantidade de material que encontramos sobre *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, ao contrário da comparativamente mínima a todos os outros filmes pesquisados, adviria unicamente porque os filmes de NPS foram bem recebidos pela crítica.

defender de um carcereiro, rebela-se, e, usando de capoeira, foge. Perseguido por um helicóptero, procura abrigo na floresta. No meio das matas, Jorge chega ao alto de uma cachoeira, e ouve o apelo de um índio para que pule sem medo. Ele pula e é salvo pelo índio, que se apresenta como *Caboclo Cachoeira*, que diz que o levará para lutar capoeira com Ogum em Aruanda.

*Cachoeira* leva o capoeirista de barco até Aruanda, apresentada como “a morada do bem”, lá ele se encontra com Ogum, com quem joga capoeira. O jogo começa lento e vai aumentando de ritmo até ser concluído por um golpe decisivo de Ogum, que afinal parabeniza Jorge e lhe oferece um cordão que manterá seu corpo fechado “enquanto ele tiver coragem de olhar nos olhos do inimigo”. Ogum envia Jorge de volta a Eldorado, dizendo-lhe que deveria lutar por sua gente. No caminho de volta, Jorge encontra o povo de Urua Uaká (a Cidade Verde), que vive no meio de floresta, com quem une forças após derrotar um grupo de apresadores de escravos da Companhia, que tentavam capturar alguns habitantes. Após ensinar capoeira aos novos amigos, Jorge acaba sendo aprisionado pelos caçadores de escravos da Companhia Eldorado.

De volta a Eldorado, é comprado por Dandara (Zezé Motta), a amante de Pedro Cem (Jofre Soares), dono da Companhia Progresso de Eldorado. Ela o quer como guarda-costas, mas acabam se tornando amantes. Após uma noite de amor, Jorge ouve um canto de Candomblé, e, seguindo a música, encontra um terreiro onde ocorre um *xirê*<sup>19</sup>, e, na roda-de-santo, encontra “Ogum Marinho” incorporado em uma senhora. O santo avisa que Pedro Cem é o “senhor das falanges do mal”; contudo, possui um amuleto, o qual lhe dá controle sobre tudo. Ogum Marinho diz que Jorge deve arrancar o amuleto de Cem e jogá-lo no mar, pois assim acaba o poder do déspota.

Em um determinado momento, um grupo de escravos mata um carcereiro e tenta fugir. No meio do caminho encontram Jorge, Dandara e seu séqüito de mucamas. Jorge abandona a amante e segue com os fugitivos; mas, após algumas peripécias, consegue, lembrando das palavras de Ogum, em Aruanda, vencer os inimigos em uma ocasião em que parecia não haver saída. Certa noite, á espreita, em uma festa dada por Pedro Cem a seus convidados, Jorge consegue arrancar o amuleto do vilão, vai até a praia e o joga no mar, acabando com o poder do tirano. Ele então volta à Aruanda e torna a jogar capoeira com Ogum.

---

<sup>19</sup> Xirê, a roda-de-santo, é a disposição dos adeptos no Candomblé na forma de círculo dançante, no qual são celebrados os cantos e danças dos orixás.

Antes de tratarmos o sincretismo da fita, a começar pela associação óbvia de Jorge, o protagonista, com São Jorge e o orixá Ogum, gostaríamos de falar da origem da fita e dos processos intertextuais que deram forma a sua narração.

*Cordão de Ouro* foi projetado inicialmente como uma história em quadrinhos por Antônio Carlos de Fontoura. O diretor começara a praticar capoeira em 1975, e acabou entrando em contato com muitos aspectos da cultura negra. Conforme seu depoimento para jornais, à época do lançamento da fita, estava encantando com a capoeira, e passou a cultivar a idéia de fazer um gibi sobre o assunto. Juntamente com um amigo, Orlando Mollica:

Eu iria escrever o roteiro de uma história em quadrinhos para ele [Orlando Mollica] desenhar as aventuras de um heróis popular, um super capoeirista. Cheguei a escrever toda a apresentação do personagem (hoje as cinco seqüências iniciais do filme) mas em seguida houve interrupções e o Mollica perdeu os originais deste roteiro. Na obrigação de rescrever, não consegui mais fazê-lo como história em quadrinhos, me surpreendi escrevendo um roteiro cinematográfico. A partir daí nasceu o filme<sup>20</sup>.

Antônio Carlos já era cineasta conhecido desde o final dos anos 1960, quando lançou a obra *Copacabana, Meu Amor*, de 1969. Nos anos 1970, conseguiu notoriedade com a filmagem de *Rainha Diaba* (1974), enredo baseado na vida do também capoeirista João Francisco dos Santos, homossexual mais conhecido como Madame Satã, que viveu na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro<sup>21</sup>. Ali estaria o começo do flerte de Fontoura com a cultura negra, bem como as primeiras caracterizações dessa cultura como algo marginal e relacionado ao popular.

O papel de *Rainha Diaba* foi interpretado por Milton Gonçalves, e mostrava a força de um poderoso chefe mafioso do subúrbio, que perde o controle de seu negócio quando fica obcecado por um de seus jovens capangas, Berreco (Stepan Nercessian). Controlando todos com pulso firme, ele é odiado por seus capangas por ser “veado” e negro. Diaba acaba sendo ferido mortalmente por Berreco, mas este é morto pelo subchefão do grupo de Diaba. Ao final, quando a ganância faz com que todos no grupo se matem uns aos outros, a única sobrevivente é morta por Diaba – moribundo e ensangüentado – encerrando o ciclo de destruição. A marginalidade dessa

<sup>20</sup> A CAPOEIRA dos escravos pela liberdade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 06, jul 1976.

<sup>21</sup> O mesmo personagem deu origem a *Madame Satã*, dirigido por Karim Aïnouz e lançado em 2001.

trama e seu teor marginal foram substituídos pelo bom humor e pela celebração em *Cordão de Ouro*, embora o caráter marginal da cultura negra seja preservado.

É a constituição intertextual da narração de *Cordão de Ouro* quem lhe dá uma singularidade no contexto do cinema brasileiro daquele momento. A chave de sua compreensão é a origem abortada de história em quadrinho. O gênero do quadrinho usado por Fontoura e Mollica foi o de super-herói, no qual uma personagem, dotada de poderes, torna-se, de alguma maneira, um redentor da moral de uma dada sociedade; embora os quadrinhos americanos de super-herói estivessem passando por modificações substanciais, nos anos 1970, quando super-heróis passaram a incorporar temas sociais, ampliando a introdução, na década anterior, de problemas emocionais e cotidianos dos protagonistas. Nos anos 1960 os super-heróis tinham problemas familiares (Quarteto Fantástico), financeiros e de adaptação social (Homem-Aranha), ou eram grupos vítimas de segregação e preconceito (X-Men). No decênio seguinte, passaram ao tráfico de drogas, grupos financeiros (Lanterna Verde e Arqueiro Verde) e dependência química (Ricardito e Arqueiro Verde), ou perderam seus poderes e se tornaram pessoas comuns (Mulher-Maravilha).

A maior parte dessas últimas histórias foi publicada no Brasil apenas a partir de 1980;<sup>22</sup> a trama criada por Fontoura em *Cordão de Ouro* era semelhante a um modelo clássico de super-heróis, anterior as alterações supramencionadas, marcado por personagens chapados psicologicamente e correspondiam mais a tipos ideais. Essa marca está contida nos personagens tipos que desfilam na fita de Fontoura. Nenhum deles possui qualquer dimensão psicológica mais profunda. Não possuem uma história que os justifique, apenas suas circunstâncias. Como os super-heróis americanos, sua profundidade advém de sua colocação em uma conjuntura social. Por exemplo, o caso de Dandara com Pedro Cem remete aos mitos dos senhores de engenho que “conseguiram” “favores” sexuais de escravas, ou à associação de Jorge com Ogum na cultura brasileira. Todavia os personagens continuam sendo redentores morais nos quais o bem (Jorge) enfrenta o mal (Pedro Cem), encarnado em personagens antagônicos.

---

<sup>22</sup> Nos anos 1970, a maior parte dos super-heróis era publicada no Brasil pela extinta editora Ebal. A partir de 1978 a editora Abril comprou o direitos de publicação dos personagens da major americana Marvel e passou a publicar as revistas *Heróis da TV* e *Capitão América*. Na década seguinte a Abril adquiriu também os mesmos direitos para a *Detective Comics*. Foram nas revistas de *Heróis em Ação* e *Superamigos*, principalmente, publicadas no Brasil a partir de 1984 e 1985 respectivamente, que questões como drogas (Lanterna e Arqueiro Verdes), dependência química (Ricardito), humanização (Mulher-Maravilha), juventude (Novos Titãs) e homossexualidade (Camelot 3000), presentes nos quadrinhos de super-heróis americanos, circularam no Brasil.

Outro traço semelhante entre a narração da película e um gibi tradicional de super-herói é sua natureza episódica. A narração segue uma seqüência episódios contínuos, nos quais os primeiros mostram as causas; e os segundos são as conseqüências dos atos dos personagens. Tudo de forma lógica e marcada, sendo que algumas seqüências formam unidades dramáticas bem definidas e estanques. É possível entender perfeitamente cada trecho separado, caso se separar o todo do enredo; ainda que, certamente, a trama completa tenha uma amplitude que as partes sozinhas não são capazes de produzir. É como se a fita fosse constituída de “quadros” dramáticos similares a um gibi de super-herói.

A intertextualidade entre cinema e gibi só revela um aspecto da dupla constituição intertextual mais complexa que informa o filme. Sua segunda face é um conjunto de citações constante de outros filmes brasileiros, aos quais *Cordão de Ouro* remete, em uma releitura, atualização, e, em certo sentido, negação das obras originais. A primeira citação evidente é o título da fita, *Cordão de Ouro*, que remete diretamente ao *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos. Essa citação atinge outros níveis de intertextualidade, pelo fato de o protagonista ter o nome de Jorge, jogar capoeira com Ogum e ter seu corpo fechado pelo próprio orixá, o mesmo que protege Gabriel na fita de Santos, e a quem é consagrado o rapaz, cujo colar fecha o corpo, como ocorre também com Jorge. O segundo corpo de citação é o mundo fictício de Eldorado, o qual era o mesmo nome do país imaginário de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, sendo, em ambas as películas, alegorias do Brasil.

As fitas de Glauber Rocha também são lembradas com outros detalhes: Jorge luta contra o senhor das falanges do mal, um dono de empresa milionária vivenciado pelo mesmo Jofre Soares que interpretou o coronel Horácio de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1968. Naquele filme, Horácio era metaforizado com o dragão, que é morto por Negro Antão, o qual sobrepunha São Jorge e Oxossi, santo e orixá, que, na Bahia são sincretizados. Assinale-se que, no Rio de Janeiro (e em muitas outras partes do Brasil) é Ogum quem é sincretizado com São Jorge.

O nome da escrava amante de Jorge, Dandara (Zezé Motta), é o mesmo da escrava de *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, interpretada por Luiza Maranhão, a qual se torna aliada na fuga dos escravos para o Quilombo dos Palmares. Existiam outros níveis de leve intertextualidade que remetiam à presença de atores símbolos da cultura negra na década de 1960,

como a atriz Zezé Motta (destacada após *Xica da Silva*<sup>23</sup>) e o ator AnTônho Pitanga (importante ator negro desde o Cinema Novo), o qual interpreta Cosme, o mais destacado morador de Urua Waká.

Tais níveis de intertextualidade colocam o filme em uma posição de diálogo direto com a tradição do cinema brasileira instaurada após o Cinema Novo. Voltaremos a esses deslocamentos adiante. Por enquanto basta mencionar que há uma valorização das múltiplas culturas que forma a identidade de Brasil, as quais se constituíram em formas de subversão dos poderes dominantes.

A narração da fita é episódica e clássica. Os personagens dotados de poderes de ação estabelecidos articulam entre si um jogo de eventos, nos quais a ação evolui de uma quebra de desequilíbrio original rumo a um novo equilíbrio posterior, mas diferente do *Amuleto de Ogum*, o protagonista é uma potência capaz de intervir e mudar o rumo dos acontecimentos, como era predominantemente típico em uma história de super-herói tradicional até os anos 1970. A película realiza a construção das unidades de causa, espaço e tempo bem definidas dentro dos “quadros” episódicos, conforme a situação em que Jorge se encontra. Qualquer transgressão das unidades de tempo e espaço é definida em função do caráter maravilhoso do filme, uma vez que todos os eventos são explicados graças às potências “sobrenaturais” que desfilam no enredo. Graças a essas potentades, e à vontade de Jorge, este sofre ações, apenas até determinados momentos, pois, em um dado instante da narrativa, intervém nos eventos mudando-lhes o curso. De certa forma, Jorge adquire um projeto político no sentido de desbaratar o poder, mas não fomenta uma organização correspondente. Provavelmente, seguindo a tradição do santo que ele próprio encarna, Ogum, sua qualidade organizativa é desmedida em função da capacidade de “abrir os caminhos”<sup>24</sup>, pois como o próprio personagem afirma a sua amante Luanda, em Urua Waká: “Não sirvo para ensinar, Luanda. Eu gosto é de lutar”. O foco principal da atenção fílmica é a ação na qual incorre o personagem, e a qual ele próprio informa, como um justiceiro moral.

A unificação da trama construída pelo princípio de causalidade é realizada pela argumentação com uma quantidade generosa de informações sobre o ambiente fictício, de forma

---

<sup>23</sup> A personagem Dandara guarda algumas leves semelhanças com a *Xica da Silva* da fita de Diegues: amante do grande senhor local, que não usa sua influência para desafiar a ordem escravocrata de seus semelhantes e que goza de mais poderes do que todos os outros.

<sup>24</sup> Ogum entre os orixás é aquele que “abre os caminhos”, tendo um caráter civilizador, digamos, de intervenção da natureza. Essa qualidade remonta a suas primeiras caracterizações como deus da agricultura ao qual o ferro e a engenharia se relacionaram com os anos e acabou se caracterizando como entidade do combate, da guerra e dos precursores.

que sabemos tudo o que é necessário para entender a trama e os personagens. Trata-se de uma narração redundante, visto que enfatiza os elementos necessários à compreensão da trama, em vários momentos, como, por exemplo, o temperamento intrépido de Jorge, associado com a capoeira, sua condição de fugitivo, e a associação com o orixá da guerra, Ogum, o qual também é constantemente lembrado, e reiterado na tela, seja em aparição própria, como personagem, seja como incorporação em um médium no terreiro de Candomblé, seja em uma lembrança (veremos adiante) de Jorge. A pertinência de tais informações garante o caráter intercultural que a fita constrói, pois a redundância se realiza no uso dos signos sincréticos relacionados aos personagens: Jorge que visita Ogum, de quem ganha um colar, reencontra o santo em um terreiro, desfaz o poder do seu dragão da maldade (Pedro Cem), para depois retornar a Aruanda.

Sob este aspecto, o *conhecimento* da história é amplo no que se refere à quantidade de informações que dispomos; mas raso, do ponto-de-vista dos motivos psicológicos dos personagens, visto que suas emoções são meras motivações superficiais, não apresentando qualquer dado sobre seus estados psicológicos. A abundância de informação não é acompanhada pela explicitação de seu caráter artificial, e motivado de narração; ou seja, esta não referenda sua audiência sobre se constituir como relato, fazendo aquilo que alguns narratologistas chamam de *transparência* narrativa (o apagamento da função narrativa). Essa baixa *autoconsciência* da narração da película garante o aparente imediatismo dos fatos mostrados e a aproxima mais ainda do ritmo dos quadrinhos. Trata-se de uma fita com *comunicabilidade* moderada das informações. Disponibiliza as informações necessárias sobre o ocorrido, mas sem se demorar sobre explicitação dos sentidos psicológicos ou culturais ali contidos.

Construindo-se sobre pequenas alegorias, o sentido narrativo é o de decifrar as interligações entre as diferentes culturas ali contidas. Afinal, Eldorado é um tipo de Brasil no qual o povo é explorado pela Companhia Progresso de Eldorado, a qual usa a fachada da modernização, e escraviza a população, sendo governada por um poderoso empresário. Qualquer associação da Companhia com o capitalismo é um passo fácil para um espectador dos anos 1970, principalmente contando a conjuntura e herança do Cinema Novo brasileiro dado a críticas sociais em épocas nas quais descolonizar era palavra de ordem. Essa caracterização capitalista se mostra em uma cena na qual Pedro Cem atende uma ligação e manda comprar e vender produtos, conforme a oscilação do mercado financeiro.

O povo é despossuído, místico, sexualizado e “cheio de ginga”, sendo Eldorado polarizado entre o foco capitalista, e repleto de signos de modernização (helicópteros, armas de fogo, casas de tijolos), todos eles associados à exploração, e o foco popular (escravizado pela Companhia) ou vivendo em florestas e ilhas místicas (Aruanda), usando meios rústicos (arco e flecha, capoeira, lanças, rede pesca) que o colocam como mais próximo da natureza. O filme idealiza o povo como puro, místico e ecologicamente integrado, apesar de pobre, enquanto o progresso capitalista é exploração. O povo não é moderno, não faz parte da civilização capitalista, apenas sobrevive junto dela, tentando se articular com a exploração. Nesse sentido, a alegoria de Eldorado é a de um Brasil naquilo que tem de mais não-moderno.

Frisemos aqui que a leitura alegórica é uma projeção possível dessa fita, a qual, independente de qualquer intenção de seu diretor, se presta perfeitamente a essa interpretação no contexto histórico, tendo em vista a forma como dialoga com o resto do cinema brasileiro, inclusive o explicitamente alegórico *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Tal força alegórica é construída na forma de contrastes e idealizações, nas quais os espaços permitem caracterizar o universo de ação das personagens. A Companhia é construída a partir de cenários de minas, galpões, veículos; a mansão de Pedro Cem é uma magnífica Casa-grande, repleta de serviços no meio de plantações, nas quais trabalham os escravos. Em uma cena padrão, a primeira aparição de Pedro Cem ocorre em um *zoom* sobre a varanda de sua Casa-grande na fazenda Maravilha, sentado em uma cadeira, tendo ao chão Dandara, que o serve, sentada em almofadas, enquanto ambos são assistidos por empregadas. Neste momento, uma voz *over* narra o que vamos ver: “A fazenda Maravilha. Refúgio amoroso do chefe supremo da Companhia Progresso de Eldorado, Pedro Cem”.

Essa narração *over* aparece em outros dois momentos do filme, quando informações importantes são explicitadas ao espectador: a primeira, na forma de legenda, que abre o filme; e a segunda na apresentação de Aruanda, quando da chegada de Jorge ao local. É a voz *over* quem apresenta o espaço “do bem” (Aruanda), assim como, mais tarde, apresentará o espaço do mal (a fazenda Maravilha): “O mundo feliz de Aruanda; a morada do Bem, onde os rios são dourados da cor do Mel e a mata é verde da cor das esmeraldas. E no ar vibram para sempre as risadas felizes dos filhos de Oxalá”. A narração *over* entra como mais um marcador maniqueísta, que idealiza os espaços do bem e do mal, e associa o capitalismo com a modernização destruidora, e o misticismo com a sobrevivência do povo liberto.



Um último auxílio da narração é usar canções de domínio popular, da capoeira, seja da Umbanda seja do Candomblé, para pontuar a narração e explicar o que está acontecendo. As canções auxiliam o espectador a compreender o que ocorre. Quando Jorge está fugindo da Companhia, ele corre pela mata e segue um riacho até a cachoeira. Enquanto isso, um grupo de cantadores, que mais tarde saberemos que se trata do povo de Urua Waká, faz uma dança ritual ao toque de tambores na floresta ao pé da cachoeira. Enquanto os homens tocam, as mulheres dançam, e o canto de ambos invoca o Caboclo Cachoeira:

Lembraí de seu Cachoeira  
Lembraí que ele é nosso  
Lembraí de seu cachoeira  
Lembraí que ele é nosso  
Ele é o caboclo  
Que vem lá da Jurema  
Se meu pai é branco  
Da cobra coral  
Ele vem lá de Aruanda  
Ele vem nos ajudar

Enquanto cantam, o Cachoeira parece na base da cascata, e, logo que ouvem os carcereiros da Companhia chegando, os Urua Waká fogem e Jorge é salvo pelo caboclo. Essa mesma função de canções será repetida no correr do filme, no qual, em vez de mero fundo sonoro, os “pontos” têm papel na cadeia da narrativa.

Finalmente, a idealização do povo ocorre em seus modos e trajes simples. A maior parte dos personagens “do bem” veste roupas simples: Jorge usa apenas uma calça (a mesma) o tempo inteiro; em Aruanda as pessoas trajam branco de maneira mais ou menos uniforme; e, em Urua Waká, mulheres e homens também se trajam simples, mas com roupas nas quais predominam o verde; em todos os lugares, o povo simples está sempre descalço. Apenas nas roupas rituais, o povo aparece mais ornamentado, como os cantadores de Capoeira de Aruanda: no primeiro jogo entre Jorge e Ogum, e no terreiro de Candomblé.

Já no lado “do mal”, os carcereiros usam uma farda que inclui botas e boinas, Dandara, Pedro Cem e seus assessores estão calçados de botas e vestidos de maneira formal. O fato de o povo “bom” andar descalço, e de o povo “mau” andar de botas indica mais uma polarização, na qual os justos estão em contato com a natureza, a terra, valoriza a empresa moral de Jorge de renovar a sociedade através de sua luta contra a injustiça. Uma briga que é divina, por ser pedida pelos próprios santos, que o abençoam com uma proteção especial.

A título de exemplificação, mostraremos a seqüência de imagens, nas quais o poder do cordão de ouro atua. A construção narrativa permite com que o espectador compreenda que o poder mágico entra em ação. Próximo do final da película, Jorge, após ajudar um grupo de escravos fugitivos da fazenda Maravilha, é pego pelos carcereiros e obrigado a cavar sua própria cova. A seqüência na qual ele medita, na iminência da morte, para em seguida, conseguir escapar, é interessante, porque mostra como as forças sobrenaturais são apresentadas na fita.

Enquanto Jorge cava (figura 57 em diante), um baixo zunido é ouvido. Uma montagem paralela se inicia e se intercalam planos entre Jorge cavando e muitas cenas aparentemente desconexas. A seqüência montada intercala o zunido, closes no cordão de ouro (figura 58), seus carcereiros (fig. 59), Jorge (figs. 60 e 61), o mar (figura 62), a terra sendo cavada (figura 63), o Sol se pondo (figuras 64 e 65), a cachoeira (figuras 66 e 67), o cordão de ouro (figura 68), Pedro Cem (figuras 69 e 70), Jorge cavando (figuras 71 a 75), os carcereiros caçoando de Jorge (76 a 80). No final dessa seqüência, Jorge ouve novamente a voz de Ogum, a repetir o que lhe foi dito quando ganhou o cordão de ouro: “Este cordão vai manter seu corpo fechado enquanto você tiver coragem de olhar nos olhos do seu inimigo”. Logo em seguida, Jorge consegue libertar-se, usando a capoeira, derrotando todos os inimigos. No filme, após esta cena, ele arranca o patuá de Pedro Cem e consegue lançá-lo ao mar.

O zunido ouvido na seqüência é o sinal dado pela narrativa, ao espectador, de que “algo” ocorre. As imagens intercaladas do mar, do Sol se pondo, da cachoeira, do cordão de ouro e de Pedro Cem remetem à missão incumbida ao capoeirista, por Ogum, de libertar seu povo. Essa missão é reiterada quando Jorge descobre a maneira de vencer o mal, Pedro Cem, quando Ogum marinho, no terreiro, lhe diz que ele devia lançar o amuleto do fazendeiro explorador ao mar. Tudo isso, finalmente, é encerrado quando, em *over*, se ouve a voz de Ogum indicando a lembrança de Jorge da segurança e poder que seu cordão encantado lhe confere.

As cenas intercaladas do mar, crepúsculo, cachoeira remetem à totalidade da relação de Jorge com os poderes mágicos de Ogum, os quais estão imediatamente ligados com à natureza.



**Figura 57**



**Figura 58**



**Figura 59**



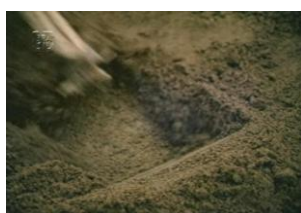
**Figura 60**



**Figura 61**



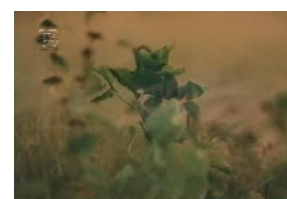
**Figura 62**



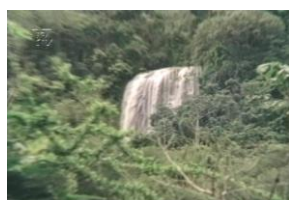
**Figura 63**



**Figura 64**



**Figura 65**



**Figura 66**



**Figura 67**



**Figura 68**





Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80

Fonte: Elaboração do autor.

#### 4. 2 ETNICIZAÇÃO E MESTIÇAGEM

O processo cultural fundamental que informa *Cordão de Ouro* como operador principal dos encontros de signos é o sincretismo. A fita foi concluída sob uma concepção sincrética. Ou seja, a mistura entre elementos de diferentes meios culturais, crenças e práticas em sobreposição dá o tom da narração e do mundo fictício criado, estabelecendo um novo “hibridismo” que surge da própria constituição da narrativa como trama de super-herói<sup>25</sup>.

Percebe-se uma mudança de foco em relação, por exemplo, a *Tenda dos Milagres*. Neste, a mestiçagem é o ponto a partir do qual a constituição da sociedade era percebida; enquanto o fenômeno central de *Cordão de Ouro* é o sincretismo. Todavia, o filme mostra atores negros, mestiços e brancos. Por isso vamos, inicialmente, apontar como se fazem processos de nomeação étnica e racial em suas imagens.

No caso do filme de Fontoura, a mestiçagem some enquanto categoria discursiva, mas poderíamos dizer que ela continua, enquanto forma de constituição da percepção do gradiente de cores da população mostrada na fita. Isso porque, independente de qualquer nomeação do mestiço em si mesmo, a fita usa atores de diferentes cores, mas recusa uma polarização racial fácil que colocaria o branco-rico-dominante e o negro-pobre-dominado. Senão vejamos.

Não há nomeação étnica ou racial explícita pelos personagens. Nenhum personagem chama outro, ou fala de outro, por meio de termos como negro, mulato, moreno, branco, claro, escuro ou o que quer que seja. Essa ausência de cor no discurso verbal do filme poderia denunciar um processo de apagamento da questão do negro em si mesma. O que não deixa de ser verdade, na medida em que ocorre, na fita, um silêncio sobre raça e etnia enquanto forma verbal. Mas e de forma visual? Como são mostrados negros e brancos? Na ausência de nomeação verbal faz-se necessário observar atentamente as relações entre cor e relação das personagens como a conjuntura fictícia construída pela trama.

Muitos dos personagens que aparecem são negros e muitos outros são brancos, mas a maioria fica “perdida” no gradiente de tonalidades entre um extremo e outro. A única forma de tentar capturar nuances é pelo lugar ocupado pelos personagens na trama. Assim, a maior parte dos escravos da Companhia, seja nas minas seja na fazenda Maravilha, é parda ou negra; como também são a maioria os habitantes de Urua Waká e de Aruanda. Brancos e morenos aparecem

---

principalmente entre carcereiros e funcionários mais altos da Companhia, sendo o próprio Pedro Cem branco.

Outros marcadores de cor se juntam a esses elementos: Pedro Cem possui uma amante negra, Dandara, interpretada por Zezé Motta. Ele é o capitalista proprietário e poderoso que tem uma amante negra, como os velhos senhores de escravos, assim como negros como Ogum e Cosme são membros de comunidades não-modernas e místicas. As relações entre os capitalistas brancos e os pardos e negros do povo são, portanto, uma relação de classe, não de etnia, propriamente dita. Ainda assim há perturbações.

Há de se perguntar: - qual o critério deste pesquisador ao denominar como pardo, moreno, mais claro ou escuro uma dada população do filme? Sabe-se que o caráter relacional do sistema de cores no Brasil – que segundo pesquisas históricas têm mostrado, desde o fim da escravatura – não só tem ocultado uma dominação (dita por alguns como “racial”), como também oferecido diferentes maneiras de instrumentação social para burlar normas do poder estabelecido da parte das “cores” dominadas. Esse sistema de cor não está necessariamente ligado a uma marcação étnica, visto que a etnia é uma opção circunstancial, forçada ou não, entre identidades que têm por foco uma origem comum. O “sistema de cores”, segundo alguns antropólogos, se aperfeiçoou a tal ponto que haveria uma convivência entre diferentes “classificações”, entre as quais se destacariam um “estilo bipolar” (entre brancos e negros) e um “estilo múltiplo” (diferentes tonalidades)<sup>26</sup>. Obviamente outros estudiosos acreditam que o reconhecimento da bipolaridade implica necessariamente na aceitação da função da classificação racial no Brasil; ou seja, no reconhecimento da “raça” como categoria nativa fundante e cuja negação (a mestiçagem e a democracia racial) só poderia se encaixar em um apagamento ou silêncio das desigualdades para melhor mantê-la<sup>27</sup>. A grande discussão seria como lidar com “raça”, cor e etnia em uma nação que coloca todas essas categorias, do ponto-de-vista êmico, em situação mais ou menos ambígua, conforme o grupo social, e o momento no qual ocorre a emergência da cor.

---

<sup>26</sup> As pesquisas de Peter Fry, Yvonne Maggie e Livio Sansone caminham nessa direção. Cf. FRY, Peter. *A Persistência da Raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; MAGGIE, Yvonne. *Cor, hierarquia e sistema de classificação: a diferença fora do lugar*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 149-160; SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

<sup>27</sup> Opção adotada pelo movimento negro e por alguns sociólogos que apontam a afirmação racial como um corretor possível das mazelas sociais brasileiras. Cf. GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: FAPESP, Ed. 34, 2002.

Tal discussão nos diz respeito na medida em que precisamos marcar algumas questões antes de continuar: quando saímos da nomeação auto-imposta verbal pelos próprios personagens (em alguma medida presentes na maior parte dos filmes até agora analisados) ou das leituras de época realizadas por uma dada sociedade sobre as cenas de um filme, mostrando diferentes apropriações étnicas e raciais nativas, e nos lançamos em uma análise de imagem que foque estes aspectos, corremos o risco de atribuir raça e etnia à revelia do contexto histórico que tomamos como horizonte. Assumindo esta “beira de abismo” do anacronismo, procuramos selecionar o “mistério” racial de *Cordão de Ouro*, fugindo de classificações fáceis como lhe atribuir um velamento da questão racial pelo silenciamento verbal de raça, ou ainda a atribuição de *fardo de representação*<sup>28</sup> para dados personagens (muito comum nos estudos culturais), tentando pensar as diferentes formas pelas quais o mundo fictício confere vida à condição de ambigüidade na qual está inserido o agenciamento de cor no Brasil<sup>29</sup>.

Ora, parece-nos que a ambigüidade de noções como raça e cor no Brasil é um dado comprovado, por mais que indique velamento racial ou instrumentalização da cor pelos agentes sociais. Assumindo este pressuposto, quais as condições de ambigüidade no que pode ser identificado precariamente como negro, branco, moreno, mulato ou o que quer que seja em *Cordão de Ouro*? Ela começa por Jorge, o qual é mestiço, podendo haver quem o nomeie como branco<sup>30</sup>, e que se torna o maior defensor dos que lutam contra a opressão. Jorge tem a tez mais

---

<sup>28</sup> Concepção na qual um personagem com algum marcador identitário de dado grupo social (a cor, por exemplo) representa o próprio grupo, e não sua caracterização individual de personagem. Essa idéia de *fardo de representação* se tornou muito comum seja em estudos acadêmicos, seja em projetos políticos nos quais movimentos sociais investem em imagens midiáticas de personagens negros ou gays, por exemplo, um fardo de representar todo o seu grupo. Essa concepção é uma construção social e não apenas um conceito acadêmico. Cf. STAM, Robert & SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação social. *Imagens*, nº 5, Editora UNICAMP, ago/dez 1995, p. 70-84.

da Unicamp, agosto/dezembro de 1995, p.75; XAVIER, Ismail. Parábolas cristãs no século da imagem. *Imagens*, Campinas, v. 5, 1995, p. 8-17.

<sup>29</sup> Interessante pensar aqui que em outros lugares talvez não houvesse dúvidas sobre quem é negro ou branco na fita, como observa Robert Stam. Cf. STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. London: Duke University, 1997.

<sup>30</sup> Robert Stam lembra da ambigüidade de Jorge visto que no contexto brasileiro ele seria branco, enquanto no norte-americano sua condição o aproximaria do negro. Interessante lembrar que um recurso comum dos filmes ianques é um personagem americano se apropriar de algum poder de outra cultura para defendê-la. Alguns analistas interpretaram isso como uma forma pela qual a cultura ocidental branca se apropriava do dado alheio e aperfeiçoava fazendo melhor do que o próprio autóctone. A fita *O Último Samurai* (*The Last Samurai*, EUA, 2004) mostra, por exemplo, Tom Cruise se tornando um samurai melhor do que os japoneses e defendendo os valores tradicionais destes. Essa interpretação a nosso ver não pode valer para *Cordão de Ouro*, visto que há diferença entre um americano aprender artes marciais orientais, em filmes que insistem em marcar as diferenças entre americanos e orientais e jogadores de capoeira em filmes que se constituem buscando pontos de aproximação entre os personagens de diferentes procedências culturais. Cf. STAM, Robert, op. cit.

clara que a maior parte de seus aliados, mas é personagem sem história: não possui um “antes” que coloque sua origem ou como aprendeu capoeira, e embora superado, na luta, por Ogum, é reconhecido por este como seu irmão de combate “com bravura igual à do povo de Aruanda”. O personagem comunga com mestiços e negros da mesma forma que é auxiliado por caboclos, orixás e outros personagens.

Também o povo de Aruanda, embora majoritariamente negro, conta com muitos personagens brancos, os quais são, de fato, menos numerosos em Urua Waká, mas ainda assim os dançarinos do maculelê, espetáculo visto por Jorge na Cidade Verde, são todos mestiços. E o dado mais importante: os funcionários da Companhia Progresso de Eldorado, não são qualquer coisa que se possa aproximar de pureza branca: muitos deles são mestiços, havendo alguns poucos negros. Por fim, no terreiro de Candomblé que aparece na fita, o Pai-de-Santo é branco, bem como as pessoas que estão paramentadas em Iansã e Oxum, enquanto o mais negro de todos são os paramentados em Xangô e Ogum Marinho.

Queremos chamar a atenção, portanto, para a ambigüidade de uma noção extradiscursiva, na medida em que a própria constituição da fita lida com diferentes locações sociais. Nossa aplicação do gradiente de cor, com a qual visivelmente não estamos à vontade, demonstra que o equívoco, sob o ponto de vista analítico da imagem, está na atribuição “externa”. Por um lado, não há discurso racial, mas há uma polarização da maioria mais escura entre o povo despossuído, e da maioria mais clara nos funcionários de Eldorado. Essa ambigüidade poderia ser resolvida somente se o filme propusesse uma resolução, mas é a falta de resolução que nos faz pensar a ambigüidade como condição na qual a fita constrói, por si, uma rede de relações entre as personagens. Tal rede de relações torna a raça e a etnia sem importância porque o principal, na película, é a troca que os personagens estabelecem.

Uma avaliação específica sobre os possíveis significados políticos e raciais dessa aplicação aponta para múltiplas direções, desde o velamento racial a uma valorização da mestiçagem. Dependendo do foco analítico, uma coisa ou outra poderia ser ressaltada. Parece-nos, no entanto, que o mais importante é observar primeiro o caráter constitutivo da ambigüidade na própria fita, para entender os diferentes agenciamentos que os agentes sociais podem empreender. Qualquer atribuição de negação racial ou afirmação étnica só pode trabalhar a partir deste ponto, valorizando-o ou não. Conforme dito anteriormente, isso não impediu do filme ser



associado a uma demarcação de etnicidade no rumo à cultura negra ou afro-brasileira. Faz-se importante notar que, no filme, o que pode ser atribuído à *cultura negra* não é somente dos negros, mas sim um patrimônio que oscila entre as diversas personagens. Afinal, não se pode ignorado que assim como Jorge possui um cordão que o protege, dado por um deus negro, Pedro Cem possui também um amuleto que o protege de seus inimigos: a magia está disponível para todos, não há qualquer posse identitária de seus recursos. Qualquer etnização construída, a partir de *Cordão de Ouro*, leva em conta sua valorização dos pontos de ambigüidade, e, como veremos a seguir, de sincretismo. O discurso fílmico é menos político e mais de aproximação cultural em si mesmo.

#### 4. 3 SINCRETISMO

Importa agora definir minimamente o sincretismo. Preferíamos trabalhá-lo como uma categoria nativa, e, de fato, Antônio Carlos Fontoura, segundo muitas reportagens, reconheceu que partiu de uma postura sincrética a partir da qual montou o universo ficcional de *Cordão de Ouro*. A sobreposição e mistura de inúmeros signos culturais, notadamente religiosos, informam a estrutura fílmica que se faziam presentes na própria base prática de realização fílmica. No entanto não conseguimos informações suficientes sobre o que na época, Fontoura e companhia podiam “conceituar” de sincretismo. Na impossibilidade – nos limites dessa pesquisa – de reconstruir o termo nativo, propusemos um conceito analítico que dê conta das oscilações contextuais no correr da fita, passíveis de serem relacionadas ao contexto histórico. Identificamos assim sincretismos, os quais funcionam a partir de aproximações culturais.

A primeira aproximação cultural é do nome do herói, Jorge, o mesmo do santo guerreiro São Jorge, associado a Ogum, na Umbanda e no Candomblé. Um Jorge capoeirista acaba sendo levado para Aruanda, a morada das entidades sagradas e dos orixás, onde joga capoeira com Ogum que lhe confere um cordão encantado. Ele deve voltar ao seu povo para enfrentar as falanges do mal. A sobreposição de funções de Ogum/São Jorge/capoeira torna a dança-arte marcial (a capoeira) e o protagonista um avatar do santo e do orixá. Isso é valorizado quando, no jogo de capoeira entre Ogum e Jorge, ambos se cumprimentam e fazem o sinal da cruz, em uma mistura de cristianismo e tradições africanas. Essa sobreposição é reiterada quando Jorge se

encontra com Ogum Marinho, no terreiro de Candomblé, no qual é alertado sobre o patuá de Pedro Cem.

Ressalte-se que o vilão e o *mal* são categorias narrativas mais próximas do cristianismo, as quais são sobrepostas ao Candomblé, quando coloca Ogum/Jorge/Aruanda do “lado bom”, e Pedro Cem/ Companhia/ fazenda Maravilha do “lado mau”. Esse maniqueísmo cristão é acentuado pela constituição narrativa de história em quadrinho que marca herói e vilão, sendo, por tabela, o primeiro relacionado ao povo e o segundo ao capitalismo<sup>31</sup>. A forma híbrida da narração da fita amplia o sincretismo de categorias cristãs com as do Candomblé e da Umbanda, na qual a terra é espaço de luta e Aruanda, uma espécie de paraíso.

A segunda aproximação está logo no início. Quando Jorge foge a primeira vez, é salvo pelo Caboclo Cachoeira, encantado da Umbanda associado às matas. Cachoeira aparece como um velho índio vestido com sua lança e penas, estando a serviço de Ogum e amigo das forças de Aruanda. O ponto de Umbanda usado como invocação pelo povo de Urua Waká é cantado; há um altar montado no meio das rochas da base da cachoeira, e lá figuram imagens de santos e encantados: Iemanjá, São Jorge matando o dragão, *Preto-Velho*, *Pomba-gira* e *Caboclo Cachoeira*. O altar dos Urua Waká é montado no meio da floresta, e usa a Umbanda como referência, religião que trabalha diretamente com sobreposições sincréticas.

Outra aproximação ocorre no terreiro de Candomblé onde são cantados três *zuelas*<sup>32</sup> para os orixás que dançam na roda de santo. Logo que o filme mostra o terreiro, em um plano americano aparece um homem paramentado em Nzazi, sendo que a zuela o canta como Nzazi, nome do inquice sincretizado com Xangô no Candomblé Angola<sup>33</sup>. Na mesma roda são cantadas zuelas para Iansã<sup>34</sup> e Ogum Marinho<sup>35</sup>. Especificamente na zuela de Iansã, a menção de Santa Bárbara reforça o sincretismo que estamos apontando.

A quarta e última sincretização, a qual mencionamos aqui, é a da magia/feitiço. A existência de um amuleto tanto para Jorge quanto para Pedro Cem mostra a noção de

---

<sup>31</sup> O maniqueísmo não é inerente às histórias em quadrinhos, mas no gênero dos super-heróis, até os anos 1980 era uma componente quase inevitável.

<sup>32</sup> Canções para os orixás e inquices.

<sup>33</sup> Zuela para Nzazi: “O Nzazi que vem da angola/ O Nzazi Mara Kaya/ O Nzazi que o amaci” (verificar).

<sup>34</sup> Oyá Oyá ela é dona do mundo/ Oyá Oyá Iansã venceu guerra/ Oh minha Iansã do relampuê / Oh minha Santa Bárbara do relampuá.

<sup>35</sup> Donde vem Ogum Marinho/ Donde vem Ogum Marinho/ Vem das ondas do mar/ Trás a cruz de Deus na frente/ Ou venci ou vencerá/ Ajudai-nos a vencer/ Essa batalha real.

encantamento que nivela despossuídos e detentores do poder. No caso de Jorge, a magia advém de um colar sagrado pelo orixá Ogum. O caso de Cem remete ao feitiço em si, conforme apontamos em outros filmes. A associação do amuleto do personagem ao malefício é realizada expressamente por Ogum Marinho, incorporado no terreiro, que realiza uma adivinhação e faz o vaticínio para Jorge:

Esse é fio meu. Este meu pai deu proteção. Este corre grande perigo. Você me ouviu, meu fio? Esse conhece esse tal de Pedro Cem. Esse tá nas linhas de frente das falanges do mal. Esse Pedro Cem é sem vergonha. Esse usa um amuleto na corda de pescoço. Esse quem usa domina tudo. O poder que esse amuleto trás é só de coisa ruim. Se esse amuleto dê, meu fio, tire do pescoço, jogue esse no mar depois das sete onda, ai não tem mais gente que manda. Vai ser tudo de todos. Meu fio, entendeu, meu fio?

A associação do patuá ao malefício – uma prática comum no Brasil desde o período colonial, e mais comum nas histórias de super-heróis, nos quais pipocam objetos dotados de poderes místicos, para o bem e para o mal – funcionava perfeita e claramente para demarcar claramente quem era o maligno: um avatar do “dragão da maldade”, um membro das falanges do mal. Aliás o uso do termo falange é mais do que significativo, pois não só remete aos demônios, como também aos exus da Umbanda. O feitiço, como operador lógico, funciona como mais um elemento sincrético, o qual sobrepõe referências cristãs, tais como Candomblé e Umbanda. Se, por um lado, o feitiço tem importância menor nesta fita (ao contrário de *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres*, *Prova de Fogo*, *A Força de Xangô*), por outro, sua presença garante a cosmogonia maniqueísta e sincrética, ao mesmo tempo em que realça a magia do cordão de Jorge.

A noção de destinação, ou seja, do papel a ser executado por Jorge é outra peça fundamental. Abençoado pelos deuses, amigo dos fracos, jogador de capoeira, Jorge é destinado por Ogum a combater o mal e por isso se une ao povo de Urua Waká, e depois aos outros fugitivos. Seu destino é uma missão divina, revelada pela voz divina do orixá, depois reconfirmada pela fala de Ogum Marinho. Tendo uma missão moral, como os heróis mitológicos, sua conduta deve servir como nova liga que restaura o equilíbrio do mundo, por meio da quebra do poder do mal, quando o patuá de Pedro Cem é jogado no mar. Conforme vimos anteriormente, na análise da seqüência da atuação do poder do cordão, é a voz divina quem faz Ogum correr pela terra, no final da fita, com a missão de desfazer o feitiço, que a todos prende. O mar desfaz

qualquer feitiço e por isso o amuleto é nele jogado. A cena de Jorge correndo pelos campos rumo à praia, e sua chegada ao mar, é uma das poucas realmente bonitas da película. Após lançar o amuleto maligno, o herói caminha pelas bordas da praia, e ali vê-se a paisagem paradisíaca de uma praia que lembra muito a costa do Rio de Janeiro com sua montanhas à beira-mar. O mar é associado à liberdade, pois a destruição do poder de Cem era, ao mesmo tempo, o fim da escravidão. Jorge liberta a todos e encerra seu trajeto no retorno a Aruanda para jogar novamente capoeira com Ogum.

Qual seria então o tipo de sincretismo aplicado em *Cordão de Ouro*? Trata-se de uma forma de partilha. Os usos do termo sincretismo pelos estudiosos têm vários sentidos, entre os quais podemos apontar: junção (união), fusão (ligação), mistura (amálgama), paralelismo (semelhança), justaposição (sobreposição), convergência (reunião), adaptação (acordo). Seguindo Sergio Ferreti<sup>36</sup>, o sincretismo diz respeito, no caso brasileiro, à convergência de idéias, concepções e categorias de diferentes matrizes culturais, fundamentalmente as africanas, portuguesas e indígenas, que ajudou a estabelecer paralelismos entre essas matrizes e misturas de rituais, ao mesmo tempo em que funcionou para demarcar essas diferenças.

Para Ferreti:

podemos dizer que existe *convergência* entre idéias africanas e de outras religiões, sobre a concepção de Deus e sobre o conceito de reencarnação; existe *paralelismo* nas relações entre orixás e santos católicos; que existe *mistura* na observação de certos rituais pelo povo-de-santo, como batismo e missa do sétimo dia, e que existe *separação* em rituais específicos de terreiros [...] que são diferentes de rituais de outras religiões<sup>37</sup>.

No filme de Antônio Carlos Fontoura, podemos notar três dos quatro sentidos do sincretismo: há *convergência*, na medida em que a relação com as potências sagradas são reconhecidas por todos os personagens; há *paralelismo* entre Jorge e Ogum e entre estes e São Jorge, assim como outros menos evidentes ou rapidamente mencionados, como Iansã e Santa Bárbara; há *mistura*, na medida em um caboclo da Umbanda leva Jorge para encontrar Ogum em Aruanda; todavia, não há *separação*, pois, no mundo maravilhoso criado no filme, nessa aventura cinematográfica de super-herói tupiniquim, os universos culturais não são nomeados, não há demarcação de espaço da Umbanda, do Candomblé ou do cristianismo. Os distanciamentos entre

---

<sup>36</sup> FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o Sincretismo: estudos sobre a Casa de Minas*. São Paulo: EDUSP; São Luís: FAPEMA, 1995.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 91.

os grupos são sociais, no sentido de uma relação entre ter ou não poder econômico e de maior coerção física do que cultural, pois as personagens fazem parte de um espectro cultural no qual não se pode diferenciar. São os pobres e despossuídos que possuem os poderes místicos, que encontram os deuses e sabem as artes de luta corporais, mas os ricos também possuem sua cota de poder místico, pois o amuleto de Pedro Cem também é um poder místico cuja origem jamais é definida.

Esse sincretismo vaza para qualquer nomeação étnica e “racial”, e marcar uma identidade a torna mais ambígua. A única demarcação possível é de uma cultura afro-brasileira, com ênfase em “brasileira”, com todas as ambigüidades contidas nesse termo. A clivagem do povo brasileiro, estabelecida a partir do projeto do chamado “filme popular”, foi suturada imaginariamente na trama de *Cordão de Ouro*. A narração e o mundo ficcional aproximam-se do mito da *democracia racial* e da defesa da *mestiçagem*; contudo, ao tomar uma série de signos próprios de um instante histórico no qual ocorria a emergência de uma cultura “afro-brasileira”, a fita produziu outra emergência étnica, na qual o negro se torna um elemento da identidade nacional, fazendo parte da alegoria (Eldorado) do Brasil.

Diferente das alegorias do Cinema Novo, ou mesmo do início de 1970, ocorre um deslocamento sensível: Eldorado não é mais a nação populista de *Terra em Transe*, na qual intelectuais são equivocados e o povo vive em um transe político; mas sim a terra onde companhias capitalistas representam a dominação moderna, que escraviza o povo, mas partilha com este elementos culturais de várias procedências, e que se define em função dessa partilha e não da diferenciação. A força mística do povo é capaz de subverter a dominação. No entanto, não se pode esquecer que se trata de uma aventura de herói. A recusa do realismo pelo maravilhoso torna este o palco possível da afirmação da partilha pelo sincretismo, sem compromisso de verossimilhança com a origem dos signos culturais agenciados pela fita. Assim orixás, caboclos, capoeira e outros elementos são agenciados de tal forma que só podem existir no mundo imaginário do filme. O sincretismo, apesar de partir essencialmente (mas não somente) dos elementos da religião, é vitorioso em um mundo no qual as tensões são situadas em um maniqueísmo fácil. Qualquer democracia racial ou sincretismo de *Cordão de Ouro* não se realiza em um espelhamento realista: eis seu poder heurístico e seu limite.

## 5. A Força de Xangô

Título: A Força de Xangô.  
Direção: Iberê Cavalcanti.  
Roteiro: Iberê Cavalcanti.  
País de produção: Brasil.  
Produção: Embrafilme.  
Elenco: Geraldo Rosa (Tônho de Xangô), Elke Maravilha (Iába), Zezé Motta (Estrela), Carlão Elegante (Sebastião), Grande Otelo (Beijo).  
Música: Carlão Elegante, Leci Bradão.  
Fotografia: Victor Diniz, Renato Neuman.  
Duração: 1 hora e 10 minutos.  
Cor: colorido.

Iberê Cavalcanti tivera a idéia da elaboração de *A Força de Xangô* entre 1973-1974, e, nos anos seguintes, pôde acompanhar toda a movimentação do cinema brasileiro que trabalhava com a religiosidade e cultura “negras” direta (*O Amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres*) ou indiretamente (*Dona Flor e seus Dois Maridos, Rainha Diaba, Chica da Silva*), para citar apenas as fitas ficcionais. Quando sua obra foi lançada, ela se inseriu no debate cultural sobre cultura brasileira, pois junto a *Cordão de Ouro* criava imagens sincréticas sobre o Brasil.

A fita contou com o financiamento e distribuição da Embrafilme; e mostrava o Candomblé e a Umbanda, inserindo-se na “política” do órgão de fazer filmes sobre a cultura popular. *A Força de Xangô* trabalhava com a associação das duas religiões e contava com personagens que desfilavam as características dos orixás. Também como *Cordão de Ouro* tinha um enredo maravilhoso, todavia não apresentava a estória de um herói moral, ou pelo menos, não da moral cristã, como na fita de Fontoura, de luta contra a opressão. Desta vez, a obra sincrética acentuava muito mais um lado “africano”.

### 5. 1 XANGÔ CONTRA EXU

A película começa com imagens de um fundo negro, em que são apresentadas várias entidades dos mitos do Candomblé e Umbanda. Cada personagem apresentado é devidamente comentado, com suas características e suas relações com as outras entidades. As quatro primeiras

deidades são *orixás*, as três últimas são *encantados*. Assim como em *Tenda dos Milagres*, um filho de Xangô, Tônho, era o protagonista, chamado “Tônho de Xangô”. Por isso o primeiro orixá apresentado é *Xangô*, que aparece na figura de um homem negro, paramentado nas cores e vestimentas do orixá, nas festas do Candomblé, usando seus símbolos, como, por exemplo, o machado. Em seguida, são apresentadas suas esposas, também mulheres negras paramentadas, em número de três, que aparecem na seguinte ordem: *Iansã*, que segura suas espadas, vestida de vermelho; *Obá* que esconde uma orelha com a mão, o vestido na cor laranja; e *Oxum*, vestida de amarelo dourado e carregando seu espelho. Em seguida, aparecem *Exu*, usando seu tridente, vestido de vermelho, em uma aparência que remete ao diabo; *Pombagira*, mulher de exu, com capa preta; e *Zé Pilintra*, vestido com terno e calça brancos e fumando seu indefectível charuto.

O filme contará então as histórias de Tônho de Xangô e seus três amores: Zulmira de Iansã, Matilde de Obá e Rosa de Oxum. Neste sentido, a fita acompanha o mito do orixá Xangô, segundo o qual teve três esposas que viviam brigando por sua atenção, cada qual procurando nele um aspecto. Embora a ordem mude de tradição para tradição de Candomblé (e mesmo terreiro), podemos colocar, de forma sumariada, que Obá foi a primeira esposa de Xangô, e nutria por ele um amor e lealdade irrefreável, até que seu marido a expulsou de casa por um artil de Oxum; Iansã é sua segunda esposa, cujo ânimo quente como o de seu marido faz com que compartilhe o poder do raio e do trovão; finalmente, Oxum foi a terceira esposa de Xangô, aquela com quem ele foge de Iansã em alguns mitos.

A história do filme é narrada por Sebastião, compadre de Tônho, vestido como um malandro carioca, com terno e calça brancos, e gravata. Sebastião tem um papel fundamental na fábula. Quando a história começa, o malandro é detido pela polícia, a qual procura por Tônho, seu amigo, acusado de matar duas pessoas, Iába e Beiço. Sebastião começa a contar a história de seu amigo e todo o filme se constitui em um *flashback* pelo qual o espectador será informado sobre o que aconteceu para a polícia procurar Tônho.

Tônho é um negro soteropolitano de apetite sexual irrefreável, que, quando jovem, durante um carnaval, conhece Zulmira de Iansã. A paixão dos dois é imediata e intensa. Zulmira era exigente e intempestiva, mas conseguiu casar com Tônho. Dessa relação não advieram filhos, e os anos passaram. Tônho envelheceu, mas continuou mulherengo, até que finalmente conheceu

Matilde de Obá. Esta se tornou sua amante até que foram descobertos por Zulmira, que fez um escândalo, e os expulsou de casa. Tonio vai morar com Matilde e deixa sua primeira esposa.

Enraivecida e magoada, Zulmira procura um terreiro, e faz um despacho para Exu, pedindo que a vingue de seu ex-marido. O ‘santo’ atende ao pedido, e envia uma Pombagira para seduzir e abusar de Tônho, e esta aparece, vinda do mar, em uma canoa, na forma da cigana Iába (Elke Maravilha) acompanhada pelo papagaio falante Xereta, que também é um Exu reencarnado. Logo que chega ao cais de Salvador, a cigana encontra outro exu, ‘Beicinho’ (Grande Otelo) o qual se torna seu laçao. Os três então armam para Tônho: enquanto a Iába o seduz, os outros tornam a vida de todos os próximos de Tônho infernal, principalmente de sua segunda mulher, Matilde.

Tônho tinha dois amigos, Sebastião e sua mulher, Estrela. Ele, sempre vestido de branco, é um avatar do encantado *Zé Pilintra*, e se torna uma espécie de conselheiro espiritual de Tônho. Graças aos dois, Tônho conhece a jovem Rosa de Oxum, moça bonita, faceira e bondosa. Ela enche sua vida de esperança, e o filho de Xangô começa a ficar insatisfeito com a própria dependência de Iába. Enquanto isso os *Exus* e a *Pomba-gira* começam a “desvirtuar” sua missão. Em vez de se contentarem em vingar Zulmira, começam a se beneficiar dos estragos que fazem, e se divertem passeando pela cidade. O pequeno papagaio tenta manter todos na missão, mas como era de se esperar dos arteiros exus, a falange se rebela e mata o pobre pássaro.

Quando Sebastião e Estrela levam Tônho ao Rio de Janeiro, para lá irem a um terreiro de Macumba, onde, em uma cerimônia, os *Exus* e a *Pomba-gira* são expurgados. O filho de Xangô retorna a casa, munido de seu machado; e com a arma mata a Cigana e seu companheiro. Por isso era procurado pela polícia.

A estória do filme é baseada no conto *Iába*, de Caribé, mas o roteiro é do próprio Iberê Cavalcanti. O filme não possui a qualidade técnica que outros contemporâneos, pois conta com som ruim, iluminação deficiente, e embora narrativamente compreensível, alguns eventos não são claros aos espectadores. De certa forma, a narrativa chega a se tornar confusa, principalmente para aqueles que não partilham dos mitos e lendas das entidades do Candomblé e da Umbanda.



## 5. 2 APRESENTANDO OS “SANTOS”

Algumas das resoluções narrativas de *A Força de Xangô* se assemelham às de *Tenda dos Milagres*, mas, diferente do filme de Nelson Pereira dos Santos, é um filme dedicado à exposição das crenças do povo de santo e dos umbandistas. Enquanto os créditos do filme são apresentados em cartelas, com letras brancas em fundo preto, uma canção ao fundo dá-nos idéia do posicionamento oferecido pelo filme ao espectador sobre o tema a ser mostrado:

Desde os tempos do cativoiro  
A magia imperou  
Os deuses vieram da África com sofrimento e dor  
E chegando à Bahia  
Bahia de Salvador  
Os negros se uniram aos deuses pra amenizar a sua dor  
E nas noites de Lua Cheia eles cantavam com fervor  
Aerê Kaô Meu Pai, Aerê  
E nas noites de magia  
Pretos velhos festejavam  
O Grande Mestre Oxalá e Iemanjá  
O batuque de lamento a noite inteira sem cessar  
Eles festejavam aos deuses cantando pra não chorar

Trata-se do samba enredo *A festa dos deuses afro-brasileiros*, escrito por Baianinho, em 1974<sup>38</sup>. A canção, como a *Babá Alapalá*, em *Tenda dos Milagres*, apresenta uma proposta étnica que, embora não seja tão precisa como a escrita por Gilberto Gil (que confere origem nagô), remonta a uma “África” de origem demarca, aos “negros” que cantavam aos seus deuses para aliviar a dor. Desta forma, o filme, em sua abertura, assegura que o espectador compreenda

---

<sup>38</sup> O samba-enredo completo escrito para a escola G.R.E.S. EM CIMA DA HORA: “Desde o tempo do cativoiro/ A magia imperou/ Os negros vieram da África/ Com sofrimento e dor/ E chegando à Bahia/Bahia de São Salvador ô ô ô/ Os negros pediam aos deuses/ Para amenizar a sua dor/ Nas noites de lua cheia/ Eles Cantavam com fervor/ Arêrê caô meu pai arêrê/Nas noites de magia/Pretos velhos festejavam/ O grande mestre Oxalá/E a rainha Iemanjá/ Num batuque de lamento/A noite inteira sem cessar/ Eles festejavam os deuses/Cantando pra não chorar/ Ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô”.

que a religião era uma maneira de os negros suportarem o fardo da escravidão; e assim tem sido “desde o tempo do cativo”. A canção anuncia que a película tem uma perspectiva étnica sobre a religião que vai mostrar, mas trata-se de “negros” que vêm da África, “etnização” que remete ao negro como de origem “africana”.

A narração de *A Força de Xangô* se constitui a partir da narrativa clássica, todavia sem desenvolvimento da psicologia das personagens. Na verdade, é uma fita de enredo banal, baseada na *vingança-da-esposa-traída-que-usa-feitiço-do-qual-o-ex-marid- terá-que-se-livrar*. O que move a trama é o ressentimento, suprimido básico de muitas tramas da mídia de massa, a qual não demanda grandes explicações, e faz com que o espectador apreenda rapidamente o sentido da estória. O esquematismo da trama fica evidente na seqüência do interrogatório de Sebastião para a polícia baiana: uma voz *over* acompanhada por ruídos de alguém datilografando, os quais o espectador acaba por presumir que se trata de um policial, diz: “Antônio de Souza, brasileiro, sem profissão definida. Morador da Favela do Vasco da Gama, Salvador, Bahia”.

O filme, logo em seguida, apresenta o ambiente no qual Tônho se move: a favela soteropolitana, o Mercado Modelo, o cais do porto, a periferia de Salvador. Todos os principais personagens do filme se movem em ambientes em que moram ou trabalham população de baixa renda, andando por ruas sem asfalto ou calçamento; e a maioria das pessoas que aparecem é negra e mulata. Aliás, com exceção de Iába, interpretada por Elke Maravilha, todos os personagens principais são negros e mulatos. E todos são adeptos do Candomblé baiano ou da Umbanda carioca.

Na fita de Cavalcanti os personagens são *tipos* – e talvez por isso sejam tão facilmente cooptáveis pelos estereótipos – ou seja, antes de encarnarem entes individualizados e dotados de alguma subjetividade, no modelo do “drama burguês”, encarnam tendências descritas pelos mitos do Candomblé. Suas subjetividades são moldados nos arquétipos míticos dos orixás. Não é por acaso que cada personagem remete a seu santo, já no epíteto verbalizado pelos próprios: Tônho de Xangô, Zulmira de Iansã, Matilde de Oba, Rosa de Oxum.

O nível do drama do filme é estabelecido na apresentação dos santos que desfilarão para o espectador. O filme propõe uma cartilha que permite aos vedores “lerem” seus personagens. A voz *over* nos narra o que segue, enquanto surgem, paramentadas, as entidades, e a cada aparição de uma nova deidade, o narrador entra com novas caracterizações:

Xangô é a divindade do trovão e do raio. Senhor do Fogo e valente guerreiro. Vigoroso e arrebatado é um grande amante, sendo esposo de Iansã, Oba e Oxum. Seu dia é a quarta-feira e é associado a São Jerônimo.

Iansã é a senhora do Rio Niger, divindade dos ventos e da tempestade, sendo excelente guerreira, é fiel esposa de Xangô. Seu dia é a quarta-feira e sua figura se confunde com a de Santa Bárbara.

Oba é a ninfa do rio que tem seu nome na África. É amorosa e ingênua em seus anseios, não deixando, porém de lutar sempre pelo amor de seu esposo Xangô, mesmo quando os riscos são grandes. Seu dia é ainda quarta-feira e sua figura costuma ser sincretizada com a de Joana D'Arc.

Oxum é a deusa do rio que leva seu nome e é também senhora de todos os regatos e fontes de água doce. Extremamente vaidosa e faceira, não esconde seus dengues e sua formosura, sendo a mais matreira das três esposas de Xangô. Seu dia é o sábado. E tem sua figura associada á de N. S. das Candeias e Nossa Senhora Aparecida.

Exu vira Opanjira, manifestação feminina do orixá mensageiro, senhor dos caminhos e das encruzilhadas. A Exu cabe estabelecer a ligação entre os deuses e os homens e nada pode acontecer sem sua permissão. Seu amor é paradoxal, as características sensuais e fálicas de que se reveste. Seu gosto pela cachaça, sua venalidade, sua volubilidade extrema seu humor inquieto, imprevisível, muitas vezes violento, com que se faz lembrar quando dele se esquecem, sua onipresença, tudo isso contribui para o equívoco de sua associação ao diabo. Idéia aceita especialmente pelos leigos.

A Pombajira Cigana e o Zé Pilintra são dois populares eguns, ou seja, espíritos desencarnados ou ainda almas de mortos, que pertencem à falange de Exu nos ritos de Umbanda. E por serem de Exu muito com ele se parecem.

De fato, as personagens da fita correspondem e seguem suas características: Tônho consegue suas três esposas, durante todo o filme; Zulmira é lutadora e desafia até mesmo o esposo, lançando terrível vingança; Matilde luta por seu amor até ser morta por Iába; Rosinha consegue, com seu jeito faceiro, domar e colocar Tônho nos eixos; Iába aparece desprovida de senso moral, bebedora de cachaça e sexualizada ao extremo. Finalmente, quando Tônho retoma as rédeas de sua vida, “como um filho de Xangô”, derruba seus adversários com o machado. Trata-se, de certa forma, de uma narrativa mítica, mas sua contrapartida é a caracterização dos personagens como tipos, desprovidos de psicologia definida, e seguindo o curso conforme justificativas básicas, tais como vingança, desejo sexual e faceirice<sup>39</sup>.

Isso vale também para Sebastião e sua mulher, Estrela, coadjuvantes que encarnam funções de guias de seus amigos, principalmente de Tônho, tal como Zé Pilintra na Umbanda. Sebastião e Estrela são adeptos da Umbanda, no filme, e igualmente tipos. Do ponto-de-vista do

---

<sup>39</sup> De resto tais temas são muito comuns nos mitos do Candomblé e na maior parte das mitologias conhecidas.

“drama burguês”, isso seria uma pobreza de enredo, mas do ponto-de-vista do povo-de-santo, ou de um discurso étnico, trazem uma sensível inversão. Isso porque são os agentes narrativos que, ao terem outro estatuto no enredo, também são diferentes do drama burguês<sup>40</sup>.

Por se tratar de uma narrativa, *A Força de Xangô* oferece, além da unidade espacial e da ‘unidade populacional’, uma unidade de tempo e informação consideráveis. O espectador é informado sobre tudo o que precisa saber sobre as ações. O narrador encarnado na voz *over* de Sebastião explica todos os pormenores, conta inclusive o que não pôde presenciar e ainda reitera, constantemente, o porquê de determinadas ações. As ações de Zulmira, Tônho, Rosinha ou de Iába são sempre explicadas e associadas por algum personagem com as categorias do Candomblé e de Umbanda. Assim, se Matilde tomou Tônho de Zulmira, ela deve tomar cuidado, porque Iansã é vingativa, diz-lhe Estrela. Da mesma forma, o filho de Xangô é sempre associado ao santo que lhe rege. A narração é bastante explicativa e informativa sobre os motivos e ações seguidos pelos personagens, criando uma unidade de informação, acerca dos eventos transcorridos, que permite ao espectador confirmar como o modelo “oracular” que abriu o filme, descrevendo os santos, realmente descreve as personagens e é constantemente reificado em suas atitudes.

A unidade de tempo também existe: as cenas de ação do filme abrem, com a apresentação do protagonista, por uma primeira voz *over*, que o espectador intui ser de um policial, uma vez que já havia presenciado a captura de Sebastião pela polícia, para testemunhar sobre os assassinatos de Iába e Beijo. A partir daí o filme corresponde a um grande *flashback*, que esclarecerá ao espectador quais os motivos que o levaram ao famigerado ato. A ordem dos eventos segue então uma linha cronológica que culmina no ataque de Tônho aos seus algozes. Tudo corre linearmente até o final sem maiores esclarecimentos.

A fábula de *A Força de Xangô* abriga um elemento maravilhoso significativo, assumido como encenação do mito. Todavia, por seu enredo maravilhoso, freqüentemente desvia

---

<sup>40</sup> Muitas das diferenças entre narrativas advêm dos diversos estatutos que os agentes narrativos possuem num dado contexto cultural. Por exemplo, pesquisas etnográficas têm demonstrado que o estatuto dos animais nos mitos indígenas é diferente dos mitos helênicos, por exemplo, uma vez que naqueles, os animais são, como os humanos, “gente”. Ou seja, não ocupam qualquer função primitiva, desvantagem ou falta de poder cosmogônico. O resultado mais importante é que animais, entidades e homens transitam entre si, nos mitos, criando uma lógica acional clássica (um começo, meio e fim logicamente construído sobre unidades de ação próprias ao mito), mas baseada em outros tipos de agentes. Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros. *A Inconstância da Alma Selvagem* e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

de qualquer verossimilhança com o próprio Candomblé, como a primeira aparição de Iába encarnada: a cigana sai de um mausoléu assistida por uma multidão, após a invocação de Zulmira em um terreiro de Candomblé, e o povo foge apavorado. O papagaio Xereta ser um exu encarnado, capaz de travar diálogos inteiros também é um elemento que permite dizer que o filme segue a encenação do mito, entretanto, mostrado visualmente a presença dos poderes e forças do Candomblé e da Umbanda, literalmente encarnados na fábula. O padrão de verossimilhança da fita aceita que exus encarnados convivam com os vivos, e estes possam acessar os poderes de seus orixás. Em vez de sugeridas, elas são mostradas e atuantes.

Exemplifiquemos o estilo de representação da invocação de Iába pela seqüência a seguir.

Zulmira consulta uma Mãe-de-santo, pedindo e reclamando vingança (fig.81). A sacerdotisa a tranqüiliza e joga os búzios para sua filha (fig.82). Avisa que Iansã vai enviar uma lição para Tônho na forma de uma Opangira, um exu branco, que chama de “diaba branca”. Sob a narração de Sebastião, o espectador é avisado que Zulmira se entregou de corpo e alma a Exu. A banda sonora é preenchida pelos sons dos tambores, enquanto Zulmira (fig. 83) gira na roda de santo. Enquanto ela dança uma forma (alguém?), sob um véu vermelho, se mexe num lugar escuro (fig. 84), e a imagem de um Exu é exibida (fig; 85). A filha de Iansã incorpora alguma entidade, cai e bola no chão, em um transe hipnótico (fig. 86). Enquanto ela rola no chão do terreiro, Tônho dorme (fig. 87) e acorda sobressaltado (fig.90) após uma imagem de um ebó (fig. 88) sendo preparado por uma filha-de-santo. A edição intercala planos de Zulmira no chão (figs. 89 e 91) do terreiro e de Tônho sentado em sua cama, enquanto na parede atrás dele começa a escorrer sangue do teto (fig. 90).

Num plano de conjunto, no fundo de uma cena, aparece um portal, atrás do qual várias pessoas (fig. 92) aguardam, enquanto uma figura envolta em um véu aproxima-se da porta de costas para o espectador. Quando ela sai (fig. 93) o foco chega mais perto da população, que foge apavorada (fig.94), gritando, enquanto a mulher sai do que agora o espectador sabe ser uma espécie de “mausoléu”.



**Figura 81**



**Figura 82**



**Figura 83**



**Figura 84**



**Figura 85**



**Figura 86**



**Figura 87**



**Figura 88**

---



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92

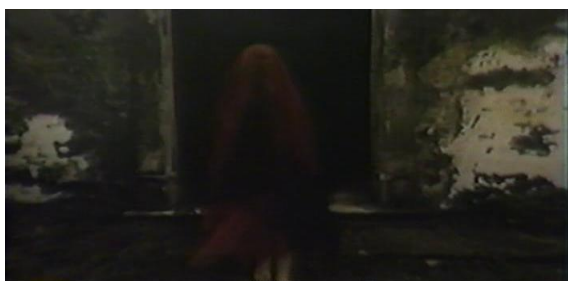


Figura 93



Figura 94

Fonte: Elaboração do autor.

A escolha de Cavalcanti foi construir uma encenação que trabalhasse a idéia da manifestação de um evento sobrenatural como uma forma física. Iába, a Opamgira invocada por Zulmira, vai surgir como uma pessoa viva, saída de um túmulo encarnada. Em um primeiro momento, poderíamos dizer que se trata de mais uma clássica representação de um *morto-vivo* que salta do túmulo, tão comum aos filmes de horror norte-americanos. É provável que

Cavalcanti tenha tirado dali a idéia, mas não estamos “caçando” a origem de um estilo, mas sim seu agenciamento em um dado contexto.

Interessa-nos outra coisa: ao aproximar-se de encenação clássica que liga o exu mulher aos mortos-vivos, o diretor ativou um imaginário específico para seu filme. E esse imaginário direto foi o do horror. O sangue escorrendo na parede do quarto de Tônimo (fig. 90) remete ao sacrifício de sangue dos rituais do Candomblé, e que, de fato estavam ocorrendo onde Zulmira se encontra durante a seqüência. Esse sangue, porém, invade o quarto do personagem, em sua intimidade, e mostra a aproximação de algo que lhe trará infortúnio. O transtorno que se aproxima é trazido do mundo dos mortos, põe em movimento a alma da Opamgira no túmulo (fig. 82), que, plenamente invocada, volta aos vivos pelo portal do “mausoléu” (fig. 92).

O morto, como corpo estranho, aparece para todos. A mitologia popular é encenada em *A Força de Xangô* por meio de uma estética aparentada a do filme de horror; pois o morto é um estranho e deslocado no mundo dos vivos. As pessoas correm dele porque não é natural que ande entre os vivos. Noel Carroll explicou que o horror é um gênero que trabalha com a realização imaginária de uma coisa absurda, para os padrões socialmente aceitos de ordenação do mundo<sup>41</sup>. No horror europeu e norte-americano, o morto é um estranho geralmente representado de maneira híbrida, contendo traços dantescos que o tornam repulsivo. De certa forma, é a isso que remete a cena da saída de Iába do túmulo.

Entretanto, a cena da fita tem algo mais. Ela pode remeter à estética do horror, mas também mostra uma norma intrínseca seguida pelo estilo do filme: mito e realidade são representados como iguais. A chegada da Opamgira é um acontecimento corriqueiro da fita, embora a cena de sua primeira aparição tente fazer um realce de seu significado para Tonho – o infortúnio aproximando-se. Mais tarde, quando chega a Salvador, vindo de barco pelo mar, Iába encontra Beição no meio da praça: - ele é um Exu junto a Xereta seu papagaio. Eles andam no meio dos vivos, e são reconhecidos como exus, por alguns poucos personagens, como Sebastião, que possuem conhecimentos religiosos. Ou seja, mortos no meio dos vivos é coisa corriqueira no

---

<sup>41</sup> CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror* ou os paradoxos do coração. Campinas, SP: Papirus, 1999.



contexto da cultura brasileira, e não um híbrido como parece acreditar Noel Carroll. *Exu* é uma entidade conhecida pelos grupos sociais do filme e por muitos dos que o assistiram<sup>42</sup>.

### 5.3 COISA DE AFRICANO

A película associa população pobre, Candomblé e Umbanda, e seus praticantes são negros e mulatos. Ao fazer isso, circunscreve os raios de ação dos personagens e das entidades a um setor social pobre e majoritariamente negro. Ao mesmo tempo, associa o Candomblé e suas divindades ao “povo negro”, como já foi anunciado pelo samba enredo de abertura da fita. Esta sugere, uma vez que os espaços narrativos são *sempre* lugares pobres, bem como pelos protagonistas da fábula, pobres, mulatos e negros, que o Candomblé e a Umbanda estão ligados ao povo pobre e de pele escura. O espaço cênico do filme cria uma unidade reiterada constantemente pela narração como unidade espacial – favela-mercado-terreiro-periferia-praia – e como unidade de população – negros e mulatos.

Este é, aliás, um dos dados fundamentais da fita: sua população protagonista é mais ou menos uniforme, mas a narração acentua a tez escura de seus personagens. Tônho, o protagonista, interpretado por Geraldo Rosa, que não dá esperanças de qualquer mulatice, todas as suas ‘esposas’, Sebastião e Estrela, e ‘Beicinho’, são negros. De certa forma, é o primeiro filme que acentua de forma completa uma certa negritude visual para o Candomblé e seus adeptos, uma vez que sempre houve uma intervenção mulata (ou mesmo ‘branca’) nos outros filmes (*Bahia de Todos os Santos, Barravento, O Pagador de Promessas, Tenda dos Milagres*). Perceba-se que estamos seguindo a cor dos atores-personagens e reconhecemos a ambigüidade quanto a estes poderem ser considerados morenos, pardos ou qualquer outro termo do gradiente de cores disponíveis no Brasil. Contudo, acreditamos que nossas considerações até aqui seguem a proposta do filme, uma vez que houve certo consenso, à época, de que atores e atrizes como Grande Otelo, Geraldo Santos, Zezé Motta serem considerados negros. O próprio Geraldo afirmou: “acho que isso é uma boa oportunidade de trabalho para mim, pois o *ator negro* no Brasil tem pouco campo de trabalho. É empregadinho, motorista. É difícil chegar a um papel

---

<sup>42</sup> Interessante notar que Iába foi vingar uma filha de Iansã. Entre os orixás, Iansã é uma das entidades que lida diretamente com os mortos, tendo recebido o próprio mundo dos mortos de Omulu. Também a chegada de Iába de barco pode ser interpretado miticamente: o mar é a grande kalunga, uma das imagens possíveis do mundo dos mortos.

central. Um dos poucos atores a ter papéis principais é o Milton Gonçalves”[grifo nosso]<sup>43</sup>. Ironicamente, Rosa interpreta justamente um homem (negro) “brasileiro, sem profissão definida”.

A *Força de Xangô* tem uma linha de cor bem definida na hora de recortar o Candomblé e a Umbanda na sociedade brasileira, e seu recorte não é apenas étnico, mas também social. Tônho é do Candomblé, apresenta-se a todos como filho de Xangô e usa um “patuá cheiroso”, além de jogar capoeira. Zulmira de Iansã é rainha de um bloco de Carnaval em Salvador, e, no início do filme, aparece em meio à festa de Momo, em um pequeno carro alegórico no meio de uma grande multidão. Quando envelhece, torna-se sambista veterana. Sebastião é o próprio malandro carioca, e finalmente, Matilde é lavadeira, e aparece, em um momento, lavando roupa na beira do rio.

A caracterização do carnaval faz a última associação que sustenta a uniformidade populacional, e, em grande medida estereotipada, de *A Força de Xangô*. Afinal, a fita já apresentava a associação Candomblé-Umbanda-negro-mestiço-pobre-favelado, a qual se acrescentam o carnaval e o samba. Junto à capoeira, todos os marcadores diacrônicos que conferem identidade ao povo-de-santo completam uma unidade em que os personagens negros e pobres seguem suas crendices e brincam de carnaval. Curiosamente nenhum dos personagens parece ter um emprego convencional: Tônho é ‘sem profissão’, vive de bicos, e, apenas para satisfazer os caprichos de Iába, torna-se operário. Zulmira é sambista; Sebastião é malandro, o que no filme significa que vive de bicos, Matilde é lavadeira, Iába é cigana e vive de ler mãos, Beijo é sem teto, e Rosa e Estrela não têm suas ocupações explicitadas.

A maior parte dos personagens ou não trabalha ou vive de bicos ou tem ocupações subalternas. A última caracterização da uniformidade populacional é uma sexualização radical das personagens, uma vez que tudo o que se chama amor está diretamente ligado a sexo. Todos os negros são hipersexualizados, corroborando a tese de que o cinema brasileiro construiu um estereótipo do negro e negra erotizados e radicalmente sexualizados. *A Força de Xangô*, na mesma medida em que constrói uma visualidade da população negra, em uma espécie de

---

<sup>43</sup> UM filme alegre e crítico, sobre uma história de amor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1978. Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Zezé Motta eram alguns dos poucos atores negros que se destacavam no cinema brasileiro dos anos 1970. Motta fizera *Xica da Silva*, depois conseguindo apenas papéis de coadjuvante, como neste *A Força de Xangô*, e em *Cordão de Ouro*, 1978. Bulbul fizera o clássico *Compasso de Espera*, de 1970, e nos anos 1970, começara a dirigir muitos curtas-metragens. Milton Gonçalves conseguira notoriedade em papéis na televisão e no cinema, sendo que neste encarnou o marginal chefe dos traficantes em *Rainha Diaba*, de 1975, dirigido por Antônio Carlos Fontoura.

negritude visual, parece tangenciar com os estereótipos dos negros. De certa forma, ao tomar mais um filho de Xangô como protagonista (como em *Tenda dos Milagres*), o hiperssexualiza, ajudando a construir um estereotipo<sup>44</sup>. Se, por um lado, a virilidade do personagem é espelhada na do próprio orixá que o rege, por outro, parece entrar em sintonia com discursos que tomam o negro viril como base e que também era comum nas pornochanchadas da década de 1970.

No filme, a marcação do “africano” aparece de diversas formas: Tônho possuía um patuá que cheirava sempre que alguma coisa de ruim viesse lhe acontecer. Era um amuleto que ficava pendurado em seu pescoço e que cheirou para avisar a chegada de Iába. Quem nos apresenta este dado é o narrador Sebastião, sempre em *over*. Ao falar do patuá, afirma que “Tônho possuía um patuá cheiroso. *Coisa de africano!*”. Essa frase funciona junto a outros fatores apontados como uma das remarcações étnicas no filme, uma vez que o poder de nomeação, não apenas de negro, mas de origem, remete o protagonista a uma linha de cor social, e literalmente étnica; reforça-se a canção de abertura da fita.

A linha étnica relacionada ao filme nas críticas de cinema já foi explorada no primeiro capítulo. Basta relembrar que houve uma sensível etnização dos discursos sobre a fita: houve um agenciamento de novas marcações identitárias na mídia impressa, reforçada pela oposição favela-negro-africano com as poucas cenas da área abastadas de Salvador. Beijo tira muitas fotos de Iába em meio a alguns dos pontos turísticos de Salvador, e conta-lhe sobre as vantagens e o luxo dos hotéis, dos quais, mesmo como entidades, estão apartados.

Enquanto Beijo fala, muitos planos aéreos da área nobre de Salvador são mostrados, tais como grandes prédios à beira-mar, provavelmente hotéis, contrastando diretamente com os planos da favela e de periferia, nos quais se movem os personagens na maior parte da estória. O argumento assim contrapõe dois universos sociais bem circunscritos socialmente, dicotomizados, sem comunicação. A intenção de Beijo, ao ludibriar Xereta, e cooptar Iába, é alcançar esse universo pela exploração de Tônho, rompendo essa barreira. Como a maior parte dos personagens

---

<sup>44</sup> Cf GOMES, João Rodrigues. *O Negro no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. O livro de Gomes é o estudo referência na busca dos estereótipos do negro no cinema brasileiro desde os seus primórdios. Contudo, o modelo de negro que o livro busca é o de seu autor, que à época (1988) estava ligado com as discussões sobre representação racial e étnica nas artes brasileiras. É possível sondar as intenções de Gomes ainda na década de 1970, como mostra a correspondência que Glauber Rocha trocou com ele e para o qual o autor já colocara sua intenção de fazer uma pesquisa sobre o negro no cinema. Seu estudo assume uma identidade de negro já construída na base dos estereótipos, mas nada diz sobre o que constituiu ou constituíram essas imagens no cinema. Ainda estamos na espera de um estudo sobre a formação dos estereótipos étnicos e raciais, aqui apenas mencionada.

é negra e vive na marginalidade dos sambistas e capoeiristas, os espaços abastados mostrados em panorâmica não chegam a ser vistos de perto, nem são vistos seus habitantes. Em uma percepção maniqueísta do filme, poderíamos tentar imaginar que talvez ali seja um espaço de ‘brancos’, mas enquanto os negros são sempre remetidos ao filme pela forma como os personagens chamam uns aos outros (há uma constante menção a ‘nego’, ‘negrinha’, ‘nega’, ‘preta’, ‘pretinha’), há um silêncio sobre a cor branca, mencionada apenas algumas vezes quando em menção à Iába, que encarna a vingança no filme<sup>45</sup>. Quando Zulmira chama Tônho de “meu nego”, ou este chama Matilde de “minha neguinha”, ou o narrador, o Sebastião, chama Rosa de “mulata”, evidentemente ocorre a inserção do filme no gradiente de cor da sociedade brasileira.

Os espaços dos “afro-brasileiros” não se comunicam, no filme, com os outros, sejam estes quem forem. Iberê Cavalcanti afirmou que seu objetivo era procurar “localizar esses espaços, ainda livre da cultura popular brasileira com o objetivo de opor resistência ao processo que vem ocorrendo no Brasil, através da tecnologia. Ela não é absorvida, mas engolida sem qualquer questionamento ou adequação”<sup>46</sup>. Na sua proposta de resistência, qual seria o processo ao qual o cineasta se refere? Ao idealizar um espaço puro, alheio à modernização, estaria ele se referindo à apreensão do Candomblé pela mídia que estava ocorrendo na década de 1970, e que *Tenda dos Milagres*, a música popular brasileira, o teatro e o próprio cinema estavam realizando? Estaria fazendo coro com o antropólogo inglês Peter Fry, já residente no Brasil, em um texto clássico da denuncia das divisões raciais e étnicas, de 1976, quando este afirmava que:

Muitos centros de culto emergiram de seus esconderijos em “lugares ermos e de difícil acesso” para se exibirem sob os holofotes das máquinas fotográficas de turistas e diretores de filmes, incorporando-se à literatura popular e erudita [...] O que parece ter acontecido é que alguns dos terreiros mais conhecidos e tradicionais foram absorvidos não só pelos produtores da “cultura de massa”, mas pelos intelectuais [...] acredito ser razoável afirmar que escritores, cantores e intelectuais cujos nomes é desnecessário

---

<sup>45</sup> Interessante notar a possibilidade alegórica contida em Iába para além se ser uma Pombagira Cigana. Todos os personagens reconhecem-na como “uma diaba *branca* sem rabo” que vai ensinar Tônho a respeitar os outros. Ela se torna o algoz de Tônho e explora seu trabalho, numa quase alegoria da exploração branca sobre o negro. Uma leitura plenamente alegórica da personagem nos parece incorreta, uma vez que não daria conta de Beijo ser negro, e manipular Iába, convencendo-a a fazer o que ele quer. A não ser que façamos super-interpretações e coloquemos Beijo na qualidade das artimanhas do negro que manipula seu senhor branco, parece pouco provável que a narração do filme permita a alegoria por si mesma uma vez que cada personagem é um avatar do santo que o rege, e no caso de Iába e Beijo, eles são os próprios santos encarnados.

<sup>46</sup> A FORÇA de xangô: realidade cultural e linguagem popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978.

mencionar, por serem sobejamente conhecidos (o que, por si só, já é bastante significativo)<sup>47</sup>.

A sentença de Fry, em um artigo agressivo do meio antropológico infelizmente não dá nomes aos agentes de sua acusação, mas poderíamos enumerá-lo nas pessoas de Jorge Amado, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Sarno, Floresta Fernandes, Roger Bastide, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Clara Nunes e etc., que, nos setores da música, cinema, literatura e ciências sociais, conseguiram grande popularização do Candomblé e da Umbanda na cultura brasileira.

O constante avanço do samba como símbolo da nacionalidade brasileira a partir do Estado Novo já foi bem colocado por Rachel Soihet<sup>48</sup>. A rede de formação do samba está relacionada com a musicalidade dos terreiros cariocas e baianos. Nos terreiros, a música é um organizador de experiências religiosas, pois invocam os orixás e outras entidades acompanhados de cantos que são formas de orações. Mesmo com a grande perseguição dos terreiros e uma rejeição de sua musicalidade, desde as décadas de 1910, muitos ritmos “africanos” foram incorporados pelo Estado Novo ao “repertório musical” do Brasil, influenciando o coco, maculelê, maracatu, afoxés e o samba entre tantos estilos.

Quando nos núcleos religiosos bantos do Rio de Janeiro surgiram compositores que disseminaram ritmos e termos sagrados dos terreiros cariocas, começava a popularização do samba:

As letras do sambas, cantadas ao fim das “rodas de santos” nas casas das tias baianas, ou nos encontros festivos populares, como a festa da Penha, refletiam o cotidiano dos grupos negros do Rio de Janeiro e a própria importância da música neste cotidiano. Descrevem, entre outros temas, a pobreza os amores, traições, a malandragem, a comida, a pobreza, a política, e, permeando tudo isso, freqüentemente, o papel da macumba e do feitiço como instrumento de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> FRY, Peter, op. cit, p. 153.

<sup>48</sup> SOIHET, Raquel. O povo na rua: manifestações populares como expressão de cidadania. In: Jorge Ferreira; Lucília de Almeida Neves Delgado. (Org.). *O Brasil Republicano*. O tempo do nacional-estatismo (do início dadécada de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003, v. 2, p. 289-321.

<sup>49</sup> SILVA, Vagner Gonçalves da; AMARAL, Rita . Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Asia*, Salvador, v. 34, 2006, pp. 189-235, p. 193.

Vagner Gonçalves e Rita Amaral fazem um apanhado de referência sobre o avanço dos termos das “religiões afro-brasileiras” no repertório musical brasileiro. Como Rachel Soihet, afirmam que o Estado Novo valorizou e promoveu as práticas culturais “brasileiras”; usando o rádio incentivou uma seleção de elementos “afro-brasileiros” como representantes dos valores nacionais. Embora esse repertório dissesse respeito inicialmente às experiências das classes populares, durante muitos anos, compositores e cantores como Dorival Caymmi e Vinicius de Moraes popularizaram elementos dessa religiosidade na canção popular. O crescimento da indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1950 e 1960 foi feito quando muitas composições usaram termos e referências constantes à Macumba, aos santos e a elementos da cultura dos negros. Vinicius de Moraes, especialmente, após o contato com os terreiros de Candomblé, nos anos 1960, realizou os *Afro-sambas* com o músico Baden Powell, compondo inúmeras canções para Exu, Xangô, Ossanha, Iemanjá etc.

A aproximação desses artistas com os terreiros de Candomblé promoveu maior visibilidade para estes. O poeta Vinicius, em especial, acabou construindo uma conversação das classes escolarizadas com as classes populares, criando uma aproximação cognitiva destas com aspectos culturais daquelas. Como mencionado no início desse capítulo, Amaral e Gonçalves afirmam que Moraes, Powell, Toquinho, Caymmi fizeram uma pedagogia dessas religiões.

O mesmo vale para as ramificações dos empreendimentos dos tropicalistas. Ressuscitando a idéia de antropofagia em fins dos anos 1960, Caetano Veloso e Gilberto Gil, baianos que lançaram o famoso álbum *Panis et Circenses*, em 1968, ao lado de Macalé, Rogério Duprat, Torquato Neto, Gal Costa e os Mutantes, também foram responsáveis pelo avanço dessa pedagogia, nos anos 1960, ou mesmo no exílio na década seguinte. Finalmente, durante a década de 1970, a mineira Clara Nunes foi uma das cantoras que mais vendeu discos, nos quais interpretava composições de Toninho, Aldir Blanc, João Bosco, Romildo, Paulo César Pinheiro, Vinicius de Moraes e Baden Powell. As letras desses compositores apresentavam muitos elementos dessa cultura. A própria Nunes era freqüentadora de terreiros, e como cantora popular construiu uma imagem associada a religiosidade do Candomblé, sempre vestida de branco,

colares, cabelo frisado (que ela não tinha, mas passou a ter) e contribuiu, em novas marcações identitárias (étnicas e mestiças ao mesmo tempo) no Brasil<sup>50</sup>.

No *boom* dos anos 1970 pelos elementos do Candomblé e da Umbanda na indústria cultura a pedagogia musical ajudava a suscitar interesse e visibilizava tais signos religiosos. Essas religiões tornaram-se fontes de símbolos identitários. Contraditoriamente, esse mesmo balneário podia ser descolado de suas origens e apropriado de formas não étnicas, pois os símbolos de uma determinada cultura não estão ligados essencialmente ao grupo que a pratica e deslocado deste grupo, sem a segurança de sua fronteira, pode ser agenciado por outros. Este é precisamente o caso do cinema, ao qual retornaremos mais tarde.

No momento, convém retomar *A Força de Xangô*, para compreender que o quadro apontado por Cavalcanti se trata realmente daquele colocado por Peter Fry. Para o diretor, o filme “nasceu de um contato vivo com a Bahia, mas também do meu desejo de partir para uma proposição de um cinema popular, que representasse a ocupação de espaços culturais”<sup>51</sup>.

Ainda assim existe um divisor cultural que o filme não cruza e que as reportagens que consultamos não contemplam: o da “raça”. Se, por um lado, a linha de cor se torna linha étnica, no filme e nas reportagens, e novamente o Candomblé é associado como reserva cultural das ‘raízes africanas’, por outro, a linha de cor não se converte em marcador racial. *A Força de Xangô* não constitui um discurso racista.

#### 5.4 TUDO É BRASIL

Desde *O Amuleto de Ogum* ficou claro que cineastas como Nelson Pereira dos Santos, ao falar e mostrar as religiões como Candomblé ou a Umbanda, querem construir uma idéia de Brasil. A Umbanda era a matriz cultural, tida como brasileira por excelência por Nelson Pereira, em 1974, e o Candomblé, em 1977, em *Tenda dos Milagres*. Iberê Cavalcanti também usou o

---

<sup>50</sup> Cf. BRÜGGER, Silvia. Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes. In: *IX Congresso Internacional Brazilian Studies Association*. Brasa: Nova Orleans, 2008; BRÜGGER, S. M. J.. História e Música Popular, desafios para o historiador - O canto mestiço de Clara Nunes. *Anais do V Congresso Lation-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM-LA*. Rio de Janeiro : IASPM-LA, 2004.

<sup>51</sup> A FORÇA de xangô: um filme alegre e crítico, sobre uma história de amor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1978.

cinema como retórica, para criar uma imagem do Brasil, no qual a religião, como representante da cultura popular, tinha uma função metafórica de apontar para a identidade nacional<sup>52</sup>.

A retórica de Nelson Pereira, contudo, era mais elaborada, dentre outras coisas, porque usava como mediação o debate entre Nilo Argolo e Pedro Arcanjo, em *Tenda dos Milagres*, e defendida por inúmeras entrevistas, críticas e reportagens, que discutiam com o filme as posturas e equívocos prováveis, conforme os interesses de cada comentador que participava. A retórica de Cavalcanti é menos complexa, mais estereotipada em vários sentidos, mas ao mesmo tempo é mais pragmática, visto que não há qualquer tese sendo discutida, apenas uma postura frente à cultura brasileira sendo mostrada. A metáfora religiosa em *A Força de Xangô* é mais direta e não dá margens a muitas palavras.

A retórica de *A Força de Xangô* tem um caráter de síntese. Sebastião e Estrela são os umbandistas que ajudam Tônho a livrar-se dos exus que o obsediam. Quando é para superar o *bozó* lançado por Zulmira, o filho de Xangô vai para o terreiro do Exu Sete Gotas, no Rio de Janeiro, tenda de Umbanda, onde é feita uma *demanda* para expulsar os exus e a Opanjira que o perturbam.

Sebastião, nesse momento da fita, e sendo narrador da trama, torna-se um porta-voz da retórica identitária da fita como um todo: “apesar de Tônho ser do Candomblé da Bahia, ele resolveu dar uma passada num terreiro de Umbanda no Rio de Janeiro; afinal, ele sacou que tudo é Brasil”. De certa forma, a voz *over* de Sebastião em *A Força de Xangô* marca a própria linha retórica defendida pela narração em relação à cultura brasileira. Sebastião não é apenas o relator da história que se ouve, mas seu maior conhecedor. As imagens seguem inclusive eventos que ele não tem como ter presenciado ou mesmo sabido a respeito, mas sobre os quais ele tece algum comentário.

O filme coloca na fábula as duas grandes matrizes de “rituais africanos” do Brasil: o Candomblé, da Cidade da Bahia; e a Umbanda, do Rio de Janeiro. Em uma mesma fábula são misturadas as crenças de duas religiões, embora diferentes, que se intercomunicam. Essa mistura é anunciada desde o início, quando os santos e encantados, Xangô, Iansã, Oba, Oxum e Opanjira, Pombagira Cigana, o Zé Pilintra, são apresentados. Orixás e encantados estão lado a lado na

---

<sup>52</sup> Esta também a leitura de Roberto da Matta sobre os livros de Jorge Amado e os filmes baseados nestes, notadamente *Dona Flor e seus Dois Maridos* e *Tenda dos Milagres*. Cf. DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua*.



mesma narrativa, que visa caracterizar “o espaço cultural no qual se move um grupo social brasileiro”<sup>53</sup> ligado às práticas afro-brasileiras. Sobre suas diferenças, jamais esclarecidas pelo filme, não há como ter noção do que diferencia Candomblé e Umbanda, uma vez que todos os personagens parecem dominar as mesmas categorias de referência: tanto orixás, exus quanto encantados são de domínio de filhos-de-santo e de umbandistas.

O filme, de certa forma, uniformiza o País a partir das matrizes centrais da Bahia e do Rio de Janeiro. Conforme se vê, a Umbanda funde-se ao Candomblé em metáforas complementares do Brasil, e juntas constroem e são construídas como religiões “afro-brasileiras”. A categoria de “afro-brasileiro” começa a torna-se cada vez mais comum a partir de meados dos anos 1970.

O “afro-brasileiro” deste filme é afirmado, tendo como apoio o sincretismo. Sem ele não é possível que os personagens transitem do Candomblé para a Umbanda, tentando resolver as questões que lhes incomodam. Ora, o ponto focal que novamente coloca em trânsito os diferentes extratos religiosos do filme é novamente o feitiço. Impelida pela fúria, Zulmira deseja vingança e procura ajuda de seu terreiro e o jogo de búzios que lhe garante que um exu viria fazê-lo. De fato, assim procede. Na tentativa de resolver o malefício, Tônho procura ajuda em um terreiro de Umbanda, cuja demanda vai desfazer o feitiço. Desta forma, a magia/feitiço coloca em contato dois universos diferentes.

Saliente-se, aqui, que o feitiço não é bem definido como realizado por uma feiticeira, mas por uma sacerdotisa. Isso porque a moral de *A Força de Xangô* repousa sobre outras referências que não a cristã. O feitiço/magia é um recurso pelo qual se consegue uma vingança que Zulmira compreende como justiça. A linha entre bem e mal fica embaçada; e embora os seres que trazem problemas para Tônho ajam como obsessores (e por isso pode-se dizer que houve feitiçaria), constituindo um malefício para o protagonista, a conduta deste justificaria, segundo outros pontos-de-vista, estar passando pelo bozó produzido por Zulmira. O sincretismo inclina-se para a moral da Umbanda, na qual o *egun* atende a um pedinte em troca de um favor, e o pedido pode ser ativado por um simples desejo de vingança. A moral da fita é repleta de tons cinza, diferente da claridade maniqueísta de *Cordão de Ouro*. *A Força de Xangô* possui um sincretismo com tom de tambores, que apontam à África.

---

<sup>53</sup> A FORÇA de xangô: realidade cultural e linguagem popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978.



## CAPÍTULO II

### A UMBANDA NO CINEMA

#### 1. Primeiras considerações

Os filmes tratados neste capítulo, e nos próximos, foram analisados com as chaves conceituais e metodológicas sugeridas por David Bordwell. Os recursos de conformação da narrativa do filme de ficção são fundamentais para responder à questão que norteia nossa análise: qual o significado do Umbanda nas fábulas dos filmes ficcionais brasileiros? Quais as posturas das narrativas cinematográficas frente essas religiões? São narrativas que fazem marcações étnicas do discurso fílmico? Pela análise de *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1974) e *Prova de Fogo* (Marco Altberg, Brasil, 1982) enfrentamos essas questões.

## 2. Por que a Umbanda?

Como surgiu o tema da Umbanda no cinema do no início dos anos 1970? O primeiro filme ficcional que tomou a Umbanda como tema foi *O Amuleto de Ogum*, de 1974, que teve um papel capital de direcionamento ao propor ao campo cinematográfico um assunto que conciliava as pretensões estéticas e políticas do diretor Nelson Pereira dos Santos. A idéia de um filme popular que permitisse ao povo se reconhecer na obra também viabilizaria, segundo o cineasta, uma resposta comercial. *O Amuleto* foi uma resposta estética, política e de mercado que abria um caminho de ação para o cinema brasileiro.

Não foi apenas a curiosidade “etnográfica” de Nelson Pereira dos Santos que o fez trabalhar com Umbanda. Houve consonância entre a realidade criada pela fábula das fitas e o mundo histórico do qual foram colhidos os elementos da ficção. A emergência do tema da Umbanda na sociedade brasileira está relacionada à expansão dessa religião a partir dos anos 1960, especialmente nos círculos cariocas.

A Umbanda foi o resultado da canalização de tradições religiosas de origem africana com o catolicismo e o espiritismo. Teria começado a se formar por volta dos anos 1920. Como religião era uma re-apropriação de tradições religiosas recentes e antigas. Renato Ortiz afirmou que o processo de integração social das práticas “afro-brasileiras” na “moderna” sociedade brasileira criou numa síntese cultural que correspondia ao desenvolvimento industrial e urbano do Brasil a partir dos anos 1930.<sup>1</sup> A formação da Umbanda é um tema controverso na bibliografia e a obra de Ortiz continua uma referência antológica sobre esse histórico. Como a maioria dos relatos históricos sobre a Umbanda é de origem sócio-antropológico, ainda há muito que explicar. Ficaremos por enquanto com as considerações de Ortiz, sempre sujeitas a revisões críticas.<sup>2</sup>

Segundo Roger Bastide e Renato Ortiz, a Umbanda teria origem banto, povos provenientes na África central e meridional que já possuíam a prática de culto aos antepassados. Estes encontraram nas práticas mediúnicas do espiritismo uma semelhança que facilitou sua incorporação pelos escravos africanos e libertos.

---

<sup>1</sup> ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*: Umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes. Petrópolis, Brasil : Editora Vozes, 1978.

<sup>2</sup> Sobre este tema Cf. PRANDI, Reginaldo. Modernidade com Feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. *Tempo Social*: Revista de Sociologia São Paulo, v. 2, n. 1, p. 49-74, jan./jun. 1990. O autor neste curto artigo faz interessantes revisões sobre o processo de construção da Umbanda.

Ortiz afirma que a conformação de uma sociedade de classes no Brasil foi um dos responsáveis pela remodelação da herança cultural negra. A abolição da escravidão não significou a incorporação dos contingentes de libertos na sociedade mercantil, o que causou a desagregação social das crenças, que passaram a se cristalizar unicamente nos indivíduos, os feiticeiros e mágicos, conhecidos popularmente como “macumbeiros”. A macumba seria um esforço da comunidade negra e mulata de conferir ordem simbólica ao cosmos frente à incoerência e desamparo social aos quais estavam infligidos. Ela quebrou os laços étnicos para substituí-los por uma solidariedade de cor. O macumbeiro se tornou uma figura que lidava com práticas mágicas benévolas e malévolas, com práticas medicinais, com os espíritos dos mortos, incorporações e manifestações mediúnicas. Interagia com espíritos mais “baixos”, pretos velhos, ex-escravos, caboclos e outros segmentos sociais que marcavam a origem africana e marginal de sua magia.

Quando o espiritismo chegou ao Brasil, em meados do século XIX, adquiriu uma configuração religiosa diferente da sua matriz racionalista européia. Passou a ter uma orientação terapêutica de cura dos males do corpo e do espírito. Segundo Ortiz, o espiritismo se dividiu em místicos e racionalistas, mas continuou ligado ao pensamento evolucionista europeu dos novecentos, rejeitando o auxílio de espíritos inferiores em suas “mesas brancas”. Os espíritas místicos deram ao espiritismo o caráter de consolo aos infortúnios e acabaram penetrando nas camadas mais populares, associando-se às práticas mágicas e curandeiras comuns no Rio de Janeiro novecentista.

A lenda ‘mística’ da Umbanda fluminense conta que dois espíritas, Zélio de Moraes, em Niterói, e Benjamin Figueiredo, no Rio de Janeiro, “receberam” caboclos que pediram que fundassem Tendas Espíritas para o desenvolvimento de um culto específico. A partir dos anos 1920 as tendas espíritas começaram a se expandir. Nessa expansão as tendas disputavam espaço com as macumbas, e por volta de 1931, foi fundado no Rio de Janeiro a Federação Espírita da Umbanda. A associação em federações, congressos e estudos, demonstraram que as incorporações de tradições de origens africanas (e indígenas) por uma elite letrada de origem branca, produziram uma canalização das práticas que legitimou sua integração na sociedade brasileira.

A elite da Umbanda carioca, formada por jornalistas, advogados, médicos, e militares, entre outros, construiu, na religião, a base do que Ortiz chamou de

*empretecimento* do espiritismo, na medida em que incorporou rituais de origem africana. O *empretecimento* correspondeu também a uma inversão do ponto de vista da Macumba e do Candomblé, pois quando suas tradições se fundiram com o espiritismo ocorreu seu *embraquecimento*.

Os espíritas que incorporaram elementos da Macumba rejeitaram os aspectos considerados *primitivos* e *bárbaros*, sustentando um discurso que “embranqueceu” a apropriação dos elementos de outra tradição cultural. Ortiz compreende esse processo como *embraquecimento*, no sentido dado por Bastide, como aceitação dos valores impostos pelo mundo branco pelo negro que se recusa a realçar sua origem étnica. Da mesma forma, o *empretecimento* do espiritismo deve ser entendido como diferente de *enegrecimento*, que remete à essência *negra* ou ao caracteristicamente africano. O *empretecimento* faria apenas a valorização do *preto* e não de uma herança.<sup>3</sup> Ortiz chama isso de um processo no qual, desde a primeira metade do século XX, *a Umbanda transforma o afro-brasileiro em negro-brasileiro*.

Compreendemos os sentidos atribuídos por Ortiz quando analisa o novo *negro-brasileiro*, mas nos parece necessário refinar a questão. A noção de “afro-brasileiro” no seu emprego recente, só tem sentido nas discussões contemporâneas do avanço da percepção e retórica multicultural.<sup>4</sup> Na primeira metade do século XX a incorporação do negro ao ideal de nacionalidade nas políticas culturais do Estado Novo ocorreu paralelo à formação da Umbanda e à negação de sua origem étnica, como aponta Ortiz. O autor parece partir do pressuposto de que havia um *afro-brasileiro* essencial que foi transformado em *negro-brasileiro*, atribuindo a essência étnica condizente ao *seu* padrão étnico de “afro-brasileiro” a um recorte histórico específico. Talvez seja mais produtivo pensar o processo de afastamento dos traços africanos como “uso da África” tal como o definem pensadores como Beatriz Dantas e Lívio Sansone, que passaram a perguntar em que medida a negação

---

<sup>3</sup> Por isso Ortiz chama muito propriamente sua tese sobre a Umbanda de “a morte branca do feiticeiro negro”, num reconhecimento da transformação da cor na constituição da religião que rejeita associações étnicas.

<sup>4</sup> Pesquisas de historiadores como Hebe Mattos de Castro, Lília Schwarcz, Marina de Mello e Souza e Luís Nicolau Parés sobre as formas de etnicidade nos séculos XIX e início do século XX têm refinado o uso desses termos, tentando apontar-lhes sua constituição histórica.

dos traços “africanos” na formação da Umbanda seria uma renúncia de etnicidade, de africanismo ou da “afro-brasilidade”.<sup>5</sup>

Yvonne Maggie mostrou que no processo de legitimação da Umbanda carioca na primeira metade do século XX, ocorreu um uso da África. Na Bahia, por exemplo, o Candomblé era mais valorizado por ser mais “puro”, ou seja, mais fiel às origens africanas. No Rio de Janeiro tal fidelidade foi rejeitada em parte pelo próprio movimento interno do campo religioso brasileiro, graças a um operador de relações: o feitiço.<sup>6</sup>

O feitiço foi um operador lógico historicamente construído desde a colonização brasileira, que conferia uma explicação causal para o infortúnio. Ele explica a causa de um malefício e não seu processo. O autor de um feitiço é enquadrado moralmente, pois sua ação é implicada como condenável por ser causadora de infortúnio a alguém. O feitiço é um operador de termos numa relação, na medida em que usurários e vítimas estão envolvidos num mesmo sistema de relações moralmente delimitáveis. O feitiço foi agenciado (embora também agencie<sup>7</sup>) pelos grupos sociais para legitimação ou não de determinadas práticas. A acusação de feitiçaria demarca diferenças e identidades sociais se agenciada pelos grupos sociais.

Quando a Umbanda começou a se formar na sociedade brasileira, os umbandistas se viram às voltas com acusações de feitiçaria, as quais tentaram agenciar para marcar suas diferenças de outras religiões e cultos. Atribuindo à Macumba, Quimbanda e Candomblé o uso da feitiçaria, se diferenciaram desses cultos imputando-se reserva moral e condenando-os como dados à prática dos malefícios. A eliminação de traços africanos visava menos (o que não significa que não contemplasse também) a rejeição étnica em si, do que uma marcação de espaço no campo religioso brasileiro. A etnicidade foi “vítima” das dinâmicas da história do campo religioso.

Maggie oferece um salto interpretativo quando coloca que o feitiço é uma categoria compartilhada não apenas por umbandistas, mas por vários segmentos da sociedade brasileira: todos aprendem a noção de que aplicação mágica de um infortúnio a outra pessoa é um malefício, ou seja, um feitiço. A partilha dessa categoria demonstraria que, por

---

<sup>5</sup> Cf. DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988; SANSONE, Lívio. Da África ao afro: usos e abusos da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, 27 (2002), 249-269.

<sup>6</sup> MAGGIE, Yvonne. *Medo de Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 1992.

<sup>7</sup> Cf quarto capítulo desta tese.

mais que houvesse uma operação consciente de exclusão da Macumba e Candomblé pela Umbanda carioca, o feitiço (e as práticas mágicas) permanecia como patrimônio cognitivo comum a todas essas religiões. Isso quer dizer que a qualquer processo de “embraquecimento” das práticas mediúnicas de origem africana corresponde uma apropriação e sobrevivência destas sobre novas formas. Acompanhando a “desafricanização” da Umbanda, é possível compreender, em que medida, o rito e a prática foram “tirados” de uma fronteira étnica, mas necessariamente não caíram em outra.

A religião católica, a partir de meados do século XIX, passou por um processo de romanização pelo qual se afastou da esfera pública rumo à esfera privada, mas sempre tentando ter um vínculo estatal. A postura da Igreja, até a fundação da neocristandade, era um discurso radical de negação da modernização e seus valores.<sup>8</sup>

A partir dos anos 1950, ocorreu uma sensível mudança na prática da Igreja, que lentamente, começou a se voltar para os temas sociais. A Igreja se voltava para as preocupações sociais e desenvolvia uma alternativa aos projetos sociais das esquerdas políticas e do comunismo. A partir do Concílio Vaticano II, de 1962, houve uma guinada promovida por uma revisão autocrítica da Igreja, por organizações de comunidades eclesiais de base e pela reinvenção de seu papel público. A Igreja começou a se voltar para os assuntos sociais e para as esferas públicas, deixando a fé íntima longe de suas preocupações principais.

O afastamento da vida privada fez com que muitos fiéis não se reconhecessem mais na Igreja Católica. Eles recorreram a outras crenças que satisfizessem suas necessidades. As agruras íntimas foram deixadas de lado pelo catolicismo institucional e muitos procuraram refúgio nas “religiões populares” e no protestantismo.<sup>9</sup> A industrialização crescente e a

---

<sup>8</sup> Conforme Scott Mainaring, a neocristandade começou no Brasil, após as reformas internas que a Igreja Católica fez para se fortalecer enquanto instituição. Em 1916, Dom Sebastião Leme, lança uma carta pastoral que convida todos os católicos para reverter à secularização e à laicização. A Igreja tinha perdido terreno político e social e era necessário que os católicos fizessem jus às raízes religiosas do Brasil. Isso criou certa tensão uma vez que a tentativa da Igreja consistiu em voltar-se à vida privada dos fiéis mesmo tendo uma histórica preocupação com a vida pública. Cf. MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e a Política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 2004; PEREIRA, Luciana de. *A Igreja Católica no Brasil e os "Tempos Mundanos": a luta pela construção de uma Neocristandade em Teresina (1948-1960)*. Teresina, 2008. (Dissertação em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

<sup>9</sup> Ortiz observa baseado em diversas estatísticas que o catolicismo era o maior fornecedor de novos adeptos para a Umbanda nos anos 60 e 70.



urbanização trouxeram levas de novos habitantes para as cidades sudestinas que provinham do mundo rural e do nordeste. A migração foi uma das maiores fontes de novos adeptos para a Umbanda por vários motivos. Em parte, a Umbanda foi de encontro a uma série de práticas religiosas dos migrantes nordestinos como a terapêutica mágica, os benzimentos, simpatias ou a medicina tradicional das ervas e plantas. Talvez pudéssemos afirmar o que Maria Lúcia Montes afirma para os novos migrantes evangélicos: a Umbanda forneceu uma espécie de inversão simbólica da estrutura de poder, pois nascia mais afastada dos vínculos tradicionais de poder que sempre uniram o catolicismo ao estado.<sup>10</sup>

Enquanto muitos setores da Igreja durante o regime militar se colocavam ideologicamente cada vez mais contra a ditadura, a Umbanda ofereceu saídas para cultos privados e de caráter comunitário, cuidando de necessidades físicas e espirituais de seus adeptos. Promoveu uma fé íntima que colocou o sagrado em contato mais direto com o adepto:

nos espaços deixados em aberto pela disputa que separava os governos militares dos setores da Igreja Católica já então em franca oposição ao regime, nunca cresceu tanto como nos anos 70 o número de centros de umbandas e de federações umbandistas, que agora já não necessitavam requisitar da polícia autorização para seu funcionamento.<sup>11</sup>

Segundo Lísia Nogueira Negrão e Renato Ortiz puderam levantar, não somente as elites umbandistas pertenciam às classes médias cariocas e paulistanas, mas estas sempre constituíram uma parte significativa dos adeptos e clientes da religião.<sup>12</sup> Também é preciso salientar que a Umbanda foi uma religião mais de clientes do que de adeptos. Foi inclusive o fato da Umbanda ter se desenvolvido intensamente entre as classes médias que tornou possível sua integração e legitimação na sociedade brasileira. Foram as elites umbandistas de profissionais liberais e da burocracia estatal que empreenderam o processo de “desafricanização” da Umbanda.

---

<sup>10</sup> MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Cia das Letras, 2006, pp 63-171.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>12</sup> Cf. NEGRÃO, Lísia Nogueira. *Entre a Cruz e a Encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: EFUSP, 1996. Na pesquisa realizada, em 1972, Ortiz fez um levantamento que mostrava que a Umbanda, além de possuir uma liderança de classe média, penetrava nessa classe.

A popularização da Umbanda, Espiritismo e Candomblé crescia tanto que, em 1971, ocorreram dois grandes eventos televisivos que deram publicidade nacional aos dois primeiros. A popularização nacional de Chico Xavier aconteceu quando, em 28 de julho de 1971, a TV Tupi o convidou para o programa jornalístico *Pinga-Fogo*, num debate com jornalistas, intelectuais católicos e cientistas.<sup>13</sup> O primeiro programa durou uma hora e apresentava o espiritismo de forma clara e didática. Seu sucesso foi tal, que em 21 de dezembro do mesmo ano, Chico Xavier foi convidado uma segunda vez, desta vez num programa de 4 horas de duração.

Todavia, a presença de Cacilda de Assis, mãe-de-santo de Umbanda que afirmava receber o *Exu Sete Lira*, no programa do Chacrinha do dia 29 de agosto de 1971, causou grande discussão. Ao ir no programa, a mãe-de-santo incorporou o *exu*, ao vivo, o que causou incrível reação por parte de muitos setores da sociedade. A censura pública condenou o espetáculo e tachou a exibição de subcultura. A CNBB acusou a televisão de explorar credices populares e de promover o “baixo espiritismo”. As Confederações Umbandistas ficaram contra Cacilda, afirmando que ela mostrava uma “visão deturpada da religião”.<sup>14</sup> O caso teve tal repercussão que para evitar uma censura maior do governo “antecipando-se às medidas governamentais, Globo e Tupi assinaram um protocolo de autocensura cuja validade se estenderia até a entrada em vigor do ‘Código de Ética da Televisão Brasileira’, em estudos na área federal”.<sup>15</sup>

Na ocasião, antropólogos foram ouvidos para darem sua opinião sobre a questão, e um deles, Marco Aurélio Luz, publicou denso ensaio repleto de conceitos acadêmicos, no qual tratava a religião como uma ideologia responsável pela manutenção da ordem social acentuando os esforços da Umbanda de se diferenciar da Quimbanda.<sup>16</sup>

A repercussão do caso demonstra o alcance social que a Umbanda ganhou na mídia brasileira. Quando Nelson Pereira dos Santos se propôs a lidar com a Umbanda, estava participando do momento histórico no qual essa religião tomava novo sentido na sociedade brasileira. O interesse por fazer um filme popular acompanhou a emergência de um novo tema nas discussões da mídia brasileira.

<sup>13</sup> Participaram os jornalistas Saulo Gomes, Reali Jr., Helle Alves, Herculano Pires, Freitas Nobre, Vicente Leporace e Durval Monteiro, o intelectual católico João Scantimburgo e o cientista Dr. Hernani Guimarães.

<sup>14</sup> UMBANDA acusa Seu Sete de deturpar a religião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 set, 1971. Para mais informações sobre o caso Cf. MAGGIE, Yvonne, 1993.

<sup>15</sup> *O ESTADO de São paulo*, São Paulo, 03 set, 1971.

<sup>16</sup> LUZ, Marco Aurélio. Uma explicação sobre a Umbanda na TV. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set, 1971.

### 3. O Amuleto de Ogum

Título: O Amuleto de Ogum.  
Direção: Nelson Pereira dos Santos.  
Roteiro: Francisco Santos, Nelson Pereira dos Santos.  
País de produção: Brasil.  
Produção: Regina Filmes e Embrafilme.  
Elenco: Ney Sant'Anna (Gabriel), Anecy Rocha (Eneida), Jofre Soares (Severiano), Jard Macalé (Cego), Maria Ribeiro (Maria).  
Música: Jards Macalé.  
Fotografia: Hélio Santos, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos.  
Duração: 1 hora e 53 minutos.  
Cor: colorido e sépia.

*Amuleto de Ogum* começa com um cego assediado por assaltantes numa rua de uma grande cidade. Pressionado pelos assaltantes, o homem decide contar “uma história de verdade que acaba de inventar”. Uma mulher teve o marido e o filho mais velho assassinados por pistoleiros no interior de Alagoas. Restaram da família apenas ela e seu filho mais novo, Gabriel. A mãe leva o filho num terreiro, e lá é feito um ritual que mais tarde saberemos tratar-se de uma cerimônia de fechamento do corpo. Dez anos depois, Gabriel vai para Duque de Caxias recomendado por carta ao rico mafioso, Severiano, o qual é informado por carta que o rapaz tem o “corpo fechado”.

Gabriel entra na gangue de matadores de Severiano e realiza vários serviços. Seu superior, irritado por causa de um erro de Gabriel, perde a paciência numa briga e atira no menino na frente de vários outros membros da gangue, mas o rapaz não se fere com as balas. Todos pensam se tratar de um milagre. O rapaz entra no círculo central da gangue de Severiano e começa a ter regalias, além de flertar com a amante do chefe, Eneida. Severiano faz o rapaz matar um representante da ONU, o que o torna um foragido internacional. Após terem incriminado outra pessoa no lugar de Gabriel, este pode ser solto e com a ajuda de Eneida, monta uma gangue que passa a roubar os capangas de Severiano.

Gabriel torna-se um desregrado, dado a bebedeiras e prostíbulos, começa a ter ciúmes de Eneida. Severiano monta uma estratégia para desfazer a gangue de Gabriel. Este finalmente é pego, amarrado, ensacado, alvejado de balas e jogado no mar.

Um grupo de umbandistas que estavam na praia fazendo uma oferenda observam Gabriel sendo jogado no mar e o salvam. Gabriel é introduzido na Umbanda pelo Pai-de-santo Erlei. O terreiro serve de abrigo e lá reencontra Eneida, com quem no dia da festa de São Cosme e Damião, decidiu viajar para São Paulo. Lá é bem recebido pela família da amante. Voltando para o Rio, Eneida se alia com Severiano, que a suborna para que lhe entregue o amuleto que protege o corpo de Gabriel. O rapaz consegue se salvar da emboscada montada pela amante e volta para o terreiro onde começa sua iniciação religiosa.

Eneida conta a Severiano que a mãe de Gabriel ofereceu ao santo sua vida pelo do filho. Por isso enquanto a mãe viver nada de mal poderia acontecer a Gabriel. Severiano manda matar a mãe, mas por engano acabam matando outra pessoa. A mãe percebe instintivamente que Gabriel está em perigo e vai socorrê-lo. Severiano acreditando que mataram a mulher, manda espalhar a notícia. Pai Erlei devolve as arma de Gabriel, dizendo-lhe que mataram sua mãe. O garoto, enfurecido, se dirige à casa de Severiano. Numa luta encarniçada acaba gravemente ferido. Severiano e Gabriel se alvejam de morte e Gabriel cai na piscina do local. Neste instante a mãe do rapaz desembarca de um ônibus no Rio de Janeiro e Gabriel, que se afogava no fundo da piscina, vai se recuperando até emergir, não mais na piscina, mas no mar, pulando, já armado de revólveres, num barco.

O filme de Nelson Pereira dos Santos segue, como podemos notar, uma narrativa maravilhosa, na medida em que o elemento sobrenatural fornece chaves para compreender porque determinados eventos se sucedem, tais como a invulnerabilidade de Gabriel às balas, sua ressurreição no final do filme e o miraculoso renascimento do fundo do mar.<sup>17</sup> A narração favorece o elemento maravilhoso que está ligado à mitologia da Umbanda. A religião justifica, *no mundo da ficção*, a forma como Gabriel consegue resistir às adversidades. Mas como se constrói o papel da Umbanda na fita?

Um filme é uma troca entre os sistemas do argumento e do estilo na construção da fábula. Na maior parte das películas, o argumento é o sistema que organiza os acontecimentos e temas para apresentá-los e orientar o espectador na construção da fábula. Construindo a ficção, o filme apresenta-se “como se” fosse um mundo particular. Todos os

---

<sup>17</sup> A narrativa ou história maravilhosa é aquela que explica os eventos de difícil explicação no cotidiano através de potências sobrenaturais. A narrativa fantástica é que não estabelece certezas sobre a natureza natural ou sobrenatural envolvidas na ação, instaurando certa ambigüidade. Cf. TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1969.

filmes pesquisados para esta tese “respeitam” esse emprego narrativo e constroem mundos particulares em maior ou menor grau.<sup>18</sup>

Em *O Amuleto de Ogum*, a forma como se relacionam argumento e fábula se baseia em unidades de causalidades, espacialidade e temporalidade definidas. Como herdeiro da narrativa mais “experimental” do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos não segue essas unidades de forma puramente acadêmica. Ainda assim, as transgressões e fatos sem explicação no cotidiano se justificam pela ação das “forças sobrenaturais”.

*Amuleto de Ogum* se distanciou de algumas características da narrativa clássica hollywoodiana entre as quais podemos citar a “superpotência” do protagonista. Gabriel é um jovem inserido num meio social, ao qual não compreende direito, e ao qual reage sempre de forma impensada. Sua capacidade de atuação é limitada pelo meio social no qual está inserido de forma que a narração, de certa forma, radiografa o ambiente do rapaz. Numa espécie de “realismo objetivo”, o filme usa o maravilhoso para demonstrar como se portavam determinados “valores populares” no meio social.

Todos os personagens, de certa forma, seguem a mesma linha de Gabriel, pois estão situados numa relação de poder de mando e (des)obediência. Severiano é o maior poder presente, por ter recursos econômicos, ilegais e institucionais. Ele conta com a ajuda de advogados, capangas, matadores e amantes, todos em posição inferior a sua condição de chefe. Gabriel foi um desses capangas que virou matador e depois foi enganado por seu chefe. Na hora de criar uma resistência a Severino, Gabriel o faz por idéia de Eneida, e se associa com os inimigos de Severiano, mas que, como ele, estão inseridos nos mesmos esquemas de poder. Gabriel é um destituído de poder econômico e político, e só adquire poder social na medida em que se associa como subalterno de algum chefe do crime. A organização espacial do filme marca bem a posse do poder por meio da caracterização dos espaços habitados pelos personagens.

Severiano habita uma grande casa com piscina, térreo, andar, quartos largos, muitos móveis, escadas, aparelhos domésticos e empregados. Gabriel sempre dorme em pequenos cômodos, seja quando morava com a mãe, como capanga de Severiano, ou no esconderijo

---

<sup>18</sup> Embora não seja foco deste trabalho, alguns filmes de Glauber Rocha desfazem os esquemas convencionais de criação de fábulas, tais como *Barravento*, *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e *O Leão de Sete Cabeças*. Estes filmes possuem alguns elementos ou referências ao Candomblé em suas tramas. O único filme que usa elementos da “cultura africana” e no qual Glauber desfez completamente a noção de enredo a ponto de construir uma quase “não-fábula” foi *A Idade da Terra*, 1981.

no qual chegou a morar com Eneida. Apenas quando se associa aos poderosos ou chefões locais, Gabriel visita espaços mais amplos e suntuosos, dos quais nunca tem posse.

Há uma grande diferença entre a casa de Severiano e a casa da família de Eneida, por exemplo. A cada da família é habitada de migrantes nordestinos e fica num bairro da periferia paulistana, com paredes grosseiramente pintadas. Quando Gabriel e Eneida os visitam, o pai da moça conta a história de sua família, do esforço de seu trabalho “honesto”, e como com a ajuda de todos os familiares conseguiram construir a casa em que agora se encontram. O contraste é evidente com a casa de Severiano, imensa e com poucas pessoas, na qual só aparecem homens, com a exceção de Eneida. Se a família de Eneida constrói tudo em cima do trabalho próprio e comunitariamente, Severiano o faz por meio da exploração alheia.

A cena do almoço na casa da família de Eneida ajuda a caracterizar as relações pessoais. Nessa seqüência, constituída principalmente de *planos americanos*<sup>19</sup> e *close*s, a câmera foca a proximidade dos corpos no ato de comer como ação comunitária, realçado pelas pessoas sentadas lado a lado, tocando uma nas outras, coordenadas pela presença do pai sempre falante. Este justifica aquela união como resultado do trabalho e do esforço comuns. A cena evolui para uma festa familiar com música e dança na qual os personagens aparecem se abraçando e dançando juntos falantes e sorridentes. Este é um dos meios sociais nos quais Gabriel encontra aceitação e paz.

O contraste com as cenas na quinta, a qual servia de ponto de fuga dos matadores, e na casa de Severino é imenso. No primeiro caso só aparecem homens agressivos e dados aos “jogos de machos” (praticar tiros em garrafas colocadas no topo da cabeça uns dos outros, por exemplo). Dormem no mesmo quarto, comem na mesma mesa, mas por mais que formem uma confraria, não desfrutam de intimidades. Ao contrário da casa da família, a quinta é mostrada por meio de planos abertos ou americanos que mostram personagens próximos espacialmente, mas que não interagem na construção de intimidade. A única ocasião na qual ficam mais próximos é quando algum “jogo de macho” os coloca lado a lado na expectativa da comprovação da coragem e da masculinidade de cada um.

Na casa de Severino os personagens desfilam pelo espaço cênico sem partilhar qualquer intimidade, exceto nos assuntos de negócios e bebedeiras. Apenas quando

---

<sup>19</sup> Os conceitos de *plano americano*, *close* e outros termos técnicos podem ser acompanhados no *glossário*.

Severiano e Baraúna, seu advogado, bebem é que demonstram proximidade e chegam até a se abraçar. De resto, o filme faz uma oposição entre os espaços dos pobres (e felizes), e dos ricos exploradores e seus subordinados. Aqueles são trabalhadores e honestos, estes marginais e desonestos; aqueles têm intimidade, estes têm convivência; aqueles são destituídos de poder econômico e de coerção física; estes são portadores destes poderes ou são a eles associados. O estilo fílmico favorece que o espectador consiga montar esses espaços em contraste sem direito a nuances.

Mas existem dois outros espaços que a fita mostra e que têm papéis diferentes: o primeiro é o cabaré, no qual os capangas vão para suprir suas ‘necessidades sexuais’ e cujos fregueses são os associados aos poderes da máfia. Mas trata-se de um espaço no qual o sexo e a diversão são comprados, e em geral mostrado com muitas sombras e iluminação avermelhada, caracterizando um ambiente marginal e erótico, no qual agentes de outros meios sociais buscam válvulas de escape de suas ansiedades físicas e emocionais. Lá tanto Gabriel vai buscar sexo, quanto Eneida apoio quando briga com garoto.

O outro espaço é o terreiro, mostrado com os mesmos recursos da casa de Severiano: *planos médios*, alguns *planos de conjunto*, *planos americanos*<sup>20</sup> dos diversos ambientes que possui o espaço sagrado de Pai Erlei. O terreiro é repleto de plantas e água corrente, de forma a sugerir uma proximidade com a natureza. A narração do filme guia o espectador para que este veja a área sagrada do terreiro e compreenda que a religiosidade ali presente está ligada diretamente com a natureza. Há cenas de pessoas sendo banhadas nas cachoeiras, caminhando no meio de plantas, sendo abrigadas em cômodos afastados na vegetação. A presença da vegetação e da água é um recurso para caracterizar a Umbanda como uma religião holística.

Todos os espaços da Umbanda são caracterizados por dois tipos de fraternização: das pessoas umas com as outras e das pessoas com a natureza. A narração favorece a visão desses espaços ao mostrá-los com clareza, com um tempo de exposição significativo, de forma que o espectador consiga ter visibilidade ampla do que ocorre e de quem se move nesses meios sociais. Ali os personagens não aparecem brigando ou se digladiando, mas perfeitamente harmônicos, sendo sempre auxiliados por Pai Erlei. O espaço religioso é onde as pessoas podem se reunir e se confraternizar. É ali que pela primeira vez Gabriel

---

<sup>20</sup> Cf. glossário.

encontra alguém que se propunha a auxiliá-lo gratuitamente, que todos são tratados com dignidade e os personagens encontram uma fortaleza contra as opressões do dia a dia. Gabriel só deixa a marginalidade depois de visitar o terreiro, e quando Eneida o trai, é ao Pai Erlei que retorna. O espaço religioso é onde Gabriel encontra auxílio, o espaço comunitário no qual as pessoas de todos os tipos se encontram e se ajudam. Todos que recorrem ao terreiro são pessoas do povo.

### 3.1 O PAPEL DA UMBANDA NA NARRATIVA

A Umbanda em *O Amuleto de Ogum* é um dos núcleos organizadores da trama em vários sentidos. Logo no início do filme, Gogó está conversando com Zé Índio, um dos capangas de Severiano, quando Gabriel chega para se apresentar ao chefão. A narração logo nos mostrará que Gogó é um Pai-de-santo “charlatão”, mas que naquele momento, olha intrigado para o jovem que acaba de chegar.

A primeira aparição de Pai Erlei acontece quando Gabriel está se fingindo de cego para fazer uma emboscada a um homem e Erlei o ajuda a atravessar a rua. É neste momento que Gabriel sente pena de sua vítima e vacila. Gabriel está em frente a uma escada quando é alvejado pela primeira vez. No topo dela havia uma estátua de São Jorge montado em seu cavalo branco, matando o dragão.

Quando fica constatado que Gabriel se tornara inimigo de Severiano e que seu corpo era realmente fechado, o chefão contrata Gogó para fazer um *trabalho* para quebrar o encanto. O Pai-de-santo faz altares e despachos para atacar a saúde de Gabriel e matá-lo. Seu “terreiro” é pequeno e desorganizado. A narração o caracteriza como oportunista, mulherengo e depravado.

Após Gabriel ser salvo por Erlei, Zé Índio vai ao terreiro deste, e lá encontra Gabriel vivo. Conta o que viu a Severiano, que constata o charlatanismo de Gogó. O chefe da máfia manda seus homens levarem Erlei até ele. O Pai-de-santo afirma que não fará mal a ninguém e que pode ajudá-lo no que ele precisa, mas não como ele imagina, pois sua religião é para o bem. Erlei visita novamente a residência de Severiano e leva dois ajudantes com os quais começa a incensar o lugar. De repente, Severiano é possuído por um *exu*, começa a gritar, babar e se debater, sob os gritos desesperados de Baraúna, seu advogado. O Pai-de-santo consegue controlar o *exu* e o coloca numa de suas ajudantes para



que possa expulsá-lo. Severiano cai em choro compulsivo dizendo que nunca quis fazer mal a ninguém e que precisa de ajuda. Erlei lhe ensina um “trabalho” para se livrar dos *exus*, o que o mafioso aceita por estar muito abalado, mas no dia seguinte, muda de idéia e volta a se interessar por fazer mal aos outros.

Estas e outras seqüências mostram a presença da Umbanda com um espaço definido com um conjunto cosmológico que entra em ação no enredo do filme. Muitas das ações tem seu desenrolar justificadas nos elementos da cosmogonia umbandista tais como a vacilação de Gabriel em matar e a possessão de Severiano. O poder de Erlei, de certa forma, transcende espaços sociais, passando entre os portadores e os despossuídos de poder, colocando-os num mesmo patamar, mas apenas os segundos se permitem seguir os caminhos apontados pelo sacerdote. Um dado interessante é que, no filme, corria em Caxias a lenda de que também Severiano possuía corpo fechado, o que o próprio personagem desmente, mas admite que utilizou a lenda a seu favor<sup>21</sup>. O poder místico de Severiano é falso, mas o de Gabriel é verdadeiro. O rapaz destituído de poder econômico possui corpo fechado. A Umbanda é o “poder dos fracos” no universo maravilhoso da fábula.

*Amuleto de Ogum* faz uma inflexão no cinema brasileiro quando coloca a exploração e a dominação no mundo da fábula como um dado de uma sociedade auto predatória. Severiano não é um político, latifundiário ou burguês proprietário. Ele não ocupa os lugares convencionais dos vilões da exploração do Cinema Novo. É um homem que atua principalmente nas brechas do sistema. Severiano usa da lei quando não consegue pela força, num processo predatório que diferencia os personagens não mais como proprietários, trabalhadores, camponeses ou intelectuais, as grandes peças das tramas revolucionárias. O Estado está ausente, assim como a propriedade em si mesma. Em *Amuleto de Ogum*, a propriedade está ligada mais a posse do que a um direito ou posição de classe. Só existe o direito de posse que advêm do poder de mantê-la conforme o uso da coerção física. Evidente que o mafioso seja um proprietário, mas não apenas no sentido classista do termo – é antes um detentor de poder.

O próprio Nelson Pereira dos Santos afirmara que o filme tinha tema político na medida em que se interessava pela sociedade de seu país. A invulnerabilidade de Gabriel,

---

<sup>21</sup> Na Duque de Caxias real corria a lenda que o político Tenório Cavalcanti também possuía corpo fechado. Nelson Pereira dos Santos o procurou e chegou a gravar muitas das cenas do filme na casa do próprio Cavalcanti.

para ele, era a invulnerabilidade do povo que, sendo fiel as suas crenças populares, tem o poder de continuar a luta contra a “máfia” que o domina. Assim como Gabriel mata sem correr o risco de morrer, esta seria a capacidade do povo. A máfia representaria o poder do dinheiro.<sup>22</sup> Vale perguntar se se trata de uma leitura politizada posterior do próprio cineasta, uma vez que tais declarações foram feitas após o lançamento do filme, ou se correspondem a um projeto anterior, já imaginado.

A película contrapõe Severiano e Gabriel. A destituição de poderes de um grupo e as formas de resistência dos poderes do outro, baseados na crença, no apoio dos santos e na magia, coloca a religião como forma de resistência e não como alienação, como aparecia em *Barravento*. O filme de Nelson Pereira não mostra a religião oficial, ou seja, o catolicismo e seus templos. Não há imagens de templos católicos ou de qualquer outra religião na fita. O que aparece é unicamente a Umbanda, uma religião que no início dos anos 1970 era entendida como “religião popular”.<sup>23</sup> A religião na qual o povo resiste era a da crença popular. A Umbanda tem características próprias as quais o filme mostra com clareza: 1) o sincretismo entre santos católicos e os orixás, bem caracterizados na estátua de São Jorge, atrás de Gabriel, quando é alvejado pela primeira vez, ou na festa de Cosme e Damião no terreiro de Pai Erlei; 2) os rituais e transes mediúnicos, nos quais pessoas incorporam os santos, *exus*, pombagiras, preto-velhos e outros encantados; 3) os “despachos” e as comidas para santos pelos quais os umbandistas dão de comer a seus santos; 4) os rituais em festa, uma vez que os cultos e rituais umbandistas são lúdicos e marcados por festividades; 5) a proximidade com a natureza, na medida em que muitas cenas mostram os umbandistas próximas a matas e cursos d’água; 6) o caráter mágico da crença, já demonstrado pelo corpo fechado e pelos despachos que Gogó monta para destruir a saúde de Gabriel.

A narração mostra todos esses elementos sem muitas explicações. A cena do filme na qual Gabriel passa pelo ritual do fechamento do corpo é emblemática. Não há diálogo explicativo ou qualquer referência ao que está ocorrendo. Uma descrição mais minuciosa

---

<sup>22</sup> NELSON explica “O Amuleto”. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 25 out, 1975.

<sup>23</sup> Na época do lançamento do filme cogitou-se se Gogó representaria a quimbanda. Muitos críticos se perguntaram porque *O Amuleto de Ogum* não fazia uma diferenciação entre Umbanda e Quimbanda. Pode-se argumentar que o filme realiza um apagamento desta, para evitar tensões maiores na trama. A Quimbanda é mais agressiva e moralmente ambígua para os padrões dominantes.

da cena será útil para justificar o caráter emblemático do tipo de narração que o filme constrói.

A seqüência dura pouco mais de um minuto, 1'20'', constando de 19 planos (figuras 01 a 19) de curta e curtíssima duração. Essa seqüência surge como um epílogo que mostra a história contada pelo Cego aos seus assaltantes. É exatamente o início da fábula. Embora o filme seja colorido, as cenas referentes a infância do protagonista, inclusive o excerto abaixo analisado aparece em cor sépia. O tempo e os eventos são recortados construindo um tipo de naturalismo.

Não há uma única explicação ou linha de diálogo. Antes dessa seqüência o espectador não é avisado de para onde mãe e filho iam, nem o por quê. Quando estão lá, não trocam palavras. O canto para Ogum anuncia ao espectador tratar-se de culto, conclusão intensificada pelos rosários sobre o corpo de Gabriel, assim como pelas pessoas cantando e dançando ao redor do menino deitado. O espectador não compreende direito o que está acontecendo, mas na sociedade brasileira, sua associação do ritual com um ritual de “macumba” é possível e atuante.

No decorrer da cena, cantos, danças, rosários, pessoas vestidas de vaqueiros, cruzeiros e outras imagens de santo, e etc, caracterizam o espaço como sagrado, e apenas minutos depois, é que o espectador será informado de que Gabriel teve o corpo fechado. Embora o espaço seja bem definido não há qualquer esclarecimento do que esteja ocorrendo. Não se sabe efetivamente o que significam os diversos gestos ali contidos.

De certa forma, o filme reduz sua *autoconsciência*, na medida em que não lembra ao espectador que se dirige a ele, mas não esconde que se trata de uma narração, uma vez que o cego cantador se torna um narrador dentro do filme deixando claro, sobre este, sua condição de narrativa para quem o assiste.<sup>24</sup> Há uma redução da *comunicabilidade* da fita sobre as ações que se desenrolam, visto que a narração controla a quantidade de informações sobre os eventos e seus significados. Na seqüência, por exemplo, a informação

---

<sup>24</sup> *Conhecimento, autoconsciência e comunicabilidade* são formas de caracterização das narrações em função da forma como constroem a fábula. Referem-se a forma como o estilo e o argumento manipulam o tempo, o espaço e a lógica narrativa para permitir ao espectador construir o desenvolvimento específico da história. *Conhecimento* refere-se a quantidade e profundidade de informações sobre os eventos e personagens colocados pela fita. *Autoconsciência* refere-se ao relacionamento retórico da narração com o espectador, mostrando reconhecimento ou não de que se dirige a uma audiência, remetendo ao fato de a narração referendar mais ou menos sua própria constituição enquanto relato a uma audiência. *Comunicabilidade* diz respeito à amplitude e alcance de conhecimento sobre a fábula, sendo que a narração pode ou não comunicar toda essa informação. Cf. BORDWELL, DAVID. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Cf. glossário.

sobre o que está ocorrendo é sonogada e não há explicação alguma dos termos da Umbanda.

Pode-se observar a tendência geral da película de sonogação de algumas explicações. A religião é uma incógnita a ser decifrada. O filme mostra visualmente a religião, mas lhe confere um sentido incompleto, deixando a imagem aberta à múltiplas significações.<sup>25</sup>

Não há explicação dos significados do ritual do corpo fechado e dos poderes envolvidos, mas há uma explicação dos fatos: em algum momento o espectador será informado de que Gabriel teve o corpo fechado, portanto, passou pelo ritual para tal; que foi salvo por um pai-de-santo, que passou por uma iniciação e assim por diante. O espectador sabe o que ocorre, mas não sabe o que isso significa para o mundo cultural mostrado o que está ocorrendo.

Num movimento duplo, a narração *naturaliza* a Umbanda e mantêm-se externa a ela pelo controle da comunicação de informações que passa. O *conhecimento* fornecido ao espectador é espacialmente amplo quando a câmera passeia pelos espaços dos terreiros, mas não converte essa informação imagética em informação discursiva. A mostraçõo “etnográfica” não é acompanhada pela explicação cultural.





A Umbanda está presente como imagem e meio cultural associado ao povo e ambiente de resistência dos pobres e despossuídos. Nelson Pereira dos Santos deixou claro que foi uma intenção sua este aspecto:

quando num filme você coloca uma cerimônia católica, não precisa botar inteira. Todo mundo sabe o que se trata (...) Dei o mesmo tratamento aos ritos de umbanda. O meu ponto de partida é que é uma religião conhecida com 11 milhões de adeptos. Então, na cerimônia do corpo fechado, basta mostrar o rapaz deitado na cama com os colares, a espada de São Jorge, a oração do Pai-de-Santo, os pontos cantados, tudo muito sintetizado: se sabe que é a cerimônia.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Este é um dos aspectos da imagem como formação e deformação defendida sobre em níveis profundos da teoria da imagem por Georges Didi-Huberman. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

<sup>26</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. *Opinião*, Rio de Janeiro, 14 fev, 1975.

IMAGEM	SOM	DESCRIÇÃO
	<p>Grupo de pessoas cantando e batendo palmas. Canção: “Ogum é meu pai!”</p>	<p><i>Close-up</i>.<sup>27</sup> Câmera estática. Gabriel está deitado olhando para cima. O espectador ainda não foi informado sobre o que está ocorrendo.</p>
<p><b>Figura 1</b></p>	<p>Canção: “Ogum é meu pai!”</p>	<p><i>PC estático</i>.<sup>28</sup> Gabriel aparece por trás e ao seu lado várias pessoas cantam batendo palmas vestidas com saias num quarto fechado. A mãe de Gabriel está no centro do quadro voltada para ele.</p>
	<p><b>Figura 2</b></p>	<p>Canção: “Ogum é meu guia!”</p>
	<p><b>Figura 3</b></p>	<p><i>PP</i>.<sup>29</sup> Câmera baixa. A câmera se desloca da direita para esquerda e mostra Gabriel deitado num altar todo coberto de rosários e tendo sua mãe junto dele na cabeceira. Ao redor várias pessoas que cantam paradas voltadas para ele.</p>
	<p>Canção: Ogum é filho da Virgem Maria!</p>	<p><i>PP estático</i>. Câmera fixa. Mãe de Gabriel olha para baixo (onde está Gabriel, fora do campo) e entra um homem vestido de vaqueiro ao seu lado, ao fundo.</p>
<p><b>Figura 4</b></p>	<p>Áudio com defeito</p>	<p><i>PP estático</i> de Gabriel. Câmera baixa.</p>

<sup>27</sup> Cf Glossário.

<sup>28</sup> PC: plano de conjunto. Cf glossário.

<sup>29</sup> PP: primeiro plano. Cf. glossário.



Figura 5

Áudio com defeito

*PC estático* dos umbandistas dançando ao redor de Gabriel deitado. Câmera alta.



Figura 6

Áudio com defeito

*PA estático*<sup>30</sup> dos umbandistas dançando. Câmera padrão.



Figura 7

“... minha mãe me abandonou”

Voz de homem: “Com as armas de São Jorge estou armado...”

*PC estático*. Câmera padrão. Gabriel, em primeiro plano, coberto com os rosários e os fiéis no segundo plano, com um altar repleto de imagens de santo no fundo do campo.



Figura 8

“... com o sangue de Cristo batizado...”

*PP estático*. Câmera padrão. Mãe de Gabriel de perfil olhando para frente enquanto ouve o homem falar.



Figura 9

<sup>30</sup> PA: plano americano. Cf. glossário.



Figura 10

“... com o leite da Virgem *PP estático* do dono da voz, que parece assumir a direção do ritual segurando os ombros de Gabriel.



Figura 11

“...a barca de Adão...” *PP estático* da mãe de Gabriel com os adeptos ao fundo com uma grande cruz em primeiro plano.



Figura 12

“... embarcado. Meus inimigos...” *Close*. Câmera padrão. Gabriel tendo uma inscrição feita pelo chefe do ritual.



Figura 13

“...senhores, se tiverem vontade...” *PP estático*. Câmera padrão. Mãe de Gabriel continua ouvindo tudo. Ela está sempre do lado do filho.



Figura 14

“... de me prejudicar, nada *PP estático*. Câmera padrão. Perfil do Chefe da cerimônia, finalmente imaginamos ser um Pai de Santo.

“... contra mim...” *PC estática*. Câmera padrão. Adeptos estão ao redor de uma grande cruz na frente da qual



Figura 15

Gabriel está colocado em pé, no centro do quadro, virado para o Pai de Santo.



Figura 16

“...nem com fogo, nem com arma, nem com coisa que me ofenderá...” Gabriel atrás da cruz, virado para ela, tendo o pai de Santo inscrevendo em sua testa.



Figura 17

O chefe começa a cantar: “Só Deus, só Deus, será meu general.” Gabriel, de frente para a cruz, de costas para o Pai de Santo enquanto este segura sua cabeça.



Figura 18

Os outros acompanham batendo palmas: “Só Deus, só Deus será meu general.” os participantes do ritual no centro do quadro ao redor da cruz.



Figura 19

“Só Deus, só Deus será meu general.” Gabriel ao final do ritual, sem camisa. A câmera desce de cima para baixo e mostra o cordão que ele agora usa.



A fala de Nelson ignorava um aspecto: os 11 milhões de adeptos não se confundem necessariamente com a audiência do cinema. É curioso notar que a maior parte dos críticos interpretou o filme como a “obra popular” que seu diretor propunha, mas a entenderam como uma obra *sobre* o povo. Em última instância é uma imagem/voz oriunda do campo cinematográfico sobre um “outro”. Críticos e cineastas se manifestaram como externos à própria cultura. O naturalismo está inserido na narração e instaura uma cumplicidade e familiaridade imaginária, mas que em última análise, se constitui como *simulação* do discurso do outro, sem ser um discurso do outro. Ou seja, filme e crítica cultural construíram imagens que tinham origem externa aos círculos sociais da Umbanda. Houve uma tentativa de aderir aos valores de tais círculos, uma tentativa de produzir um discurso que simulasse o dos umbadistas. Eram o cineasta e os críticos (um ‘nós’) falando da Umbanda (‘eles’).

O movimento da narração foi uma aproximação imaginária que camuflou o caráter de distanciamento do qual foi fundado. A superação dessa distância está inserida na estruturação narrativa. *Caberia à audiência estabelecer a distância ou não conforme sua pertença ou não aquele campo religioso*. Foi o que críticos e cineastas fizeram ao falarem repetidamente da fita como uma “obra popular” que mostrava a cultura popular, agora vista como forma de resistência do povo.<sup>31</sup>

O apagamento da distância é construindo pela naturalização da Umbanda pela narração. O uso de recursos genéricos dos filmes de *gangue* com uma trama maravilhosa confere à narração o elemento mágico e popular da lenda do corpo fechado. A fábula de Gabriel contada pelo cego violeiro introduz na narração o elemento maravilhoso, tornando aceitável uma história inverossímil. Ao final da narração, contudo, os marginais que ouviram a história, irritados com o cego atiram nele, mas nada acontece. O cego se levanta e mata seus assaltantes e se torna parte da trama maravilhosa. O filme assume nos dois níveis diegéticos criados (a fábula do cego e a de Gabriel) o elemento mágico na constituição de sua trama.

---

<sup>31</sup> Antônio Risério foi um dos mais efusivos a esse respeito. Ele achava que Nelson Pereira dos Santos queria dialogar, mediar o povo e sua cultura diretamente com o espectador, pois “Nelson apenas mostra os rituais” (O Amuleto de Ogum, *Minas Gerais*, 26 abr, 1975.). Já Pola Vartuck possuía uma posição mais fria: “O fato é que situar no meio plano da marginalidade a violência e o banditismo, a migração nordestina para os grandes centros urbanos e os elementos da umbanda, Nelson Pereira dos Santos ainda se vê involuntariamente traído por sua visão crítica e sociológica, que o impede de uma identificação total com a cultura popular” (UMA visão folclórica dos mitos populares. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 abr, 1975.). Num caso e no outro, o povo é sempre o outro.

A exemplo dos filmes de aventuras e maravilhosos, *O Amuleto de Ogum* justifica sua verossimilhança pela aceitabilidade social que o maravilhoso e o mágico possuem em tramas ficcionais. Diferente da trama contada pelo cego, não há explicação para o “corpo fechado” do próprio cego, cabendo ao espectador apenas imaginá-lo como algo relacionado à Umbanda. Ao pôr um elemento de incerteza na trama e defendê-lo sobre um prisma do maravilhoso, o filme e a narração também conferem à religião uma justificativa maravilhosa.

Essa justificativa cria uma moldura pela qual o espectador pode se aproximar da Umbanda como algo mágico e reconhecível segundo categorias narrativas já sabidas. Diminui a distância que separa a fábula do espectador. A narração permite uma apropriação imaginária das manifestações culturais da religião. A apropriação mágica pela narração se liga ao caráter encantatório da própria Umbanda. A narração se coaduna com a visão de magia e feitiçaria que impregnava essa religião desde os anos 1930, quando a partir das origens da Umbanda, muitos pais-de-santo tentaram separar a religião de qualquer noção de feitiçaria e de magia, instituindo-a como outras religiões “oficiais” tais como o catolicismo.

Yvonne Maggie deixa claro que a Umbanda se desenvolveu numa disputa entre religião e feitiçaria, pela qual, numa série de discursos mais ou menos difusos, mas presentes, associavam-na constantemente às práticas mágicas e feiticeiras.<sup>32</sup>

O filme aponta a existência de encantos e rituais de fechamento do corpo e mostra os “trabalhos” contra Gabriel. Faz do elemento místico a linha constitutiva da trama maravilhosa na qual, ficcionalmente, a fábula é organizada conforme a atuação de potências sobrenaturais.

Entretanto, há um elemento de distanciamento inevitável para os espectadores “de fora” da Umbanda: o transe mediúnico, que aparentemente apaga a individualidade em rituais coletivos de incorporações. Facilmente assimilável ao demônio no imaginário cristão maniqueísta, a incorporação é um dos aspectos que podem marcar distância dos espectadores que identificaram o filme como “uma imagem sobre outros”. Essa distância deve ser entendida em termos culturais. A experiência do transe e incorporação é dos mais impressionantes aspectos aos que, de fora da religião, encaram a “possessão” como uma perda de personalidade. A presença de entidades num corpo que, aparentemente, não lhes

---

<sup>32</sup> MAGGIE, Yvonne, op. cit..

pertence, o fato de contorcerem corpos, vozes, vontades e mentes tornam a incorporação um dos aspectos mais intrigantes para os espectadores.<sup>33</sup>

A incorporação é uma cena muito comum nos filmes de terror (onde geralmente ela aparece como uma possessão maligna<sup>34</sup>), e em geral, é sempre caracterizada por meio de algum traço diferenciador no corpo do “possuído”: olhos vidrados, rosto ressequido, pupilas dilatadas, mudança da cor de pele, movimentos corporais injustificáveis do ponto de vista “normal”, tom de voz, etc. Esses recursos usados junto a uma iluminação, enquadramento e trilha sonora mais ou menos engajadas na construção de uma atmosfera mística ou demoníaca, ajudam a configurar a idéia de que o corpo “possuído” está num momento híbrido de ligação com o sobrenatural. Tais recursos são muito comuns principalmente nas narrações clássicas.

*O Amuleto de Ogum* se afasta desses expedientes cinematográficos quando mostra o transe sem nenhuma aura ou “atmosfera” sobrenatural construída por meio dos recursos cênicos. Quando Pai Erlei e seus ajudantes visitam a casa de Severiano e começa a incensá-la e “limpar o ambiente”, Severiano é “possuído” por um *exu* praticamente sem aviso. A “possessão” é construída para o espectador por meio de gritos, contorções corporais, o ator se jogando no chão e é controlado por vários dos presentes. A seqüência da cena mostra Erlei “exorcizando” o *exu* passar de Severiano. Adiante, é o próprio Erlei quem entra em transe, mas seu comportamento é diferente. Ao som de batida de um tambor tocado por um dos acompanhantes do pai-de-santo, o personagem se encurva e começa a repetir “é verdade!” enquanto lentamente vai se sentando. O Erlei “possuído” tem um controle considerável do corpo. Ao fundo da cena vemos Severiano voltando a si, perguntando o que havia ocorrido.

Em seguida, Severiano está ajoelhado na frente de Erlei, o qual chama de “Preto-velho”, nome conhecido no Brasil do *Egun* ou espírito do negro pobre e bom que foi muito maltratado em vida, mas que se tornou um espírito guia na Umbanda. Severiano se queixa de sua maldade e de seu desejo de matar, mas afirma que o faz porque perdeu a mulher e o

---

<sup>33</sup> O clássico documentário *Mestres Loucos* (França, 1955), de Jean Rouch, é até hoje um dos maiores exemplos de como “possessões” sugerem reações adversas nos espectadores desacostumados a manifestações mediúnicas. O filme mostra rituais Hauka marcados por tremedeiras, salivação, respiração ofegante e com o clímax com o sacrifício de um cão que é comido pelos adeptos. Logo em seguida, o filme mostra os adeptos após o culto, em suas atividades cotidianas plenamente integradas ao meio social.

<sup>34</sup> Cf. sessão 3 do quarto capítulo.

filho. O *Preto-velho* lhe diz que pode fazer o *exu* que estava ali ir embora de vez, mas que ele terá de mudar de vida.

Essa seqüência respeita os mesmos parâmetros narrativos de quase todas as cenas relacionadas com Umbanda no filme. Há as explicações gerais das forças em ação – Severiano possuído por um *exu*, Erlei por um *Preto-Velho*, o fato de o primeiro ser “ruim” e o segundo bom – mas não há explicação alguma sobre o que seria cada entidade, cabendo ao imaginário do espectador completar o sentido. Mais ainda, o expediente de naturalização dos fatos ocorridos tira qualquer noção “sobrenatural” atribuível pela própria narração. Os tranfes ocorrem sem a parafernália das narrativas clássicas interessadas, em geral, em demonizar ou realçar ao aspecto sobrenatural do acontecimento. A maior parte da cena é construída na atuação dos atores. A entidade “ruim” e a entidade “boa” se manifestam da mesma forma e não há enquadramentos ou iluminação diferenciadora. A narração se porta de maneira a não sugerir julgamentos para além da apresentação dos eventos e assim construir alguma naturalidade no que é mostrado, ao menos dentro do meio social mostrado.

Os corpos fechados de Gabriel e do cego violeiro podem até ser tomados como “mero” folclore. Houve um certo silêncio na crítica nesse quesito. Numa primeira aproximação poderíamos supor que não há qualquer significado excludente na possessão. Jean-Claude Bernardet pediu a alguns babalaôs que comentassem o filme. As informações que colheu são pertinentes:

Paulo César, da Tenda Espírita de Vovó Maria Conga é mais ortodoxo: o corpo fechado como está no filme não existe, não cabe dentro de sua realidade religiosa. Tampouco é viável a morte de Gabriel (o personagem principal, de corpo fechado) na piscina e seu renascimento no mar; isso seria aceitável se se tratasse de uma lenda antiga, ou pelo menos se renascesse com espadas e não com revólveres (...) Ele acha também que não se deveria ter mostrado Severiano (Jofre Soares) possuído por *Exu*, porque fica muito apavorante para quem está fora da religião: parece fanatismo, o espectador poderá ter uma imagem negativa da religião. É muito bem feito e é verdadeiro, mas não se podia mostrar o que nem deve ser contado.<sup>35</sup>

Bernardet ouviu muitos babalaôs que concordavam quanto ao meio positivo de divulgação que *O Amuleto de Ogum* se constituía para sua religião, mas discordavam de

<sup>35</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Os babalaôs resistem aos sociólogos. *Opinião*, São Paulo, 28 fev, 1975.

Nelson Pereira em mostrar cenas mais secretas de culto, como a camarinha e a incorporação. Os babalaôs fizeram juízos sobre a fidelidade do filme ao culto e seus efeitos na audiência, principalmente sobre o público não praticante da Umbanda. Eles reconheceram que o filme criava uma imagem da religião que podia afastar ou aproximar pessoas. Um deles realçou a visão negativa ao mostrar um transe de *exu*. Isso porque cenas de transe em imagem ficcionais brasileiras não eram muito comuns e como Nelson Pereira dos Santos gravou muitas cenas do filme em terreiros verdadeiros de Duque de Caxias, o *elemento documental* também estava presente realçando a veracidade da incorporação.

No campo religioso brasileiro as idéias de “possessão” e incorporação são aceitáveis num imaginário do qual se fala muito da presença dos mortos como seres entre os vivos. Inexplicável ou não, o transe é uma realidade enigmática a qual se pode atribuir forças sobrenaturais ou não, mas que é aceita e conhecida pelo campo religioso e pelo imaginário no geral, tornando as cenas de *O Amuleto de Ogum* instauradoras de distâncias entre espectadores e Umbanda. É a ‘fidelidade’ do filme ao culto religioso que torna o transe mais “verídico”. O recurso naturalizador da narração não consegue apagar o traço diferenciador do transe ritual, pois no filme *este não aparece como elemento folclórico ou maravilhoso*.

Um último elemento é a orquestração da narração em três ciclos umbandistas. Nelson Pereira dos Santos afirmou que seu filme havia sido estruturado sobre três ciclos da Umbanda: Ogum, *Pomba-Gira* e *Exu*. Na análise de Stam, o primeiro ciclo é o fechamento do corpo de Gabriel sob a proteção de Ogum. O segundo está incorporado na personagem Eneida, figura feminina caprichosa que corresponderia ao caráter da *Pomba-Gira*. O terceiro refere-se à presença de *Exu* nas “possessões” de Severiano e do próprio Pai Erlei. Segundo Robert Stam a fita incorporaria os valores da Umbanda e forçaria o espectador a se tornar virtualmente um umbandista ao entender os eventos narrados. Similarmente, como o próprio Nelson Pereira dos Santos, Stam compreende que um umbandista reconhecerá facilmente os aspectos e valores correspondentes a sua religião.<sup>36</sup>

É possível realizar uma leitura desse tipo, observado as qualidades de cada personagem como condizentes com um “santo” específico. Os arquétipos da Umbanda são muito variados, mas parece-nos que é o encontro de personagens que se constitui

---

<sup>36</sup> Cf. STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. London: Duke University, 1997, p. 267.

arquetipicamente. Nesse sentido, Stam está correto. Estruturalmente, entretanto, a fita não parece estar baseada em “ciclos” que correspondem aos arquétipos dos encantados e orixás da Umbanda, embora sem dúvida Ogum e *Exu* sejam referências fundamentais. A narração da fita corresponde na transformação de Gabriel em filho de Ogum, seguindo a narrativa mitológica segundo a qual a aventura do herói, após sua saída do cotidiano, o transforma em um novo ser. Gabriel *se faz* Ogum no decorrer do filme, e sua iniciação na Umbanda promove o reviver do mito pelo qual o adepto re-inventa a si mesmo como filho do santo que o rege. O coroamento é sua ressurreição como o orixá da guerra na mitologia umbandista.<sup>37</sup> Pensando assim o filme reproduz um mito da Umbanda por seguir, numa trama mundana, o nascimento de um herói mítico. Ou seja, o “ciclo de Ogum” é o ciclo de Gabriel no filme inteiro.<sup>38</sup>

Isso não exige que o espectador “se torne” umbandista. A narrativa mitológica da aventura de formação do herói é um tipo narrativo comum em diversos povos e culturas. É uma das bases comuns de muitas narrações populares e cinematográficas. Usando uma compreensão narrativa comum aos espectadores “de fora” da religião e aos umbandistas, ou seja, a narrativa mitológica, *O Amuleto de Ogum* oferece um estranhamento cultural dentro da semelhança narrativa, promovendo uma apreensão pelo público através dos mecanismos narrativos que este já conhece. Faz isso sem permitir à audiência ter consciência plena de todos os elementos umbandistas envolvidos na fábula. As críticas de cinema sugerem que o filme produziu um reconhecimento de que a Umbanda era uma religião de outros, do povo. Essa condição foi criada da partilha de uma base narrativa comum com valores umbandistas que poderiam gerar uma condição imaginária de “umbandistas” no público.<sup>39</sup>

Finalmente cabe falar dos instantes em que a narração adquire um alto grau de comunicabilidade e conhecimento sobre a Umbanda, conferindo ao espectador informações sobre a mesma. Pai Erlei inicia Gabriel nos ritos da Umbanda, dando-lhe banhos de cachoeira e pedindo bênçãos a Oxum e Xangô. Logo em seguida Erlei apresenta Gabriel a

---

<sup>37</sup> O mito é atualizado até nas armas usadas: Ogum usa espadas, mas Gabriel ressurge do mar armado de revólveres.

<sup>38</sup> Todavia, por fazer do ciclo mítico umbandista um ciclo narrativo cinematográfico, a qualidade de “umbandista” se perde na semelhança com as outras aventuras de herói tão comuns em muitas narrativas clássicas. Ou seja: o espectador reconhece o herói, reconhece que ele é, em alguma medida, Ogum, mas no máximo se projeta imaginariamente naquela narrativa sem aderir aos valores virtualmente, pois Ogum é, na fita, só um herói, não uma qualidade cultural.



<sup>39</sup> No fundo, esta é uma discussão clássica sobre a famosa “identificação” do espectador com algum ponto de vista construído pela narração, cujos limites não vamos explorar aqui porque exigiria uma análise minuciosa.

uma árvore consagrada a Oxossi. No diálogo que segue, Erlei explica ao rapaz (e ao espectador) questões sobre a Umbanda:

As explicações de Erlei ocorrem no ambiente repleto de água, claridade e plantas (fig. 20 e 21). Erlei acaba dando algumas referências ao espectador. A narração não explica, mas *camuête* refere-se a “santo de cabeça”. No caso de Gabriel é Ogum Beiramar. Contudo o fato de ser *protegido* por Ogum é uma compreensão desenvolvida ao longo do filme, mas que não faz um espectador de fora da Umbanda compreender do que se trata o *camuête*.

Os espectadores se apropriam de signos dos quais não têm real dimensão de como significá-los. Noutro momento, Gabriel, após ser traído por Eneida volta ao terreiro. Ele entra numa pequena casa – que o filme não explica ser a camarinha – e de lá será tirado. As seqüências seguintes o mostram participando de um ritual que os mais bem informados saberão se tratar de uma iniciação, mas que o filme não explica.

A fita segue até o final quando finalmente encerra a aventura num duelo místico entre Severiano e Gabriel. O tiroteio final é marcado pelas gargalhadas do mafioso, as quais lembram o instante em que este foi possuído pelo *Exu*. Na ocasião o *Preto-Velho* avisara que se tratava de um obsessivo que deveria ser afastado. Na cosmogonia umbandista isso é o mesmo que afirmar que o *Exu* continuou ao lado de Severiano. O último confronto entre ele e Gabriel resultada de sua insistência em se apegar aos valores que alimentam o *Exu*. A montagem dessa seqüência usa de efeitos cênicos tais como jogos de espelhos e reflexos enganadores sobre as posições dos personagens no lugar. O objetivo é sugerir uma certa “onipresença” de Severiano em todos os cantos da casa enquanto Gabriel é emboscado. Este, mortalmente ferido, atira várias vezes no inimigo, mas nunca o acerta, só atingindo seus reflexos em janelas, espelhos e vidraças. Severiano parece mudar magicamente de lugar. Trata-se de um recurso estilístico para sugerir que há algo de “sobrenatural” naquele embate. Como se o próprio *Exu* entrasse em cena. Uma análise dos signos mitológicos umbandistas nos mostra que Severiano era o antagonista mítico de Ogum, um “Exu” que punha as coisas em movimento. Em que medida isso se torna um saber partilhado por espectadores é uma questão a se pensar e que diz respeito mais à estética da recepção, no momento, do que a este trabalho. O final corresponde à vitória de Gabriel ressuscitado armado como o próprio deus da guerra.

IMAGEM	SOM	DESCRIÇÃO/CÂMERA
	<p>Música</p> <p>Diálogo:</p> <p>Gabriel: “Pai, existe Ogum Beiramar?”</p> <p>Erlei: “Não, filho. Ogum é uma falange muito grande. Na mata responde com o nome de Ogum Beiramar; na cachoeira, Ogum de Sete Pedreiras; e vem aí Ogum megê; Ogum de nagô, Ogum de sete onda.”</p> <p>Gabriel: “E <i>Exu</i>? Me fala mais de <i>Exu</i>?”</p> <p>Erlei: “As pessoas chamam de capeta, santaná, etc. Mas o nome espiritual é <i>Exu</i>, orixá que é firmado na porteira do terreiro por ser ele o ...”</p> <p>Gabriel: “Mas não é ele que persegue a alma da gente?”</p> <p>Erlei: “Aí é que está! Mas ele obriga a gente a procurar e a amar a Deus sobre todas as coisas. De qualquer maneira ele colabora para a salvação da alma...”</p>	<p><i>Plano seqüência.</i><sup>40</sup> Câmera se move da direita para a esquerda, mantendo-se a distância mas acompanhando Gabriel que desce uma escada e segue Pai Erlei pelo meio do jardim e dos riachos. Ao fundo umbandistas caminham ao sol.</p>
	<p>Erlei: “...da paz da alma. Não se preocupe, no seu camuê (ou conversando com Gabriel, camutuê) responde Ogum Beiramar, ta?!”</p>	<p><i>PC estático.</i> Erlei, de costas,</p>

**Figura 21**

Fonte: Elaboração do autor.

De certa forma, Severiano é um avatar de *Exu*, ou ao menos o filme deixa claro que é um homem com um “encosto”. A administração desse tipo de informação por pela audiência é incompleta. Fica o interesse e o agenciamento variado que Nelson Pereira dos Santos tentou fazer não só dos “valores” da Umbanda, mas de suas próprias estruturas míticas no nível do estilo. Estilisticamente o cineasta organizou o filme de tal forma, a poder, em alguns segmentos, criar representações visuais de embates míticos. Óbvio que só

<sup>40</sup> Cf glossário.



podemos separar estilo e argumento do ponto de vista teórico, mas o que colocamos é que a organização argumentativa de *O Amuleto de Ogum* segue parâmetros narrativos já conhecidos pela audiência de sua época. A Umbanda é naturalizada, mas suas categorias culturais passam despercebidas. Os aspectos estilísticos que particularizam essas categorias com perfeição, como o embate mítico entre Gabriel e Severiano, não são facilmente identificáveis como um embate entre Ogum e Exu.

A atitude de Nelson Pereira é sem precedentes na cinematografia brasileira. *O Amuleto de Ogum* permite ao espectador se aproximar da Umbanda sem percebê-lo. O único antagonista da perspectiva umbandista da fita é a máfia de Severiano. A Umbanda é a única que parece estar do lado do povo. Não aparecem conflitos religiosos. O esquema bipolar (Severiano vs. Gabriel) montado pelo filme permitiu à audiência entrar visualmente na Umbanda e ativar um imaginário cultural.

### 3.2 MIGRAÇÃO E ETNIA

Em todo *O Amuleto de Ogum* há apenas três menções étnicas. A primeira aparece quando Gabriel conhece Severiano e este pergunta a seu capanga se o recém-chegado era *branco*. Recebendo uma resposta afirmativa, o mafioso exclama “Ainda bem!”. A segunda é o nome do próprio capanga que recebe o rapaz, “Zé Índio”, adepto da Umbanda e que mais tarde descobre Gabriel no terreiro de Erlei. Por último, quando um dos meninos que fazem parte do bando de Gabriel é preso e torturado, ele é constantemente chamado de “neguinho” pelos capangas.

Essas menções “raciais” não se tornam estruturantes da trama do filme. Se procurarmos saber sobre a “cor” das personagens, a mãe de Gabriel pode ser chamada de parda ou mulata, mas seu filho, Severiano e Baraúna são brancos. Eneida e muitos outros personagens *parecem* mulatos.<sup>41</sup> Finalmente, Zé Índio tem aparência indígena. O grande conflito que informa o filme e que vai se organizando no decorrer da narração é Gabriel vs. Severiano e ambos são “brancos”. Um dado importante: o próprio Severiano se toma como branco como podemos concluir por sua pergunta sobre a cor de Gabriel. Finalmente pai

---

<sup>41</sup> Frisamos o “parecem” para deixar claro que as denominações de cor variam conforme quem as enuncia ou quem vê o filme.

Erlei é negro, assim como o sacerdote que fechou o corpo do protagonista, o que poderia denunciar uma origem étnica para ambos. Essa origem, contudo jamais é constituída ou se forma no filme.

Há em *O Amuleto de Ogum* um apagamento étnico embora haja alguma menção à cor. Todas as cores se encontram na Umbanda e se harmonizam. Brancos, negros e índios são adeptos do terreiro. As tensões que surgem são relacionadas com a posição social das personagens no jogo de poder com a máfia de Severiano. Ao “apagar” a etnia qual a visão sobre as “raças” que o filme mostra? Ou, perguntando de outra forma, quando não há nomeação étnica, em que sentido haveria etnicidade?

Um outro elemento vem problematizar essa questão do “apagamento” étnico. Os personagens principais são todos migrantes oriundos do nordeste em busca de opções de vida no “sul maravilha”. A migração nordestina é caracterizada como um êxodo rural. Gabriel é o mais importante migrante da trama e se torna adepto da Umbanda no Rio de Janeiro, mas já entrara em contato com ela ainda criança no nordeste.

O drama dos migrantes é um dos principais aspectos do filme. Em 1965, Geraldo Sarno já havia explorado em seu documentário *Viramundo* a associação entre o crescimento das religiões evangélicas e da Umbanda no sul graças às grandes vagas de nordestinos que chegavam. O esquema interpretativo de Sarno associava a religião a uma espécie de alienação. Essa visão sociológica, como sabemos, declinou em *O Amuleto de Ogum*, mas a associação entre migrantes e Umbanda permaneceu.<sup>42</sup> Embora o filme de Nelson Pereira dos Santos não tematize diretamente a migração, mostra sua presença na caracterização dos personagens. A migração não é uma questão cultural e nem era compreendida assim na primeira metade dos anos 1970. Os nordestinos saíam em busca de melhores condições de vida no sul modernizado e industrializado. Todo e qualquer relação de hierarquia no filme tem um fundo muito mais econômico do que racial, étnica ou cultural.

No terreiro de Umbanda circulam todas as “cores”, assim como são aceitos ricos e pobres. Como a desigualdade tem raízes sociais, e as menções negativas de “raças” estão todas colocadas do lado dos donos do poder econômico, poderíamos concluir que o mito da democracia racial está subentendido na organização das categorias raciais lembradas, mas não desenvolvidas, na narração.

---

<sup>42</sup> Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia. das letras, 2003.

*O Amuleto de Ogum* parece se sustentar em duas referências de hierarquia das relações sociais: uma que positiva o branco e negativiza o negro, colocado sempre numa situação inferior; e outra que entende os espaços mais populares como mais democráticos nos quais as diferenças podem conviver. A convivência dessas duas referências demonstra a democracia racial permanecia viva no campo cinematográfico apesar dos ataques que vinha recebendo desde os anos 1950.<sup>43</sup>

O *mito* aqui não é uma alienação, mas uma visão de mundo que concorre com outra visão que estratifica a população entre brancos, negros e índios, estando os negros no ponto inferior. O filme está imerso numa compreensão das desigualdades como tendo um fundo econômico e não como resultado de estratificações raciais. A democracia racial, em *O Amuleto de Ogum*, permanece como uma forma de atualização pela qual as diferenças são administradas para tentar criar um quadro de relações nos quais o mundo esteja organizado em função de outros conflitos.

O que chamamos acima de “apagamento” de etnia é sua não tematização. A negritude de Pai Erlei não é tematizada porque não interessa a fábula. Não articula qualquer dado novo ao mundo maravilhoso percorrido por Gabriel. Na visão proposta pelo filme a Umbanda não é abordada como um sintoma racial ou como reduto de resistência étnica, o que é o mesmo que dizer que a etnia não existe *na* representação cinematográfica. A questão étnica neste caso não tem qualquer emergência. A imagem que *O Amuleto de Ogum* cria da religião é essencialmente cultural e inter-racial.

### 3.3 UMBANDA E A CULTURA POPULAR

É importante notar que o fato da película de Nelson Pereira dos Santos ser sobre Umbanda não é um mero encaixe entre intenção do cineasta sobre cultura popular e um tema midiático. Num primeiro sentido o tema demonstra o quanto a sensibilidade do campo cinematográfico estava se modificando no sentido de finalmente desenvolver a “sensibilidade antropológica” que Carlos Diegues atribuía aos membros do Cinema Novo. No início dos anos 1970 a “sensibilidade antropológica” estava ‘etnograficamente’ engajada, ou seja, apresentava interesse no tema em si, não em fazer dele um trampolim

---

<sup>43</sup> Este tema será desenvolvido no quarto capítulo.

para promoção de um programa revolucionário. Nos anos 1950, Nelson Pereira caminhava pelas favelas cariocas encontrando trabalhos de macumba sem dar-lhes qualquer atenção, porque não faziam parte de seu horizonte de compreensão. Vinte anos depois, puderam emergir à superfície da tela os “trabalhos” e “despachos”.

O filme se aproveitou da nova legitimação da Umbanda na sociedade brasileira e se inseriu como um aspecto dessa legitimação. *O Amuleto de Ogum* sedimentou o espaço de integração da Umbanda na sociedade brasileira por meio de sua introdução no imaginário cinematográfico. A imagem fílmica se tornou o ponto em que duas disputas se acirraram e foram “vencidas” em níveis diferentes: o primeiro, pela presença da Umbanda numa fita com boa publicidade, dirigida por um nome de peso da cinematografia brasileira, e impondo uma presença midiática que não podia ser negada. Impunha-se um tema cultural, uma vez que o cinema brasileiro se tornara um dos palcos centrais da discussão cultural do Brasil. A fita construiu a visibilização da Umbanda fora dos parâmetros do campo religioso.

Noutro sentido, a Umbanda encontra-se do lado dos desvalidos e adversária dos poderosos, como uma experiência social positiva. Numa determinada cena de *O Amuleto de Ogum*, Pai Erlei afirma que Severiano “não estava preparado para compreender a sua religião”. A fala de Erlei marca um salto qualitativo e uma mudança de critério “epistêmico” da Umbanda no imaginário brasileiro (e não apenas cinematográfico). A qualificação de *religião* a diferencia de outras como seita, culto, folclore ou rituais.<sup>44</sup> Ao colocá-la como religião, a fábula subvertia estereótipos de seu tempo e a igualava com o catolicismo, o protestantismo ou o espiritismo, construindo um novo patamar de enunciação.

Ao reconstruir a Umbanda como uma religião inter-racial, *O Amuleto de Ogum* se inseriu também na tendência de sua *desafricanização*. Os filmes que abordam a Umbanda raramente fazem menções às origens africanas que a constituem, mas, curiosamente, não fazem qualquer menção às origens européias a partir do quais a religião se montou. Não há um apagamento étnico apenas da África ancestral que deu origem à Cabula, à Macumba, ao Candomblé, à Quimbanda e à Umbanda, mas também desaparecem as menções ao espiritismo e ao catolicismo, que deram origem a muitos dos aspectos dessas religiões. A

---

<sup>44</sup> Este tema será desenvolvido no quarto capítulo.

etnicidade que *O Amuleto de Ogum* constrói é voltada para a eliminação da origem africana e européia na afirmação de uma *religião brasileira*.

Há outro fator importante. Nelson Pereira dos Santos elaborou inúmeras imagens e brasilidade nos seus filmes. A escolha da Umbanda como tema não foi aleatória. Tratava-se de uma religião endógena e “brasileira”. O diretor recolheu um mito presente e o reconstruiu numa forma cinematográfica.

A Umbanda em *O Amuleto de Ogum* é uma religião do povo, e como tal, constrói a imagem da crença e da cultura populares como espaços de inversão simbólica do poder, uma forma de poder que desafia os poderes instituídos dos “fortes”. O sagrado funciona, no filme, como o espaço da subversão pelo qual o povo pode, imaginariamente, inverter o mundo instituído. A lenda do corpo fechado é uma invenção que permite a Gabriel enfrentar a morte e vencê-la.

Na fita de Nelson Pereira dos Santos a Umbanda administra e age no sistema no qual os personagens estão inseridos. Ela não é fruto de uma estratificação social. É uma alternativa de ação na organização concreta do mundo.

A Umbanda em *O Amuleto de Ogum* guarda uma novidade em relação às atitudes de legitimação tanto da parte de seus adeptos, quanto da parte dos sociólogos (Renato Ortiz, por exemplo) que tentaram explicá-las na primeira metade da década de 1970: menos do que reflexo do sistema social, é uma organizadora desse sistema para atuar, inclusive, na tentativa de inversão de alguns de seus fatores, manipulando o caos no qual os personagens estão inseridos.<sup>45</sup> Por isso seria um “poder dos fracos”, uma forma como os sujeitos se rearticulam frente às diferenças de poder, prestígio e dinheiro que são distribuídos sem equidade na sociedade brasileira.

A religião não aparece como espelho da realidade, *como algo decorrente das disputas de classe*, embora esteja a esta ligada. A relativização da noção de alienação (proposta pelas cineastas brasileiros nos anos 1960) permitiu que surgisse uma nova compreensão religiosa. A película é uma resposta a *Barravento*, não porque o Candomblé era uma cultura de pobres despossuídos, mas porque aparecia como alienante. Em 1974, a

---

<sup>45</sup> As mais famosas tentativas explicativas da Umbanda e Macumba no período foram *O Segredo da Macumba* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972), de Marco Aurélio Luz, e *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (Petrópolis: Editora Vozes, 1978), de Renato Ortiz. Ambas consideravam a Umbanda como o resultado de um conjunto de fenômenos sociais de concretização da ordem na sociedade brasileira global. Destoando destes numa perspectiva mais antropológica, houve a publicação de *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*, de Yvonne Maggie Velho (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975).

Umbanda não alienava o pobre de nada, pelo contrário, lhe dá argumentos e instrumentos para lidar com as desigualdades de poderes sociais, se propondo como uma arma e resistência do povo frente à exploração. No filme a religião corre paralela aos outros poderes, invertendo-os de forma efêmera e individualizada.

Ela fornece a segurança frente ao perigo por meio do fechamento do corpo de Gabriel, e confere ao volúvel rapaz, a possibilidade de deixar o ciclo de destruição no qual havia se enredado ao optar pela iniciação no terreiro. No final do filme, no encontro com Severiano-Exu, Gabriel-Ogum quase morre, mas é resgatado por meio da intervenção mágica de sua mãe, que chegando ao Rio de Janeiro, restaura o poder do filho. O corpo fechado do protagonista é um pacto entre a mãe pobre do garoto e o sagrado.

Por mostrar o povo agenciando a Umbanda, a fita também o relativiza. Ao fazer da Umbanda uma metáfora do Brasil, o filme usa de imagens de segmentos populares portadores de um símbolo (a própria religião), até então não usado, e que marca outra forma de nacionalidade. A incorporação da Umbanda como signo da nação e do povo brasileiro, coloca um novo sujeito como constitutivo dessa nacionalidade, o pobre nordestino migrado e adepto. É o mesmo sujeito de antes, explorado, destituído e marginalizado, mas que deixou de ser imbecilizado e alienado para virar consciente de sua própria condição – ser umbandista significa ter determinadas características e recursos (mágicos).

O novo símbolo nacional também é dotado de particularidade. A Umbanda é patrimônio de *alguns brasileiros*, por mais que seja vista como uma religião autóctone. A caracterização da Umbanda pelo filme particulariza seus adeptos dentro de determinados segmentos populares. A grande ausente é a classe média.

A idéia de uma nacionalidade uniforme e homogênea é desfeita, ou melhor, rachada pela emergência de brasileiros que têm outras referências que não as oficiais. *O Amuleto de Ogum* começa a propor à nação outra nacionalidade por meio de um povo fraturado. Ao usar a Umbanda como metáfora rasurada, mudou o horizonte da auto-referência nacional.

O debate sobre nacional e popular na primeira metade da década de 1970 gera, por meio de uma nova imagem do popular, um novo nacional. A Umbanda coloca ao povo – na imagem da fábula – e ao público – pela mídia – novas variáveis de relação que não são redutíveis às classes, mas que permite um remanejamento dos poderes entre estas.

## 3.4 MAGIAS, FEITIÇO E SAGRADO

Para compreender a forma como a fábula de *O Amuleto de Ogum* constrói uma nação fraturada é preciso deixar o terreno das intenções dos sujeitos e das configurações nacionais. Yvonne Maggie afirmou que, entre 1890 a 1940, o feitiço funcionou como um operador lógico das relações populares com as religiões populares a ponto de servir de marcador de diferenças e hierarquização para Candomblé, Umbanda, Macumba e Quimbanda. O feitiço punha termos em relação ao marcar moralmente aquele que o pratica. É o intermediário a ser agenciado pelos grupos sociais, articulando a relação entre os valores e sua estratificação social. O feitiço é um material com o qual os sujeitos lidavam segundo suas intenções, mas em si mesmo, é um processo *inintencional*, através do qual grupos e classes se identificam com alguns valores e são ao mesmo tempo por eles perpassados e dirigidos na dinâmica sócio-cultural.

Embora não haja pesquisas contundentes sobre o assunto entre 1940 e 1980, consideramos seguro afirmar que o feitiço continuou sendo um operador lógico na sociedade brasileira neste período.<sup>46</sup> Os filmes dos anos 1970 são indicativos desse aspecto. O feitiço transcende grupos sociais e era uma categoria social partilhada por indivíduos das mais variadas religiões o que indica que havia no Brasil a existência de uma crença na feitiçaria e também nas práticas mágicas.

Laura de Mello e Souza fez uma distinção importante entre feitiçaria e práticas mágicas: a primeira significava, no Brasil colonial, que havia pacto demoníaco na produção do malefício, enquanto a segunda remetia a ausência desse pacto.<sup>47</sup> Propomos uma alteração seguindo considerações de Maggie, e baseada em nossas análises dos filmes: a feitiçaria seria a compreensão de um ato assumido com fins de criar infortúnios, independente de pacto ou não, e práticas mágicas, como aplicação de um ato que não objetiva o infortúnio. Essa proposta, *adequada apenas aos limites da feitiçaria e magia ficcionais dos filmes com os quais trabalhamos*<sup>48</sup>, permite compreender que a feitiçaria é

---

<sup>46</sup> Como ela própria nota, o caso de *Seu Sete Lira* na televisão em 1971 é um indício que o operador continuava em ação no campo religioso. Filmes, livros, novelas, etc, mostram sua sobrevivência como categoria cognitiva.

<sup>47</sup> Cf. SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>48</sup> Todas as nossas reflexões e interpretações sobre feitiçaria, magia, *eguns* ou mortos são referentes às suas representações nos filmes analisados e não a sua participação no próprio campo religioso. Partimos dos estudos antropológicos para fazer dessas categorias chaves de interpretação da realidade ficcional.

historicamente situada, e não pressupunha sempre a ação demoníaca, embora este possa estar presente.<sup>49</sup>

As religiões populares brasileiras são marcadas por práticas mágicas. O feitiço é, nesta concepção, um operador lógico de nível exclusivo, enquanto a magia é inclusiva. Esta é relacionada às rezas, benzeduras, riscos no chão, simpatias, patuás, talismãs, despachos e ebós interessados em encantar alguma coisa com interesse de atingir um fim dado. Quando um deles é usado para causar um infortúnio está instaurado o *feitiço*. Mas sobre este se fala muito “mas ninguém o vê, ou então encontramos-lo vencido, humilhado, longe de corresponder à imagem aterrorizante dos estereótipos e boatos”.<sup>50</sup>

Práticas mágicas e feitiços dizem respeito a uma intervenção no mundo por parte de quem os pratica. Quando em *O Amuleto de Ogum*, a mãe decide recorrer a Umbanda, o faz porque teme que Gabriel tenha o mesmo fim que o marido e o outro filho. A Umbanda e o Candomblé são religiões encantatórias. Seus sacerdotes encantam as coisas para que se perpetue a força da vida e possam atingir os seus fins. O encantamento é um tipo de arte mágica. A fábula de *O Amuleto de Ogum* colhe a arte encantada da Umbanda e a transforma por meio da narrativa maravilhosa. A arte mágica confere a Gabriel uma proteção sobre-humana instituída num terreiro de Umbanda.

A forma pela qual a narração tornou o encantamento verossímil foi por meio do uso do maravilhoso. Apelando ao esquema geral da crença ou conhecimento cognitivo da sociedade brasileira na feitiçaria e nas práticas mágicas, o encantamento é redesenhado fora de sua cultura de origem como explicação maravilhosa sobre o superpoder de Gabriel. Os *trabalhos* da Umbanda são re-configurados dentro do esquema da feitiçaria. Quando Severiano requisitou Gogó para fazer um “trabalho” foi a imagem do feiticeiro que o filme invocou, pois o fim do ato era o malefício. Gogó, um suposto sacerdote da Umbanda, monta seus “trabalhos” para atacar a saúde de Gabriel estabelecendo a relação causal básica pela qual o feitiço se propõe como causa do infortúnio que atinge uma pessoa.

O objetivo do diretor quando colocou o personagem Gogó era evidenciar a existência de pais-de-santo charlatões. Contudo, ao fazer isso, as antigas articulações vigentes do feitiço entraram em ação novamente, trazendo o espectro da magia e de feitiçaria de volta.

---

<sup>49</sup> Embora muitas vezes associado ao diabo, Exu não é o demônio ou satanás (adversário) no sentido cristão do termo.

<sup>50</sup> AUGÉ, Marc. *A Construção do Mundo: religião, representações, ideologias*. Lisboa: Edições 70, 1974, p. 71.



O encantamento – e a contra-face do feitiço – atuam como articuladores que colocam grupos e poderes em relação. O feitiço é desqualificado pela narração, na medida em que nada acontece com Gabriel que tenha sido causado por Gogó. Mesmo assim, o feitiço desqualificando moralmente Gogó e Severiano. O filme separa a Umbanda “boa”, representada por Par Erlei, do “lado negro” representado por Gogó. O feitiço age nesta como diferenciador moral daquilo que é aceitável ou não por parte dos adeptos da Umbanda. Ou seja, funciona como o operador lógico que determina o religioso e a feitiçaria.

A feitiçaria e os recursos encantatórios da Umbanda em *O Amuleto de Ogum* são as formas como os personagens vivem as relações em suas condições de existência, repletas de intrigas entre os vivos que recorrem ao sobrenatural.<sup>51</sup> Ao fazer isso, estabelece hierarquias entre coisas, pessoas, grupos, filosofias e crenças, operando-as em torno de bem/mal, verdade/falsidade, alto/baixo. A narração é tão “prisioneira” da feitiçaria quanto os crentes do campo religioso que nela acreditam.

E são as práticas mágicas e a feitiçaria que constituem o elo intermediário entre os segmentos sociais, dando ao povo instrumentos (como o corpo fechado) para administrar o caos e acaso e resistir aos infortúnios – ou causá-los. Nelson Pereira dos Santos não apenas agencia categorias da cultura, mas é ele próprio agenciado por estas segundo determinados limites. A imagem do cinema funciona como mais um espaço de ação de operações cognitivas pelas quais os sujeitos sociais se colocam em posições imprevisíveis num jogo formado.

O povo se fratura, mas mantém sua unidade. A partilha da categoria do feitiço é assumida por Nelson Pereira dos Santos desde dos tempos de *Rio 40 Graus*, quando afirmava que não dava atenção aos sinais da Umbanda na favela, mas já os reconhecia. Quando o tema emerge na forma de filme, o faz sob a operação lógica do feitiço e do encantamento como organizadores das relações entre os personagens. Estes articulam poderes e assumem a prática destes. O encantamento – e o outro elemento estranho, a incorporação dos mortos – cria um racha significativo no imaginário. A positividade da religião em *O Amuleto de Ogum* implica também na positividade das artes mágicas que ela

---

<sup>51</sup> Ibid.

usa e da própria incorporação, antes signos que transitavam no limiar da feitiçaria e do demoníaco.

A caracterização de religião também legitima a prática encantatória e sua própria relação com o mundo. Finalmente a incorporação dos mortos constrói outra imagem do campo religioso. A relação com os mortos é positivada. Poderíamos dizer que, no filme, a morte é negada e afastada por dois motivos: pelo poder de Gabriel; e pelo fato de que os mortos se personificam novamente nos vivos na incorporação, construindo a continuidade entre vivos e mortos e a necessidade de uma relação entre ambos. O “possuído” na Umbanda é o “cavalo-de-santo” e de certa forma os mortos são tão moralizados quanto os vivos.

O recurso e a partilha do encantamento e da incorporação são figuras de corte e fratura: alguns personagens do filme utilizam encantamentos e feitiços ou recebem os espíritos, alguns grupos sociais fazem a prática religiosa e institucional desses recursos. Ao marcar um hábito que não é de todos, a película *corta* o povo – a nação antes homogênea é ferida e começa a ser compreendida como constituída por diversas camadas populares. Há mais de um “povo” e um deles pratica feitiço, encantamento, incorporação, tranSES, etc.

#### **4. Prova de Fogo (Marco Altberg, 1981)**

<p>Título: Prova de Fogo. Direção: Marco Altberg. Roteiro: Marco Altberg, Agnaldo Silva. País de produção: Brasil. Produção: Lucy Barreto, Fabio Barreto, Carlos Diegues e Embrafilme. Elenco: Pedro Paulo Rangel (Mauro), Maitê Proença (Sandra), Elba Ramalho (Lourdes), Ivan de Oliveira (João), Ligia Diniz (Vanda). Música: Edu Lobo / Montagem: Gilberto Santeiro / Som: Victor Raposeiro. Fotografia: Lauro Escorel. Duração: 1 hora e 26 minutos. Cor: colorido.</p>
--

Marco Altberg conseguiu com a Embrafilme o financiamento para um projeto cinematográfico sobre a Umbanda encenada no Rio de Janeiro. Altberg entrou em contato

com o livro *Guerra de Orixá*, dissertação de mestrado publicada em 1975 por Yvonne Maggie Velho. Ficou interessado em fazer um filme sobre o tema.<sup>52</sup> Velho acompanhou a formação e declínio de um terreiro carioca e fez de seu relato etnográfico uma dissertação. Ela apresentou Nívio Ramos Sales, seu aluno e um dos seus principais informantes durante a pesquisa, para o cineasta e juntos começaram a montar um projeto que mais tarde foi apresentado a Embrafilme<sup>53</sup>.

Altberg conseguiu o financiamento para seu projeto e as gravações começaram ainda em 1978, o filme ficando pronto em 1980. No ano seguinte a fita sofreu um embargo judicial por um processo perpetrado por Yvonne Velho por questões de direitos autorais. Segundo ela, o projeto apresentado a Embrafilme era intitulado *Guerra de Orixá* e estava baseado em sua dissertação. As mudanças posteriores mudaram a estrutura do roteiro, inclusive graças à contratação de Aguinaldo Silva como o roteirista que formatou o argumento em sua configuração final. O formato etnográfico teria sido abandonando em prol de ritmo que seus autores chamaram de realista.

Após muitas contendas judiciais, o filme foi liberado em 1981. O filme ficou poucas semanas em cartaz no Rio de Janeiro e só foi exibido em São Paulo em 1984. Nívio Ramos publicou em 1981, *Prova de Fogo: posando para retrato*, no qual faz o relato da história de seu terreiro.<sup>54</sup>

A trajetória do filme espelha um primeiro aspecto que não deve ser esquecido: a antropologia como o campo de conhecimentos ao qual recorrem os cineastas na busca de informações e entendimento no que diz respeito às religiões populares. Em parte isso demonstra o processo de legitimação social na sociedade brasileira como uma área dedicada ao estudo da religiosidade popular. Nelson Pereira dos Santos fizera consultas com antropólogos e pais-de-santo de Umbanda, inclusive o próprio Pai Erlei era sacerdote na “vida real”, mas não contara com nada parecido com uma tese como base do trabalho. Marcos Altberg teve inspiração antropológica não só pelo envolvimento da dissertação de Yvonne Velho e da própria antropóloga, mas também pelo fato de que seu principal

---

<sup>52</sup> VELHO, Yvonne Maggie. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975

<sup>53</sup> Essas informações constam em várias matérias publicadas em jornais da época. Infelizmente não tivemos tempo hábil para entrevistarmos os envolvidos, principalmente Marcos Altberg e Yvonne Maggie. Além deles não conseguimos entrar em contato com Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas envolvidos nos filmes aqui analisados. Uma falta a ser resolvida em futuras pesquisas.

<sup>54</sup> SALES, Nívio Ramos. *Prova de Fogo: posando para retrato*. Rio de Janeiro: Esquina, 1981.

informante, Níveo Ramos, era um sociólogo e pai-de-santo. A antropologia ganhou cada vez mais espaço nos filmes que se referiam às religiões populares, uma vez que os trabalhos etnográficos davam aparato científico aos cineastas.

Por hora basta apontar um aspecto fundamental. Por mais que o filme tivesse se diferenciado da dissertação de Yvonne Velho, muitos aspectos de sua interpretação etnográfica permaneceram no formato final da fita. Em muitos momentos seguiremos a contribuição científica da autora para elucidar aspectos importantes da fita.

#### 4.1 A NARRAÇÃO REALISTA

*Prova de Fogo* foi muito criticada no seu lançamento pelo desequilíbrio formal. Muitos críticos apontaram a ausência de uma concepção dramática e um argumento que não favorecia um ritmo apreciável.<sup>55</sup> O filme, de fato, possui um argumento ruidoso que não constrói muito interesse, além do ritmo dramático prejudicado por uma estrutura episódica aparentemente mal feita. Tais aspectos não devem nublar o olhar histórico, pois freqüentemente as chamadas imperfeições estéticas flutuam no tempo e são indicativas de importantes dados sobre o mundo construído na imagem. É o caso da fita de Altberg.

O relato é baseado na sucessão de eventos encadeada cronologicamente, mas o argumento dispõe o relato de maneira episódica, de forma com que muitos dos vínculos entre os eventos não são explicitados pela sucessão dos eventos em si. O filme mostra a entrada de Mauro Ramos na Umbanda até o surgimento de sua fama como Pai-de-santo. Enquanto acompanha a trajetória do protagonista a narração a interrompe para mostrar casos particulares de frequentadores do terreiro. Repleto de elipses, o filme subsume uma série de ‘cenas’ e informações, criando vazios e lacunas constantes que nunca são fechados integralmente. Acompanhar a fita torna-se um tanto penoso.

Essa característica da narração não é acidente estilístico, mas resultado de uma intenção explícita de fazer o filme com um enfoque realista. A descrição (e relato) dos

---

<sup>55</sup> Foi uma observação quase unânime sobre o filme. Poderíamos resumir a queixa geral na seguinte declaração: “a história é inspirada nos depoimentos de um pai-de-santo. Procura situar a trajetória de um estudante de administração alagoana que aos poucos passa a se dedicar à umbanda a ponto de largar todos os outros interesses. O problema é que não há maiores conflitos dramáticos (...) Os personagens ficam todos jogados numa trama inconsistente (...) perde-se tempo com situações paralelas (...) que pouco acrescentam (...)o filme não consegue interessar” Cf. EWALD FILHO, Rubens. Filmes brasileiros, níveis diversos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 fev, 1984.

múltiplos acontecimentos que se formam ao redor de Mauro em seu envolvimento no terreiro. Marcos Altberg deixou claro que não queria fugir das formas tradicionais de filme sobre religiões populares:

Esses temas de *religiões populares* ou são tratados como folclore, ou são apenas pano de fundo em algum filme no gênero policial, ou então são feitos do ponto de vista religioso. No meu caso, optei por um enfoque realista, sempre preocupado em estabelecer uma grande normalidade, reproduzindo cenas reais que assiste durante os três anos em que frequentei o terreiro de Nívio [grifo nosso].<sup>56</sup>

Altberg acompanhou a dinâmica no terreiro de Nívio Ramos e montou um filme distinto de *O Amuleto de Ogum* (a referência ao filme policial) ou congêneres sobre religiões populares tais como *A Força de Xangô* (referência ao filme religioso) ou *Cordão de Ouro*. A pretensão de realismo declarado pelo cineasta não resultou numa obra realista como afirma. A narração usa de uma série de recursos estilísticos tais como iluminação, movimentos de câmera e trilha sonora para romper qualquer naturalismo e criar a “atmosfera sobrenatural” na qual se movem os personagens. Narrativamente falando, *Prova de Fogo* é bem mais elaborado em muitas cenas do que qualquer filme com pretensão realista o seria.

Este é o ponto controverso que gostaríamos de destacar: a intenção de realismo e “normalidade” não deve escamotear uma questão de direção de cena e argumento que o cineasta teve que enfrentar: *como representar o sobrenatural?* Este problema tem significação histórica por caracterizar a opção de Altberg frente aos filmes anteriores sobre religiões populares. O primeiro ponto é que ao abandonar intencionalmente qualquer abordagem ‘folclórica’ ou ‘religiosa’ por outra ‘realista’, o cineasta tentou conferir caráter documental aos ritos e manifestações da Umbanda. Nelson Pereira dos Santos *emoldurou* o sobrenatural e o sagrado da Umbanda por meio do maravilhoso tornando-o palatável e verossimilhante. Altberg recusou qualquer *moldura*<sup>57</sup> e encarou a estranheza ou alteridade dos eventos na forma de ficção como uma realidade.

---

<sup>56</sup> A ‘PROVA de Fogo’ de um cineasta carioca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 fev, 1984.

<sup>57</sup> Recurso cinematográfico muito comum que consiste em através do estilo, marcar na imagem, para o espectador que se está vendo outro grau de realidade diegética que não a da vigília, podendo ser um sonho ou sobrenatural.

*O Amuleto de Ogum* não pode ser chamado de um filme realista uma vez que parte da reconhecida lenda brasileira do corpo fechado. Embora o filme não se resume a isso, o próprio ponto de partida da trama é folclórico. Esta não é uma característica de *Prova de Fogo*, para quem mostrar a integração entre vivos e mortos é praticamente a estrutura do filme. A fita amplia qualquer ressonância documentarista já experimentada no cinema brasileiro.

A primeira imagem da fita é a de um close de um castiçal com uma vela vermelha acesa sobre um bordado branco. No pano estão também uma garrafa transparente, muitas garrafas de vinho e cachaça e um copo num pequeno bordado branco sobre um pano vermelho emoldurado por mais velas escarlates. O plano abre e vemos um homem sujo e maltrapilho pegando da comida e bebida que estão sobre o pano e que encara incessantemente a câmera (figuras 22 a 27). A música que acompanha a cena imprime um ritmo “sinistro” na imagem. O espectador reconhece o “despacho” de macumba.

Logo após são apresentados os créditos do filme e vemos Mauro conversando com duas mulheres e contando que estava passando por uma encruzilhada quando viu um homem se agachando num “despacho” de macumba. Mauro conta que começou a passar mal, fechou os olhos, e quando os abriu não viu mais o homem. Vanda, uma das mulheres, lhe fala de um centro espírita e diz que vai levá-lo lá. Esta primeira cena tem um caráter fundamentalmente expositivo ao situar duas das personagens principais, suas origens e lugares sociais: Mauro, vindo de Alagoas, foi para o Rio de Janeiro estudar e entrar na faculdade. Hospedou-se primeiro na casa da tia de Vanda. No início do filme ele aparece visitando as duas, pois já se encontrava morando em apartamento próprio.

Vanda leva o amigo numa tenda espírita. Mauro conversa com Lourdes, Mãe-de-santo que incorporada por um *Preto-Velho* diz que ele é um médium e que os santos estão cobrando o desenvolvimento de suas habilidades. O *Preto-Velho* avisa que o peso e as dificuldades que sentem, o cansaço e preguiça vão sumir se ele se dedicar aos “santos”. Na sala em que estão entra Sandra, e o *Preto-Velho* lhe diz que não adianta fazer roupa branca se não for usar. Sandra comenta com Vanda que de fato fizera uma roupa branca por conselho de uma Mãe-de-santo.

Mauro e Sandra aderem ao centro de Lourdes e passam a freqüenta-lo. Incorporada num caboclo, Lourdes abraça Mauro e o gira no salão enquanto todos cantam para os

caboclos.<sup>58</sup> O rapaz treme e “recebe” um caboclo *Boiadeiro*. Quando Sandra e Mauro entram na tenda no dia seguinte encontram Lourdes sentada no chão da tenda no meio de vários riscos de giz e velas vermelhas derrubadas e apagadas. A Mãe-de-santo acusa Célia, sua “primeira Mãe Pequena”, de ter lançado a força de seus santos contra ela. Lourdes sai louca gritando que vai matar Célia e quase é atropelada.

Mauro procura então outro sacerdote para a tenda espírita, pois a histeria de Lourdes a afastou do cargo. Encontra João, operário que mora numa favela carioca. João diz que se afastara dos terreiros porque o santo “não enche barriga de ninguém”, mas encara a presença do rapaz como um sinal de que ele deve voltar “pro santo”. Ele se torna o novo Pai-de-santo. Lá chegando tira Célia da função de Mãe pequena porque seus santos foram “presos” por um trabalho de Lourdes, o que afirma só de olhar para a moça. Coloca em seu lugar Sandra, na verdade fruto de seu desejo sexual.

Numa das festas, o *Preto-Velho* incorporado em João avisa Mauro que ele precisa deixar seu outro guia entrar na roda, sua *Ciganinha*. Tocando o tambor, ele faz Mauro incorporar a Pomba-gira *Cigana*. Sandra fica decepcionada com a cena, pois Mauro passa a usar trejeitos femininos. Ela gosta tanto da virilidade do Boiadeiro que chega a sonhar transando com ele. A família de Sandra, muito problemática no início, começa a se re-estruturar.

A partir desse ponto, começam a surgir os episódios da vida dos frequentadores da tenda espírita, que vão se consultar principalmente com a *Ciganinha* incorporada em Mauro. O primeiro “causo” é de Vanda, com quem Mauro flerta durante a maior parte do filme, contando para a *Cigana* que foi abusada quando nova, e por isso não gostava de homem. Durante o relato, Mauro/*Cigana* toca na testa de Vanda e o espectador é apresentado a essa memória na forma de *flashback*. Mauro tem uma visão de Vanda embalando um bebê, mas é interrompido com as reclamações de Sandra enciumada de Mauro.

Logo em seguida, na sua própria casa, Mauro recebe a *Cigana* para ajudar um colega de trabalho que se sentia infeliz. A *Ciganinha* descobre, só de tocá-lo, que o rapaz é homossexual e que seu amante é um homem estúpido que o submetia a fetiches sado-

---

<sup>58</sup> O ponto de Umbanda cantado é: “Eu quero ver caboclo na minha aldeia/ Eu quero ver caboclo na terra alheia/ Quitanda bonita que tem acabou/ Quitanda bonita que tem acabou/ Só fica de pé pro um lado e pro outro/ Só fica de pé pro um lado e pro outro”.

masoquistas. Num novo *flashback* a memória da tortura é mostrada. A *Cigana* então ensina ao rapaz um trabalho para “amansar” o homem por meio de um ritual escatológico envolvendo um bombom de chocolate que deveria ser comido pelo amante.

Em seguida, Luciano, cliente assíduo do lugar, se queixa à *Cigana* sobre sua mulher, que o trai o tempo todo com muitos amantes. Outro *flashback* mostra a chegada de sua esposa em casa e o marido traído cheirando as roupas íntimas dela e descobre que era traído. Pede para a *Cigana* matá-la o que esta se recusa a fazê-lo. Oferece-se para amansá-la, acalmar-lhe o fogo, mas não dar cabo de sua vida.

Mauro passa muito tempo no terreiro e acaba se prejudicando no trabalho e na faculdade de administração. Vai reclamar com João que o regulamento não estava sendo seguido e que ele não consegue mais trabalhar. Inicia-se uma disputa entre os dois. João começa a boicotar Mauro e este se posiciona claramente contra o Pai-de-santo. Num dado dia, Mauro diz que a sessão acabou, mas muitos umbandistas estão incorporados nos *exus*. Mauro agarra Célia, incorporada numa *Pomba-Gira*, e diz para ela “subir”, João se interpõe afirmando que determinava como as coisas funcionam ali, e acaba incorporando um *Exu* gargalhante, que rasga as próprias roupas, quebra duas garrafas no chão e começa a rolar nos cacos de vidro em meio aos olhares espantados de Mauro (figuras 36-44).

Uma crise definitiva ocorre quando Luciano arrasta sua mulher para a tenda e faz um escândalo porque ela o traía com alguém do lugar. A esposa logo incorpora uma *Pomba-Gira* que afirma que irá matar seu cavalo se ela não se separar do marido. O *Preto-Velho* incorporado em João afirma que todos carregam o fardo que merecem, mas Mauro também incorpora seu *Boiadeiro* e este diz que a esposa de Luciana não está “no santo” e que o *Preto Velho* deveria fazer algo mais do que aconselhar quem deveria levar uma surra. Começa uma briga entre as entidades nas quais ambas se desafiam até que tomando uma bebida em chamas, João/*Preto-Velho* atira-a sobre Mauro/*Boiadeiro*. Todos fogem da tenda exceto Célia, Sandra e um visitante. Este toma de João/*Preto-Velho* uma faca com a qual ele se feria para provar que estava “no santo”.

Mauro conclui a graduação em administração, fica noivo de Vanda e vai para Alagoas “fazer o santo” com uma Mãe-de-Santo com quem se correspondia. Volta de lá e monta sua própria tenda espírita onde atende jogando búzios. Passa a freqüentar programas de rádio e televisão, reencontra velhos amigos da faculdade e começa vida nova. Vanda, já



grávida, vira sua auxiliar no terreiro e avisa que uma TV estrangeira quer fazer um programa sobre o próprio Mauro. Este se torna um defensor público de sua fé.

Graças aos seus contatos, vai fazer um trabalho para que Reinaldo, candidato a governador do estado do Rio de Janeiro, ganhe a eleição. O ritual é mostrado com Reinaldo e sua esposa falando no bico de uma galinha branca e beber do sangue do bicho. O filme termina com a gravação pela TV estrangeira de uma incorporação da *Ciganinha* para a qual todos cantam em louvores. A Cigana dança com o filho de Vanda e Mauro e abençoa a todos compartilhando de seu copo cheio de espumante.

Todos os personagens secundários são esquecidos, com exceção de Vanda. *Prova de Fogo* é econômico ao dar informações sobre o que mostra. O desfile de entidades que aparecem: *Pomba-Gira*, *Boiadeiro*, *Exus*, *Preto-Velho*, *Caboclo* não são praticamente em nada diferenciados, embora fique claro que o *Boiadeiro*, o *Preto-Velho* e a *Ciganinha* são entidades “benignas” enquanto os *Exus* são, digamos, ambíguos. Fica claro que as entidades são volúveis aos humores do momento. Brigam e competem entre si e seguem as disputas entres seus “cavalos”.

O filme diferencia claramente os universos sociais pelos quais se move o protagonista. Diferente de *O Amuleto de Ogum*, no qual a religião era um elemento estruturador, mas não é o tema em si da trama, em *Prova de Fogo* a religião é o tema do filme, pois todos os passos do protagonista que são seguidos são os que se referem ao seu envolvimento e as conseqüências deste envolvimento com a religião.

O espaço no filme varia entre a tenda e as cenas externas. Os espaços são todos habitados pelas classes populares ou pela classe média baixa. Quando Mauro vai atrás de João, ele o encontra numa favela, uma casa pobre feita de tijolos e barro. A roupa rasgada de João revela sua condição proletária.

A casa de Sandra também é pobre. O pai é desempregado e sustentado pela esposa costureira e pelo trabalho de pedicuro de Sandra. As paredes são velhas, os espelhos estão quebrados e os cômodos bem pequenos. As próprias tendas ficam em prédios antigos ou casas afastadas de uma zona velha da capital carioca. Mauro mora numa quitinete com móveis usados e estantes montadas com tijolos de construção. Quando finalmente consegue um terreno para montar sua tenda espírita, o faz num subúrbio com ruas de terra e lamacentas.

Os espaços nos quais os personagens se movem são sempre pobres, exceto quando se trata do trabalho de alguns deles: o salão e o banco em que trabalham respectivamente Sandra e Mauro. A única exceção é a casa de Luciano, freqüentador inveterado do terreiro. Isso indica uma característica dos adeptos da Umbanda na fábula: são de todas as camadas populares, mas a classe média só aparece como cliente da religião. Constrói-se um quadro social no qual os freqüentadores das tendas podem ser divididos claramente entre adeptos e clientes. Boa parte destes últimos é da classe média.

Mauro é universitário e bancário. O filme o tira da condição de paria que possuía Gabriel, por exemplo. Quando se torna um pai-de-santo, aparentemente deixa de ser um bancário e se torna a voz letrada falando em prol de sua religião. Por meio de Mauro o filme adquire um tom panfletário de defesa da legitimidade da Umbanda. A narração dá muitas oportunidades para que o protagonista discuta diretamente com algum personagem sobre o fato de a Umbanda ser tratada como algo marginal.

O argumento do filme é repleto de situações para que um discurso de legitimação da Umbanda seja proferido. Ao contrário de *O Amuleto de Ogum*, que inscreve essa legitimação no processo narracional, *Prova de Fogo* estabelece uma linha retórica politizada na direção da aceitação da Umbanda como uma religião legítima.

No nível estilístico a fita constrói uma atmosfera que realça o elemento sobrenatural, mas cria um distanciamento ao estabelecer uma representação para os *mortos* entre os vivos. No nível argumentativo, o naturalismo deixa espaço para a defesa discursiva da religião. Como isso ocorre?

O filme usa uma série de recursos de direção de cena para colocar o sobrenatural em questão. Duas cenas são emblemáticas. A primeira é na entrada do filme, quando aparece o homem maltrapilho olhando para a câmera, que é a posição do espectador como aparece no primeiro plano da fita (figuras 22 a 27). Logo em seguida, Mauro explica a Vanda e sua tia que viu um mendigo que desaparecera num despacho de macumba que encontrou numa encruzilhada.



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Fonte: Elaboração do autor.

Na conversa entre Mauro e Vanda, o filme mostra oito planos com um *flashback* (figs. 28 a 35) no qual o mendigo do primeiro plano interage com Mauro diretamente. A lembrança de Mauro é acompanhada de seu relato assustado (fig. 30) frente o acontecido que não tinha explicação. O mendigo devolve o olhar quando Mauro o encara (fig. 33) exatamente como ocorre na seqüência final do primeiro plano da fita (fig. 27). O plano inaugural da película era na verdade uma visão de Mauro, um *plano ponto-de-vista*.



**Figura 28**

Mauro conversa com Vanda e sua tia



**Figura 29**

Mauro na encruzilhada



**Figura 30**

Mauro impressionado e assustado com o que vira



**Figura 31**

O mendigo no despacho



**Figura 32**

Mauro encara o mendigo



**Figura 33**

O mendigo encara Mauro



**Figura 34**

Mauro passa mal



**Figura 35**

O mendigo desaparece

*Fonte: Elaboração do autor.*

Por meio do jogo campo-contracampo entre Mauro e o Mendigo nas figuras 32 a 35, o espectador é colocado numa posição subjetiva de impressão sobrenatural ao partilhar

com Mauro sua visão. A primeira imagem da fita é re-allocada na narração. A visão era de um *Exu* que somente Mauro conseguia ver. Por isso ele desaparece e reaparece. Os planos ponto-de-vista (PPV) são apenas um dos recursos que a narração usa para informar o espectador sobre o que está ocorrendo na tela.<sup>59</sup> A construção estilística dá ao espectador uma impressão visual de Mauro. O estilo do filme leva o espectador a uma relação mais íntima e emocional com um filme. Graças a um “impressionismo” que marca os contatos mais extremos com o sobrenatural.

O jogo plano ponto-de-vista é usado mais vezes no filme, mas o mais interessante deles é quando Mauro tenta interromper a sessão da tenda, e João incorpora um *Exu* (figs. 36 e 37). Imediatamente os presentes começam a tocar o ponto de Umbanda (cantos para os santos) para *Exu* Caveira: “Portão de ferro, cadeado de madeira/ Portão de ferro cadeado de madeira/ É no portal do cemitério onde mora *Exu* Caveira/ É no portão do cemitério onde mora *Exu* Caveira”. Logo após o canto, o áudio ambiente desaparece e só resta a trilha sonora que cria um “clima macabro” (figuras 37 e 38). A imagem fica em câmera lenta nas cenas focadas em João/*Exu* Caveira que gargalha ruidoso enquanto rola por cima dos cacos de vidro (figs. 41 e 43). Mauro a tudo observa entre impressionado e assustado (figs. 42 e 44). Novamente é o seu ponto de vista visual que a narração acompanha e é a através dele que o filme comunica informações. Cria um ambiente pesado no qual *Exu* Caveira, *Pombas-gira* e outras entidades são construídas visualmente de forma mais “sinistras” do que o *Boiadeiro*, o *Preto-Velho* ou a *Ciganinha*.

A seqüência comentada tem o fim de mostrar como os santos assumem as disputas dos homens: o *Exu* caveira se posiciona a favor de João e tenta impressionar os presentes. O olhar de Mauro é usado pela narração para dar informações, mas a forma como os fatos são dispostos enfatizam sua estranheza.

---

<sup>59</sup> Os planos pontos-de-vista são aqueles nos quais a câmera se posta na posição do sujeito (personagem) de modo a nos mostrar o que este está vendo. É um mecanismo que estabelece relações de continuidade espacial e temporal na seqüência ligada diretamente a direção do olhar. Cf. BRANINGAN, Edward. O plano ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol II. São Paulo: Senac, 2006.

**Figura 36**

João e Mauro discutem. A *Pomba-Gira* está atrás observando

**Figura 37**

João incorpora um *Exu*. Começa a tocar o ponto de macumba

**Figura 38**

Ele gargalha ruidosamente e abre a camisa

**Figura 39**

Ele atira as garrafas no chão

**Figura 40**

A música ambiente pára. A imagem fica lenta enquanto a *Pomba-Gira* gargalha

**Figura 41**

E rola no vidro

**Figura 42**

Mauro vê tudo impressionado

**Figura 43**

E rolando nos cacos

**Figura 44**

Enquanto Mauro tudo observa assustado

Fonte: *Elaboração do autor.*

É como se o sistema estilístico do filme, acompanhando Mauro, construísse um contra-discurso que em vez de criar familiaridade, resulta em estranheza. A distância com a realidade retratada é marcada por duas coisas: primeiro pela ausência de explicações sobre o que está ocorrendo. A guerra de santos não é explicada. A película de Altberg cria uma tensão: ela naturaliza, mas não familiariza a cultura umbandista.

O conhecimento sobre a Umbanda é inferencial e ambíguo. *Prova de Fogo* segue a trajetória de Mauro limitando-se quase exclusivamente a sua experiência, ou melhor, o espectador fica preso a presença do protagonista, havendo pouquíssimas cenas nas quais

este não aparece. A fita possui um foco visual, informacional e emocional sobre a personagem. Sabemos de suas raivas, problemas e ansiedades, mas a narrativa não articula qualquer apego a colocar na imagem sua vida mental. A narração é restrita a Mauro.

Além disso, a narração explica pouco ao espectador sobre a religião, o qual fica livre para tirar suas inferências sobre o significado de Mauro receber entidades femininas e masculinas, ou sobre o que leva os santos a brigarem pelas disputas dos vivos. Mesmo os discursos de conscientização que Mauro profere no filme dizem pouco sobre a vivência da religião. O conhecimento construído pela fita é sobre as disputas entre os adeptos da tenda espírita e seus respectivos desdobramentos. Muitos aspectos ficam sem explicação e são esquecidos, tais como o destino dos personagens após a saída de Mauro de sua primeira tenda, quem é o *Exu* que abre e fecha o filme sempre espreitando o protagonista, etc.

A fita não costuma se dirigir à platéia para denunciar seu *status* de representação.<sup>60</sup> Ao construir “climas” emocionais diferenciados, principalmente para as aparições dos santos, e nos *flashbacks* dedicados aos relatos dos clientes da *Ciganinha*, se insere no cânone realista ocidental.

A película é menos comunicativa, mantendo-se pouco elucidativa sobre os eventos mostrados. O conhecimento passado ao espectador é restrito, sem profundidade e pouco comunicativo sobre o que está mostrando. Essa falta de comunicabilidade sobre a fábula cria mais um distanciamento.

*Prova de Fogo* o mantêm no nível dos próprios espectadores. Leon Cakoff disse: “Para nós, espectadores, que não temos nada a ver com isso, tal saída econômica parece revelar mais o delírio da longa lista dos envolvidos com este absurdo projeto de produção do que com a tentativa de nos esclarecer o que se passa por trás de toda a mistura de sons de atabaques e transes”.<sup>61</sup> Cakoff, conhecido organizador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, fala “de fora” não apenas do filme, mas do tema, reclama por esclarecimentos sobre o que é mostrado, coloca-se entre os não participantes da religião.

Cakoff reclama da forma como o filme liga os médiuns de Umbanda aos “limites de confidências matrimoniais” e a toda sorte de problemas imorais:

---

<sup>60</sup> A *autoconsciência* de um filme refere-se ao relacionamento retórico da narração com o espectador, apontando para o realce pela própria narração do maior ou menor reconhecimento de sua qualidade de relato para o espectador. Cf. BORDWELL, David, op. cit..

<sup>61</sup> CAKOFF, Leon. Falta de sintonia com os orixás. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev, 1984.



Aos personagens de voz ativa, à legião de flagelados morais que o filme faz perfilar, reserva-se a lamúria vulgar dos cornudos, a baba sem vergonha dos estupradores, a malícia cafona de ninfomaníacos, o melodrama cabisbaixo do de amores não correspondidos (...) de homossexuais mal assumidos. São estes os problemas que passam pelo ambulatório das almas de nosso herói, sem falar nos conselhos escatológicos.<sup>62</sup>

Cakoff desgosta do fato da Umbanda aparecer como um “ambulatório” com *Exus* e *Pomba-Giras*. O crítico rejeita a alteridade que o filme mostra, na mesma medida em que procura dizer o que há de ruim no filme. Curiosamente, suas observações negativas caem mais sobre o que viu da Umbanda representada no filme do que sobre o a constituição cinematográfica do mesmo. De fato, ele não foi o único a afirmar que as tendas espíritas do filme funcionavam como consultórios: “mais do que uma religião, a umbanda aparece como a psicanálise dos pobres”.<sup>63</sup>

As distâncias são estabelecidas através das tentativas de identificação do personagem principal com a audiência, fato realizado de maneira mais eficiente em alguns momentos do argumento e em outros não. Mas a falta de discursos sobre a própria Umbanda, algo que supere o estranhamento do estilo frente o que mostra, realçou uma visão da religião incômoda aos leigos.

#### 4.2 UMA FÁBULA SOCIAL OU HUMANA, DEMASIADA HUMANA?

Qual o maior deslocamento de *Prova de Fogo*? A Umbanda aparece burocratizada, com terreiros que podem ser montados e desmontados conforme as relações entre seus praticantes. Em vez da serenidade que marca o terreiro de Pai Erlei, o terreiro de João é organizado por Mauro. Este pode substituir João por outro “pai-de-santo” quando quiser.

Ao sereno e dessexuado Erlei, se contrapunha um João volúvel e sexualizado que chega a “quase” estuprar uma de suas filhas-de-santo. João é sensualizado, volúvel, orgulhoso e atrevido. É o esteio espiritual da Umbanda que aparece no filme, criando outra imagem em relação à obra de Nelson Pereira dos Santos. Se antes a religião era serena e repleta de caridade e boa vontade, no novo filme ela é cheia de disputas, sexo e espíritos

---

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> LEITE, Paulo Moreira. Receita de pizza. Prova de Fogo, o filme mezzo a mezzo. *Veja*, São Paulo, 22 set, 1982, p. 157.



que brigam como os vivos. Seria o caso de dizer que de certa forma, em *O Amuleto de Ogum*, a religião era “mais espiritualizada”, porque se parecia mais com a seriedade e placidez dos cultos religiosos cristãos, marcadamente menos dados as aparentes “histerias” que marcam tanto a macumba?

Não parece ser o caso. A placidez, a caridade, o altruísmo que aparecem na fita de Nelson Pereira dos Santos mostram uma idealização da Umbanda. No trabalho de Marco Altberg a religião é formada por personagens pouco chapados e que não procuram idealizar nada.

Os personagens de *Prova de Fogo* surgem mais crus. Têm vontades sexuais e criam fetiches sexuais com os próprios ‘santos’, constroem inimizades e parecem não ligar tanto para caridade na construção da espiritualidade. O ambiente espiritual das tendas espíritas da fita é repleto de mundanismo e outras características. Não há ninguém querendo ser mais puro ou elevado. O serviço espiritual que prestam na tenda frisa problemas cotidianos e egocêntricos dos clientes: o homem que quer emagrecer, o marido traído pela esposa ninfomaníaca, o homossexual vítima de fetiches sado-masoquistas do amante, a mulher que foi abusada na infância. Percebe-se que a maior parte dos problemas está ligada ao sexo e ao amor, questões fundamentais do cotidiano das intimidades dos que recorrem aos santos.

O espiritual aparece como algo da ordem do mundo. Os espíritos são perturbados para resolver os problemas e também se oferecem para fazê-lo, inclusive a ponto de lançarem doenças ou “amansarem” amantes. O ascetismo espiritual cristão é apagado pela agitação dionisíaca e carnavalesca dos mortos enredados nos infortúnios dos vivos, tirando do sobrenatural qualquer qualidade de... sobrenatural! Veremos este ponto mais adiante.

Por hora basta ressaltar que o espiritualismo da Umbanda em *Prova de Fogo* era diferente e condizente com boa parte dos estereótipos que circulavam sobre a religião na abertura dos anos 1980. A idéia de uma religião popular foi realçada por meio do desfile dos personagens distribuídos entre favelados e manicuras. Mauro é o único personagem “espiritual” que tenta desenvolver uma vida harmônica. É o único que se aproxima da imagem de homem religioso, marcado pela tentativa de fugir das tentações quando constrói sua tenda espírita afastada da cidade grande. É o personagem “estudado” e formado na universidade que absorveu os signos da educação iluminista e rejeitou seu racionalismo em

prol de uma religião gregária. Tornou-se um mediador entre a classe média e a classe popular.

A película mostra a Umbanda como religião popular que não possuía muitos adeptos abastados. Novamente um “poder dos fracos” para os destituídos de poder econômico e político. A religião oferece alternativas para ação no cotidiano, mas os populares de *Prova de Fogo* não estão interessados em subverter qualquer dominação na qual estejam inseridos.

O discurso político incorporado na fita diz respeito à legitimidade e integração da religião no seio social como um todo. Entretanto não inscreve o “poder do fraco” numa disputa capaz de subversão das hierarquias sociais. Pelo contrário, enredado em questões concernentes ao cotidiano das personagens e na afirmação da Umbanda como *religião de umbandistas*, as imagens parecem apontar noutro rumo. O filme configura uma imagem de um segmento do povo brasileiro que assim se assume.

A fita se insere numa postura “do fragmento”. O realce do povo fraturado que demarca seu espaço numa hierarquia possível de poderes sociais. Não há qualquer imagem da Umbanda como resistência do povo, mas como um componente do povo. Um tema que vale e remete aos adeptos da religião. O que *Prova de Fogo* desfaz é o mito da religião popular como resistência aos poderes dominantes, mostrando-a como uma manifestação popular que se insere numa hierarquia social na qual seus adeptos são pobres e seus clientes podem ser ricos. Ocorre a desmistificação da religião.

A obra de Marco Altberg supera qualquer apego a um discurso de resistência social e opta por uma legitimação social. A imagem da Umbanda rompe com a homogeneidade do discurso cinematográfico centrado na promoção da nação brasileira. Ao desfazer a imagem da religião como signo ou metáfora da resistência do povo, *Prova de Fogo* o fragmenta num sujeito multifacetado que não precisa referenciar a si mesmo como alegoria do Brasil. Existem elementos e marcadores nacionalistas no filme, mas estes não ocupam o centro da narração ou mesmo da fábula construída. O povo foi fraturado e desta vez não houve esforço por suturá-lo.

Há apenas uma cena de subversão da ordem no filme todo. Quando Reinaldo, candidato a governador do estado do Rio de Janeiro, vai fazer um trabalho para garantir sua vitória. Até aí a religião estava “colaborando” com os poderes instituídos. Reinaldo

comparece à tenda de Mauro com sua esposa. O Pai-de-santo e Vanda colocam várias galinhas brancas ainda vivas estendidas no chão coberto de folhas e velas. Mauro diz para o candidato e a esposa fazerem seus pedidos no bico da galinha que ele segura. Os dois atendem.

Na seqüência, Mauro corta o pescoço da galinha e escorre o sangue numa tigela, toma uma colher e pede para Reinaldo e a esposa beberem do sangue. O primeiro o faz com certo nojo, no que é repreendido por Mauro, que trata o político sem qualquer cerimônia. A esposa de Reinaldo derruba o sangue sem querer quando vai bebê-lo. A *Ciganinha* desce no Pai-de-santo e pergunta, à queima roupa, por que Reinaldo quer se tornar governador se já tinha tanto dinheiro.

A cena é construída de tal forma que os detentores do poder político e econômico são tirados de seu espaço de domínio para onde sua influência é nula e onde o poder mágico-religioso da Umbanda é representado pelo Pai-de-santo. O constrangimento dos clientes é proporcional a altivez com a qual Mauro os trata. Naquele instante os lugares foram mudados, com os personagens “fortes” colocados como dependentes dos fracos, invertendo e subvertendo o jogo de poder social. A inversão é tal que o mundo dos mortos legitima esse estado na incorporação da *Cigana*. Todavia não devemos nos enganar sobre a construção encenada: essa inversão ocorre no espaço do ritual graças ao pedido do cliente detentor de poder. Trata-se de uma inversão momentânea de poderes e não uma “resistência”. A troca simbólica coloca em contato vários setores sociais, invertendo-lhes os lugares sociais e oferecendo novas relações aos participantes. E a *Cigana* coloca essa inversão nos termos devidos.

#### 4.3 O FEITIÇO E OS MORTOS

A operação lógica do feitiço é realçada em *Prova de Fogo*. A magia/feitiçaria está muito presente devido a evidente disputa mística que se forma entre os personagens, principalmente entre Lourdes e Célia e entre João e Mauro. Além destes casos existem os “trabalhos” para amansar as pessoas propostas pela *Ciganinha* a seus consulentes. Finalmente a primeira imagem mostrada ao espectador é de um “despacho de macumba” numa encruzilhada.

A magia e seu correlato, a feitiçaria é um dos aspectos mais característicos da Umbanda que *Prova de Fogo* mostra. Quando Mauro encontra, no meio das ruas, o despacho, e nele há um *Exu* de rua, não é possível reconhecer se se trata de um pedido para o “bem” ou para o “mal”, não permitindo ao espectador desenvolver uma opinião segura sobre o caráter moral do que encontra. Ainda assim, associada a um espírito sujo e maltrapilho como aparece, a imagem evoca o espectro do feitiço que mais tarde ficará evidente no filme.

Quando Lourdes está sentada no chão da tenda espírita em meio aos rabiscos e velas vermelhas apagadas, afirma que Célia, sua Mãe Pequena, preparou uma forma de atingi-la e que se vingará de tudo. Lourdes sai do lugar gritando que matará a moça. Após o acontecido, João chega a tenda e afirma que não havia mais condição de Célia ser a Mãe Pequena, porque seus santos haviam sido “trancados” por Lourdes. Era preciso preparar um banho de descarrego para conseguir liberar os guias da moça.

Essas duas seqüências evidenciam uma coisa que jamais é nomeada como tal, mas que consiste na feitiçaria, segundo a qual um agente se torna feiticeiro na medida em que tenta causar um malefício a outrem. Se Célia era ou não a responsável pelos rabiscos da tenda espírita de Lourdes isso era menos importante do que a acusação a ela infligida. Na maioria das vezes as crenças na feitiçaria se manifestam e são postas em prática no momento da denúncia de um infortúnio (ou possível infortúnio) como causado por alguém interessado no malefício. O poder de um feiticeiro é avaliado pelo efeito que produz num ente específico e seu reconhecimento na opinião pública. No caso de Célia, o fato de João reconhecer e comentar que seus santos foram trancados por Lourdes comprova o poder da Mãe-de-Santo em sua represália. Quando descobriu o trabalho contra si, Lourdes afirmou que sua suposta adversária havia lançado toda a força dos santos dela contra si, mas que provaria que seu poder era maior.

Importante notar que o ato de feitiçaria na fita não envolve provas. Lourdes apenas acusa Célia e João acusa Lourdes, mas jamais o espectador é apresentado a quem fez o trabalho contra Lourdes, nem vê esta fazendo qualquer coisa contra Célia. A feitiçaria funciona como uma teoria interpretativa dos fatos em acusação. O feitiço opera uma estratificação entre os indivíduos que o envolvem: de um lado posiciona Lourdes que reconhecidamente afirma que fará alguma coisa contra Célia; esta por sua vez ocupa o lugar

de acusada e vítima, mas a narração não oferece qualquer elemento contra a personagem. Lourdes é vítima e acusadora.

A tenda espírita de Lourdes entra em crise nas disputas e feitiços entre seus membros. No centro comandado por João não houve acusações de feitiçaria, mas apareciam constantes práticas mágicas, representadas principalmente pelos conselhos e simpatias da *Ciganinha* para seus consulentes. O mais clássico desses conselhos (os “trabalhos”) foi dado ao amigo homossexual de Mauro. A *Ciganinha* ensina como o rapaz deve fazer para “domar” o amante sado-masquista usando um bombom de chocolate.

Logo em seguida, um personagem vem pede para a *Ciganinha* matar sua esposa adúltera, mas a entidade se recusa. Diz que sabe fazer, mas não o fará. Este é um elemento fundamental de *Prova de Fogo*: os mortos são parte da agência da magia e se envolvem nas questões de seus cavalos e consulentes. Célia teria lançado seus santos para prejudicar Lourdes; Lourdes “trancou” os santos de Célia; e a *Cigana* afirma que amansa os amantes de seus pobres consulentes.

A ambigüidade da *Ciganinha* é dos aspectos mais importantes no filme. Ela age para o “bem”, mas afirma *saber fazer* o “mal”.<sup>64</sup> Outras entidades parecem prontas para agir conforme as empatias e antipatias dos seus “cavalos”. O guia feminino de Mauro afirma que pode matar. Afirma que mandará à esposa do marido traído uma doença. O “santo” age para satisfazer a necessidade do consulente e não por alguma moral superior sobrenatural. As práticas mágicas se confundem, o tempo todo, com a própria feitiçaria, fazendo da Umbanda do filme uma religião ambígua na qual o bem e o mal se confundem. O que é benefício para um, pode ser infortúnio para outro.

Os combates entre os feiticeiros se situam dentro do mundo. Os “santos” entram no mundano e brigam por seus “cavalos”. As intrigas dos vivos causam a feitiçaria e as brigas dos santos.

O grande ausente da trama de *Prova de Fogo* é a morte. A morte desaparece enquanto questão existencial ou filosófica. Seu caráter de “passagem” para o outro mundo fica apagado pelo fato de que o “Outro Mundo” é o próprio mundo dos vivos no qual os

---

<sup>64</sup> Entenda-se *bem* e *mal* em seus sentidos relacionados à ambigüidade de causar ou não infortúnio a outrem. Escolhemos os termos “eurocêtricos”, porque mostram que numa sociedade na qual as categorias do campo religioso flutuam entre diferentes grupos, nela também flutuam as categorias de bem e do mal, mesmo que a Umbanda e o Candomblé não partilhem da divisão cristão do mundo entre Deus e o Diabo. O maniqueísmo é muito comum nos filmes e sua tensão é perceptível em *Prova de Fogo*.

santos brigam junto aos seus “cavalos”. A trama do filme se constrói como uma disputa constante entre vivos e mortos. A morte é negada enquanto desaparecimento do sujeito, e os mortos se tornam patrimônio coletivo e presença entre os vivos. *Pretos-velhos*, *Exus*, *Ciganas* e *Boiadeiros* aparecem durante todo o filme incorporados nos vivos. O corpo do vivo é partilhado com o morto.

Os mortos são invocados, lembrados e homenageados sistematicamente pelos umbandistas. Também querem ser percebidos, uma vez que enquanto Mauro não aceitou desenvolver sua mediunidade, ele tinha visões, como a do *Exu* que abre o filme. Os vivos usam os mortos em seus interesses. A película segue um fenômeno social segundo o qual “no Brasil, se fala muito mais dos mortos do que da morte”.<sup>65</sup> Uma análise sociológica pode demonstrar que ocorre uma negação da morte que passa a ser compreendida como uma passagem de mão dupla, uma vez que os mortos podem retornar para “vigiar, atrapalhar ou ajudar a vida dos vivos”. No imaginário religioso são assegurados o desaparecimento da pessoa (que morre) e a realidade complementar da qual ela poderia voltar (o mundo dos mortos). Os espíritos retornariam para assegurar a continuidade da vida depois da morte e revelar a relatividade da vida material.

Roberto DaMatta afirmou que o “outro mundo” é um local de síntese, um plano onde tudo pode se encontrar para fazer sentido. É um mundo “revestido num tempo de eternidade”. Ele seria um espaço marcado por grande igualdade moral “pois no ‘outro mundo’ tudo ‘será pago’ e todas as contas irão se ajustar com honestidade. (...) no ‘outro mundo’, deste outro lado da nossa humanidade existe uma verdadeira *isonomia* e todos são vistos e pesados pelas ações pelas quais realmente foram responsáveis aqui neste mundo”.<sup>66</sup>

A análise de DaMatta é interessante, mas não se aplica a *Prova de Fogo*. Não há qualquer “isonomia moral” que julgue mortos e vivos segundo suas ações. Se afirmássemos o contrário atribuiríamos uma realidade sociológica à imagem. DaMatta parece projetar um *ethos* católico sobre o mundo dos mortos brasileiro<sup>67</sup>. A fita de Altberg realiza uma contra-leitura desse *ethos* católico “damattiano” ao mostrar que os mortos brigam conforme as

---

<sup>65</sup> DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 140.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 151-152

<sup>67</sup> O mundo dos mortos católicos é moral e justo: os maus vão para o inferno e os bons para o céu. Existe a possibilidade de ficar vagando ou ir para o purgatório, mas todos os lugares do mundo dos mortos têm uma justificativa moral.

intrigas dos vivos. Eles realizam uma verdadeira “guerra de santo” que é exemplificada paradigmaticamente na disputa entre João e Mauro.<sup>68</sup>

Num dado momento da fita o *Boiadeiro* afirma que está encerrando sua sessão porque seu cavalo (Mauro) precisa descansar. Mauro, irritado com a continuidade da sessão, desafia a autoridade de João, o qual incorpora seu *Exu Caveira* e comprova seu poder rolando no chão repleto de cacos de vidro. Depois, quando o *Preto-Velho* de João afirma que Luciano tem o fardo que lhe cabe com sua esposa adúltera, Mauro incorpora o *Boiadeiro*, que repreende o *Preto-Velho* afirmando que ele defende quem na verdade deveria se punido, uma vez que a esposa de Luciano não estava virada “no santo”. O *Preto-Velho/João* afirma que o próprio *Boiadeiro* de Mauro é um fingimento, e que o cavalo só incorpora de verdade quando está na *Cigana*. O santo duvida da incorporação de Mauro e de sua masculinidade. O *Preto-Velho/João* desafia seu adversário para uma briga de tolerância à dor para mostrar a veracidade do “santo”.

Os guias espirituais não estão acima das contendas particulares de seus médiuns e não há qualquer idoneidade moral ou espiritual em questão. Os guias são quase como ramificações dos médiuns que os “servem”, não estando sujeitos a julgamentos divinos.

Nem todos os mortos são incorporados. Um deles tem participações marginais, mas funciona como um conector de episódios místicos. O *Exu* de rua que abre a película aparece ainda em dois outros momentos. Primeiro na saída louca de Lourdes por causa do trabalho de Célia. Mauro pede que Sandra vá falar com ela para acalmá-la. Enquanto ambas conversam aparece um homem escorado num poste próximo à esquina na qual as mulheres estão. Lourdes se joga na rua quando um caminhão se aproxima, mas o maltrapilho se atira junto com ela. Milagrosamente Lourdes escapa viva e segue por uma rua próxima acompanhada do homem. Sandra age como se não visse a pessoa. Acompanhamos o ponto-de-vista visual de Mauro que a tudo assistia. O maltrapilho era o *Exu* e somente o protagonista o viu. O segundo momento é na final do filme. Enquanto todos cantam e dançam para a *Ciganinha* numa festa gravada pela TV estrangeira, do lado de fora da tenda, o mesmo *Exu* aparece olhando “escondido” no batente da porta do lugar.

---

<sup>68</sup> Este tipo de disputas, nos quais os santos são convocados para lutar a batalha dos vivos de uma forma direta é uma das bases da importante tese de Yvonne Maggie, “Guerra de Orixá”, cujo título remete diretamente a situação exemplificada em Prova de Fogo. Cf. VELHO, Yvonne, op. cit.

A incorporação é o elemento mais incômodo de todos para quem não está acostumado ao aspecto gregário da Umbanda. A incorporação envolve três elementos na fita: 1) o santo; 2) os personagens (e os espectadores do filme); 3) o “cavalo”, o “possuído” que está ausente de si. O santo é o sobrenatural que tira o cavalo de sua própria presença e o torna uma ausência enigmática, mas a própria incorporação só ocorre na presença de testemunhas que no caso do filme são sempre de duas ordens: as personagens e os próprios espectadores.<sup>69</sup>

A relação dos vivos com os mortos é a estrutura da trama da fita de Altberg. *Prova de Fogo* focaliza a incorporação, ou seja, outra entidade que em tese já foi humana, partilha o corpo com o médium. A “guerra dos santos” reflete uma “guerra entre pessoas” pela agência dos mortos no meio dos vivos. Mauro e João são os grandes exemplos: o primeiro incorpora um “viril” *Boiadeiro* e uma *Cigana* “faceira”, enquanto o segundo, um “sábio” *Preto-Velho* e um “assustador” *Exu Caveira*. Todos os santos aparecem conforme a necessidade que o “cavalo” passa no momento. Interessante notar, por exemplo, que a *Ciganinha* atende aos problemas amorosos.

Na *Prova de Fogo* o consenso comum que une adeptos e clientes da Umbanda está no fato de que todos partilham a crença comum na magia e nos espíritos. O feitiço e a mediunidade funcionam como operadores lógicos das relações de poder entre as personagens do filme.

#### 4.4 ETNIA E POVO

*Prova de Fogo* envolve um sensível apagamento étnico, inclusive por não fazer qualquer menção a negros, pretos, brancos ou qualquer outro marcador racial ou de origem. É verdade que as entidades como *Preto-Velho* trazem a herança da escravidão, mas esta não deve ser interpretada, no filme, como uma incorporação étnica uma vez que seria atribuir uma etnicidade essencial à imagem.

Em *Prova de Fogo* não aparecem signos africanos. Essa falta pode ser compreendida se substituirmos a idéia de apagamento, como exposta acima, pela de

---

<sup>69</sup> AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnificação*. Campinas, SP: Papirus, 1998.



*ausência*, que não implica no silenciamento de uma origem. A fita de Marcos Altberg não faz menções às origens africana ou européia. A película mostra um conjunto de agregados de símbolos religiosos conjugados em relação ao aspecto fundamental que rege o enredo: as trocas entre os vivos e os mortos.

O filme mostra relações ambíguas entre vivos e mortos sem tematizar em qualquer sentido a marcação racial ou étnica na constituição da Umbanda. Um aspecto do campo religioso brasileiro foi selecionado sem se comprometer com perspectivas étnicas ou raciais.

Haveria um silenciamento étnico na fita? Tal pergunta só pode ser respondida se pensarmos o contexto das imagens cinematográficas naquele período. No início dos anos 1980 a indústria cultural já havia politizado o Candomblé como meio de resistência e preservação da cultura africana. Intelectuais e artistas (antropólogos, sociólogos, cineastas, cantores, pintores) investiram na popularização de referências aos mitos e ritos do Candomblé e alguns de seus objetos. Grupos culturais como *Ilê Aiyê* também se popularizavam na mídia nacional e o Candomblé se consolidava no sul do país, notadamente no estado de São Paulo.

Em meados dos anos 1970, ocorreu um lento e significativo processo de *re-africanização* do Candomblé em São Paulo e no Rio de Janeiro. Muitos sacerdotes umbandistas começaram a se iniciar no Candomblé e mudaram de religião, passando a valorizar os aspectos herdados da África.<sup>70</sup> O “retorno à África” se inseriu como um signo cultural de re-construção das tradições religiosas brasileiras como tradições *afro-brasileiras*. Essa remodelação da etnicidade surgiu de uma nova funcionalidade que o recorte identitário étnico adquiriu no campo religioso: o uso positivo da “África” conferia mais credibilidade, poder e influência a quem o utilizasse.

A etnicidade é um modo de identificação social que oferece aos sujeitos a possibilidade de engendrar uma ação no meio ambiente. De acordo com a situação, um agente pode recorrer ou exprimir-se etnicamente para atingir determinados fins, da mesma forma como outros podem recorrer à nomeação étnica para barrar os interesses desse mesmo agente. O realce ou não da etnicidade é um fator que depende de inúmeras

---

<sup>70</sup> Sobre este tema Cf: PRANDI, Reginaldo. *Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Hucitec/USP, 1991; PRANDI, Reginaldo. *Reafricanização do candomblé em São Paulo: um rito de iniciação ao oráculo de Orunmilá*. Águas de São Pedro: ANPOCS, 1987.

circunstâncias. É sabido que a possibilidade de manipular a identidade étnica é desigual e ocorre segundo determinados contextos e situações interativas. Quando o *Ilê Aiyê*, o MNU, os intelectuais (negros ou não) realçaram a identidade negra e passaram a compreendê-la como dotada de uma origem cultural africana positivada, começaram a reconstruir a etnicidade no Brasil conforme os parâmetros de uma tradição inventada pelo trabalho da rememoração.

A Umbanda havia se popularizado desde os anos 1950 como religião universal sem referendar raça, etnia ou sexo. A partir dos anos 1960 conforme esteve mais legitimada, mais e mais umbandistas passaram a professar o Candomblé, gerando uma concorrência entre as duas religiões no próprio campo religioso.<sup>71</sup> Partilhando de uma série de princípios cosmogônico, entidades e mitos, a Umbanda corria o risco de ser engolida pela redefinição étnica que ocorreu no Candomblé.

Trata-se de uma expansão da cultura negra, na qual a:

legitimidade de elementos de uma cultura negra, ou de origem africana, cujo celeiro mais importante é a Bahia, essa legitimação da “raiz”, gestada pela classe média intelectualizada do Rio e de São Paulo, que adota os artistas e intelectuais baianos, inclusive, propaga-se pela mídia eletrônica e chega a todas as classes sociais. Também entre os pobres, que não viviam esse desejo de retorno e rebeldia que atracou no Porto da Barra, subiu a ladeira do Gantois na Federação e se embrenhou pelo Matatu de Brotas. E se alastrou inclusive entre umbandistas, que com esforço buscavam desde muito apagar justamente essa origem não branca de sua religião, essa Bahia, essa África.<sup>72</sup>

A opção de *Prova de Fogo* foi de não fazer qualquer realce étnico. Isso marcou a diferença da Umbanda e do Candomblé, o qual paralelamente se afirmava cada vez mais como religião étnica em princípios dos anos 1980. A etnicidade foi um recurso diferenciador do Candomblé<sup>73</sup>, enquanto a Umbanda ignorou o recorte étnico e insistiu no caráter universal da religião.

Na imagem construída por *Prova de Fogo* a vivência dos personagens não possuía marcação étnica. A etnicidade não possuía qualquer funcionalidade na trama do filme. É provável que sem perceber, Marco Altberg e Aguinaldo Silva, ao se basearem nos relatos

<sup>71</sup> PRANDI, Reginaldo, op. cit. p. 73.

<sup>72</sup> Ibid., p. 73.

<sup>73</sup> Este ponto será desenvolvido no final do terceiro capítulo na medida em que a marcação étnica nos filmes brasileiros foi muito tensa e conviveu com a tendência de afirmação do sincretismo e da democracia racial.

de Niveo Ramos Sales, e tentando ser “fieis” à sua estória, tenham documentado o movimento de resistência da religião dos *Pretos-Velhos*, *Ciganas*, *Exus*, *pomba-gira*, *Zé Pilintras*, *Boiadeiros*, e outros, ao avanço do Candomblé no sul do país. A Umbanda é proposta na fita como religião do povo, universal, ao alcance de todas as classes e todos os povos. O quadro social do filme nega qualquer segmentação étnica, embora construa fronteiras identitárias que fragmentem a idéia de nacionalidade.

Muitos críticos fizeram uma leitura étnica da fita e realçaram o quanto ela era um tema “afro-brasileiro”. Outros preferiram pensar a Umbanda como um tema “bem brasileiro”.<sup>74</sup> Todas as leituras lidaram com a pressão social que tornava as marcações étnicas mais evidentes e com a fragmentação da identidade nacional que o filme construía na narração.

Essa agitação foi diferente da desenvolvida pelos filmes que retrataram o Candomblé. Neles a configuração étnica foi mais densa por outros motivos, como veremos no próximo capítulo.

---

<sup>74</sup> Cf. capítulo anterior.

# CAPÍTULO I

## DO NACIONAL-POPULAR AO AFRO-BRASILEIRO

Este capítulo trata da formação do debate étnico no campo cinematográfico brasileiro na década de 1970, mostrando a forma como as imagens do Candomblé e da Umbanda colocaram em ação a constituição de fronteiras étnicas em alguns setores da sociedade brasileira. O texto faz um apanhado do debate histórico sobre etnia, “raça” e cinema no Brasil, por meio da crítica de cinema, principalmente (mas não somente) dos entre 1960 e 1980, mostrando como as imagens religiosas contidas em filmes como *Barravento*, *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *A Força de Xangô*, estão intimamente relacionados com uma tensão sobre a partilha ou não de etnicidade.

Num curioso movimento crítico, filmes que retratam essas religiões foram abordados como obras relacionados aos “negros”, mas a maneira dessa nomeação é variada e está sujeita a uma série de fatores, podendo flutuar entre uma nomeação de negros “e ponto” ou de negro “e africano”, por exemplo.<sup>1</sup> A crítica cultural constitui seu próprio debate sobre etnia e “raça”, no qual eram feitos diferentes empregos dos termos aplicados a cor. A pergunta é: que tipo de imaginário esse uso criou? Ou, colocando melhor: na medida em que Candomblé e Umbanda apareciam nos filmes, como, na crítica, se agenciava a

---

<sup>1</sup> Peter Fry observa que nos meios anglo-saxões ele era branco “e ponto”, enquanto no Brasil era sempre branco “e vírgula”. Tomamos emprestado a expressão alterando-a um pouco. Cf. FRY, Peter. *A Persistência da “raça”*: ensaios antropológicos sobre o Brasil e África Austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

utilização da cor para caracterizar suas imagens? E que tipo de resultados foram obtidos dessa aplicação? Adiantamos que houve a formação de um tipo específico de etnicidade.<sup>2</sup>

O debate sobre o “negro” tornou-se, paulatinamente, uma questão política de agenciamentos de usos dos termos de cor na crítica de cinema, mas obteve diferentes conotações nos diversos momentos que a sociedade brasileira vivenciou desde 1960. A própria noção de discussões étnicas precisou, ainda, se formar no cinema e esta noção é uma das temáticas deste capítulo. Durante os anos 1960 o debate no campo cinematográfico brasileiro que ocupou o centro das atenções de cineastas, de críticos de cinema, da cultura e de ativistas políticos, foi o a questão nacional-popular. Neste, inicialmente, os empregos da questão do negro na sociedade brasileira tinham um caráter diferente do que teriam nas décadas seguintes.

Para esclarecer estes questionamentos faremos uma rápida revisão bibliográfica sobre a questão do debate nacional-popular nos anos sessenta, já estudados por Marcelo Ridente, José Mário Ortiz Ramos, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, nossos principais interlocutores neste momento do trabalho.<sup>3</sup> Veremos qual o papel ocupado pelo “negro” no debate do nacional-popular. Em seguida, passaremos às críticas e discussões de cinema para observar a conformação de um debate étnico no cinema brasileiro.

Como pretendemos mostrar a etnicidade na crítica cultural do cinema? A proposta é caminhar pelas palavras, expressões e imagens em seu contexto. O uso ordinário das palavras e expressões indica o significado que elas possuem num dado contexto. Os termos de cor denotam usos de categorias na crítica de cinema ao se referirem aos filmes. É preciso, ao ler as críticas, seguir os termos-chave que nos permitam interrogar sobre a época e interpretar como era compreendida a sua própria face “racial” e étnica. Mais profundamente, se ela se compreendia, se representava a si própria, como dotada de uma face “racial” ou étnica.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> A noção de imaginário com a qual trabalhamos está exposta na introdução, pág. 04.

<sup>3</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000; BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. Outro autor importante com o qual debateremos será Renato Ortiz, mas só enfrentaremos algumas das questões que ele levanta no quinto capítulo da tese.

<sup>4</sup> Como não temos treino sociológico ou antropológico para resolver qualquer questão conceitual, optamos por seguir algumas sugestões de pesquisadores pelas quais relativizamos os termos de etnia e “raça”. Primeiro, como lidamos diretamente com etnicidade ligada a “raça”, adotamos as reservas de alguns pesquisadores

O uso dos termos de cor se sobressaiu ao começarmos a leitura das críticas e dos textos jornalísticos. Esta observação se tornou mais rica quando, acompanhando Hebe Mattos de Castro, chegamos à conclusão de que a cor era uma forma profícua de sondar os entendimentos étnicos e “raciais” brasileiros.<sup>5</sup> Palavras como *negros, brancos, pretos, mestiços, “raça”, africanos, mulatos* e/ou que eram a estas associadas, tais como *seita, culto, religião, popular, povo, rituais, cerimônias*, para citar as principais, estabeleciam relações nos discursos. O jogo intrincado e ambíguo desses termos usados nas críticas envolveu as imagens do Candomblé e da Umbanda. Tratava-se de uma atualização e modificação de categorias raciais e étnicas.

Não podemos esquecer o aviso de Marc Bloch a respeito de como as pessoas mudam o sentido das palavras sem avisarem.<sup>6</sup> Cruzaremos as expressões com o contexto, tentando perscrutar seus usos e observar o processo pelo qual a “escriturística” sobre o cinema tentou enfrentar a aparição do Candomblé e da Umbanda nos filmes.

O uso dos termos de cor correspondente a alguma etnicidade ou racialização implica na lógica da nomeação. Os estudos étnicos avançaram teoricamente a partir das teorias de Fredrik Barth. Não se fala simplesmente em identidade étnica, mas em etnicidade, um campo de referenciação que toma a etnia como categoria capaz de estabelecer fronteiras diferenciadoras e ‘aproximativas’ dos agentes sociais.<sup>7</sup> A etnia, atualmente, é mais considerada como uma relação do que como um conteúdo programático ou essência cultural do grupo em que se realiza. Isso porque o centro da formação da referência étnica é

---

quanto à complexidade dos usos das terminologias de cor no Brasil como diretamente ligados a uma complexa divisão “cultural-racial” dos campos sociais. A idéia de “raça” aparece como uma flutuação conforme o emprego das terminologias de cor em diversas situações sociais. Muitos estudiosos chegaram à conclusão de que o emprego da cor no Brasil é relacional, o que significa que a marcação da “raça” também está inserida numa relação na qual pode ou não ser ressaltada. “Raça” é uma retórica de diferenciação cujo uso é difuso no Brasil. Compactuamos com a idéia de que não existe “raça” senão como um constructo social e por isso o termo aparece entre aspas neste trabalho. Por sua vez, abandonamos etnia em favor de etnicidade que se refere a um campo identitário. Etnia e “raça” aparecem como termos relacionais e não, como conceitos estanques. Tentamos mostrar suas aparições no campo cinematográfico. Cf: FRY, Peter. 2005; MAGGIE, Yvonne, REZENDE, Cláudia Barcellos (orgs.). *Raça como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. SANSONE, Lívio. Da África ao afro: usos e abusos da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, 27 (2002), 249-269; SANSONE, Lívio. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. *Afro-Ásia*, n. 18, 1996. p. 165-186.

<sup>5</sup> CASTRO, Hebe Mattos. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil século XIX)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

<sup>6</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>7</sup> BARTH, Fredrik. *O Guru, O Iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

a fronteira na qual um grupo se define como diferente de outros e, por estes, é diferenciado, na mesma medida, tendo por base a origem comum dos seus membros. Em outras palavras: a etnicidade é um campo de fronteiras identitárias que tem por referência uma origem e memória comuns. Neste sentido concorre com referências de classe, gênero, sexualidade e é atravessada por todas estas.

O estudo da etnicidade seria a análise “dos processos variáveis e nunca determinados pelos quais os atores *identificam-se e são identificados pelos outros* na base da *dicotomizações Nós/Eles*, estabelecidas a partir de traços culturais que supõe derivados de uma *origem comum e realçados* nas interações raciais”.<sup>8</sup>

O poder de nomear torna-se central por se referir ao processo de etiquetagem que uns grupos podem realizar sobre outros ou sobre si próprios. O poder de atribuir ou não a determinados grupos uma identidade étnica revelam uma hierarquia entre o grupo atributivo e o atribuído. Este processo está presente na crítica cultural na medida em que os críticos em geral falam “de fora” das religiões retratadas nos filmes sobre os quais tecem comentários. Parte das atribuições raciais e étnicas que proferem seguem essa exterioridade.

## **1. A formação do debate Nacional-popular**

Intelectuais e artistas desde o século XIX têm feito um grande esforço para traçar a chamada identidade nacional e definir uma possível “brasilidade”. Desde o romantismo até as teorias evolucionistas e abolicionistas a imagem do Brasil foi definida e redefinida conforme os períodos históricos elaborando “invenções de tradições”, numa retomada de elementos do passado como marcadores da identidade brasileira, conforme o modelo indianista do romantismo do século XIX.

As diferentes construções das identidades nacionais que tiveram lugar na história brasileira foram, até 1970, identificadas como um movimento de transformação da multiplicidade cultural do Brasil numa visão única, ou seja, unidas por um “único desejo”

---

<sup>8</sup> POUTIGNAT, Phillippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade* seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras. São Paulo: Editora da UNESP, 2000, p. 141.[grifos do autor]

de participar do sentimento nacional. Neste sentido, a seleção de sinais da identidade do país variou no tempo, mas sempre na mesma intenção de homogeneizar e escamotear as diferenças culturais que forjam a própria dinâmica social. As concepções de nacional e de popular mudaram por estarem intimamente ligadas à discussão mais ampla dos projetos políticos sobre o que se tomava como signos marcadores do Brasil. Conforme os autores (e agentes) dos diversos projetos, sejam eles efetivos, como os do Estado Novo, ou imaginários,<sup>9</sup> como os das classes destituídas de poder político, o que faz do Brasil “Brasil” variou e respondeu às diversas necessidades contextuais.

Não cabe, nesse momento, designar os diferentes projetos de nação, intermináveis no decorrer da história brasileira, e quais as concepções de nacional e popular que formularam. Basta colocar que a crítica da cultura cinematográfica e o próprio campo cinematográfico formaram suas próprias concepções e que estas constituíram parte do debate geral sobre a identidade do Brasil. As idéias de nacional e popular, longe de serem apenas diretrizes de críticos culturais, cinematográficos ou jornalistas, eram um conjunto de referências cognitivas em formação que definia o próprio olhar voltado para o país.

Elas são formuladas e modificadas no decorrer da constituição do campo cinematográfico, de forma que foram atuantes em dois sentidos: no da *prática do cinema*, o realizar filmes, no qual as figuras do diretor se tornaram centrais no caso brasileiro; e no da *prática da crítica*, com as intermináveis interpretações dos filmes.<sup>10</sup> No encontro do cineasta com o mundo, surgia um filme que, dotado de uma biografia própria, era produto de um tipo de procura de “nacional e popular” que antecedia sua própria realização, mas

---

<sup>9</sup> Nicolau Sevcenko mostra como os escritores como Euclides da Cunha e Lima Barreto fizeram da ficção romaneada um espaço de proposta de projetos de nação fracassados na realidade, mas possíveis na literatura. Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>10</sup> Adotamos o termo *campo* no mesmo sentido da noção de *configuração social* como desenvolvida por Norbert Elias: “a rede de interdependência entre os seres humanos (...) formam o nexa do que é aqui chamado configuração, ou seja, uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes (...) não é particularmente frutífero conceber os homens à imagem do homem individual. Muito mais apropriado será conjecturar a imagem de numerosas pessoas interdependentes formando configurações (isto é, grupos ou sociedades de tipos diferentes) entre si. O conceito de configuração foi introduzido exatamente porque expressa mais clara e inequivocadamente [no] que chamamos de ‘sociedade’ (...) a rede de interdependência por eles formada”. (ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Vol 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 249) Chamamos de campo cinematográfico a configuração formada pelas interdependências que constituem uma abrangência social, um modo de existência marcado por comportamentos e ações individuais ligadas a realização e apreciação fílmica no Brasil marcado por forças concentradoras e dispersoras do campo. Tal noção aproxima-se do conceito homônimo de Pierre Bourdieu, campo como um espaço social estruturado de posições nos quais se desenvolvem as relações de poder, mas optamos por Elias por mobilizar diretamente as posições sociais na diacronia.



saía modificada por esta. Da mesma forma, as concepções de nacional e popular dos críticos entravam em choque com os filmes realizados e o debate por estes suscitado fundou uma discussão sobre ambos na cinematografia brasileira.

Observar as concepções de nacional e popular no cinema brasileiro é, portanto, como demonstraram Jean-Claude Bernardet e Maria Galvão, analisar o “fundamento ideológico” da sociedade brasileira. Ou ainda, colocando em conceitos condizentes com nossa proposta, notabilizar as categorias de percepção social que os agentes do campo cinematográfico utilizaram. Tais categorias foram construídas no próprio ato de sua concepção, ou seja, quando um filme e/ou uma crítica foi veiculado tendo por interrogação a identidade brasileira, o nacional e o popular se formaram.

Na passagem da década de 50 para a de 60, o cinema entrou no debate político com outras áreas da cultura brasileira. Passaria a oferecer projetos de nação da parte de indivíduos desprovidos de poder político ou de acesso ao Estado. Da mesma forma, a década de 1960 começou com agitações políticas, sociais e intelectuais, entre elas, as Ligas Camponesas, Reformas de Base, movimento comunista, expectativas da revolução, denúncia dos abusos do stalinismo. A efervescência social e revolucionária foi um fator decisivo na construção das posturas sobre o nacional e o popular no qual uma concepção de cultura popular entrou no centro do debate. Cineastas, críticos, dramaturgos, atores, cantores, ativistas políticos, movimento estudantil, todos tentaram participar do debate sobre os rumos da sociedade brasileira fazendo muitas propostas. Foi no quadro das discussões culturais dos anos 1960 que o nacional e o popular tornaram-se as principais preocupações de politização no campo cinematográfico. O cinema entrava em sintonia com as outras áreas da produção cultural brasileira como o teatro, música, artes plásticas, todos buscando o “povo brasileiro”.

Em depoimentos a Bernardet e Galvão, a maior parte dos cineastas afirmou que a emergência das discussões políticas alimentou-se, na geração do que constituiria o Cinema Novo, da ebulição política que ocorreu nas outras áreas da cultura, principalmente o teatro.<sup>11</sup> Os autores, contudo, deixam claro em muitos pontos, as continuidades existentes

---

<sup>11</sup> Jean-Claude Bernardet e Maria Galvão deixam claro que havia uma continuidade de temas entre os anos 1950 e o pessoal do Cinema Novo, mas que estes ignoraram esses aspectos propondo-se, talvez sem perceber como tabula rasa. Tratava-se de um confronto de gerações, no qual a mais nova demarcava uma identidade como função de sua pretensa novidade. Cf. BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*

entre as discussões daquele período com as dos anos cinquenta, notadamente aquelas sobre o “homem brasileiro”.<sup>12</sup> Ainda assim, muitos cineastas e críticos do período fizeram uma tábula rasa do cinema brasileiro, colocando-se como inventores de uma nova forma de fazer cinema que, pela primeira vez, observava o Brasil a sério, como deixa entrever Glauber Rocha no seu grande empreendimento crítico *Revolução Crítica do Cinema Novo*.<sup>13</sup>

Mas como se desenvolveram os debates sobre nacional e popular nos anos 1960? Foram focalizados nos questionamentos acerca da cultura popular. E cultura popular, segundo Bernardet e Galvão, tinha vários empregos durante os anos 1960. Tais discussões viraram pontos de disputa entre as diferentes estratégias de intervenção artística e envolviam desde diretores e críticos associados ao Cinema Novo até o pessoal do CPC. Segundo José Ramos<sup>14</sup>, o campo cinematográfico dos anos 1960 em diante pode ser dividido em torno da clivagem de agrupamentos *nacionalistas* em contraponto aos *universalistas*. Os primeiros pensavam o cinema como uma forma de emancipação do Brasil, afirmavam a necessidade de politizar suas atitudes e as artes, enquanto os *universalistas* consideravam necessária a constituição de um cinema industrial e universal no Brasil, sem qualquer proposta nacionalista que o embasasse. Por questões didáticas, dividiremos as tendências de politização nacionalistas em duas: uma mais *ortodoxa* e outra *heterodoxa*. Havia pontos de aproximação e distanciamento entre elas.

As propostas do CPC podem ser colocadas como modelos de posturas ortodoxas de politização. Para tais instituições, a cultura popular não era simplesmente a feita “pelo povo”, mas “para ele” num intento educacional. Os CPCs se identificavam como “órgãos do povo” e propunham uma arte revolucionária em prol da sua conscientização. Embora

---

<sup>12</sup> Fogem a alçada deste trabalho os motivos da emergência da identidade nacional no campo cinematográfico, embora essas raízes possam ser buscadas até antes do projeto nacionalista do Estado Novo. Segundo Bernardet e Galvão, nos anos 1950 a situação social e política do país, marcada pelo desenvolvimento das esquerdas e das idéias nacional-desenvolvimentistas modificaria bastante a relação dos críticos e dos cineastas com a identidade nacional. O cinema, com a Vera Cruz passou a ser valorizado como produção cultural e a divulgação do ideário neo-realista abriu possibilidade para novas abordagens sobre o cinema no Brasil, entre as quais a da própria identidade nacional. Filmes como *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, tornaram-se obras referências da “brasilidade”, principalmente após a vitória no Festival de Cannes de 1956. Havia muita disputa por esta época sobre a identidade nacional, mas esta se voltava antes de tudo para a discussão do “homem brasileiro” num tempo em que o país se modernizava e urbanizava e as imagens rurais passaram a ser vistas como imagens de brasilidade, e o homem rural, o caipira (como o cangaceiro do filme de Barreto) havia se tornado uma ficção. Cf. TOLENTINO, Célia. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 22.

<sup>13</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>14</sup> RAMOS, José Mário, op. cit.

fosse feita por pessoas que não eram do próprio povo, a arte revolucionária popular se legitimava ao se identificar com este. Carlos Estevam, por exemplo, defendia a idéia de que era preciso distinguir entre *arte do povo* (feita pelo povo, que provem de comunidade atrasadas pré-industriais), *arte popular* (feita para as massas, na qual a audiência é receptora improdutiva de obras criadas por especialistas) e *arte popular revolucionária* (feita para causar uma modificação na consciência e realizar uma intervenção política). Estevam usava a chave teórica marxista, deixando evidente que seu reconhecimento era apenas para a arte popular revolucionária, e considerando todo o resto como anti-revolucionário. O Cinema nunca foi a ponta de lança dos interesses politizadores dos CPCs. A arte popular revolucionária era, como colocam Bernardet e Galvão, uma maneira pela qual o povo superaria a si mesmo. Havia um caráter científico, segundo estes autores, na compreensão de mundo oferecida pelo CPC, pois este queria legitimar seus posicionamentos como verdades científicas, deslegitimando por consequência tudo o que fosse diferente. Este cientificismo foi uma das causas das divergências entre o CPC e o pessoal do Cinema Novo.

Os trabalhos do Cinema Novo tinham uma postura mais *heterodoxa* sobre o cinema militante. Ainda hoje, é difícil determinar efetivamente o que foi o chamado Cinema Novo que Maurice Capovilla defendeu, no ano de 1962, tentando abraçar um conjunto de manifestações que ocorriam no cinema brasileiro.<sup>15</sup> O termo foi apropriado, em 1962, passando a designar um cinema intervencionista, resultado do trabalho de realizadores que entendiam a si mesmos como “autores” capazes de, por meio de seus filmes, mudarem a consciência da audiência. Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor e outros cineastas se valeram do *slogan* para criarem uma identidade de trabalho que, embora fragmentado e “ideologicamente ambíguo”,<sup>16</sup> soava, conjuntamente, como marcado pelo caráter de promotor da revolução. Ao seu lado caminhava a crítica de cinema de Gustavo Dahl, Jean Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes (este de maneira tangencial) e o próprio Capovilla, que evidenciava a

---

<sup>15</sup> CAPOVILLA, Maurice. Cinema novo. *Revista Brasiliense*. São Paulo, nº 41, p. 186, maio/jul 1962.

<sup>16</sup> BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rira, op. cit.

existência de uma vanguarda do cinema que se acreditava mostrando, pela primeira vez, a cara do Brasil na tela grande.

Em 1962, Glauber Rocha fazia distinções entre seu trabalho e de seus companheiros, entre os quais enumerava: Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Saraceni, Alex Vianny, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e outros, interessados e mergulhados na “contradição da cultura popular”, capazes de “expressão substantiva da cultura brasileira”, de fazer a adjetivação do populismo, tais como Anselmo Duarte, Rubem Biáfora e Lima Barreto.<sup>17</sup> Os cinemanovistas seriam sujeitos engajados aos quais caberia emancipar o povo da mitologia popular na qual se encontrava mergulhado.<sup>18</sup>

Havia uma sobreposição da atividade cinematográfica, no entendimento desses realizadores, como atividade cultural e política. Isso corrobora o que dissemos acima sobre uma identificação do *fazer filmes* com o *fazer política*, no sentido em que o cinema tornou-se área de debate e de compreensão da sociedade brasileira. A busca pela identidade nacional assumia uma importância estratégica na medida em que, nos anos 1960, estava ligada à luta política e à luta pelo poder.<sup>19</sup>

Tanto as tendências anti-colonialistas heterodoxas como as ortodoxas estavam marcadas, segundo Marcelo Ridente, por um romantismo revolucionário:

Na década de 1960, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (...), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se de *revolução*. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético especialmente entre 1964 e 1968, enquanto alguns inspiravam-se na revolução cubana ou chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a antropofagia do maio francês, do movimento hippie, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes.<sup>20</sup>

Tal utopia estava presente em muitos artistas e o termo *revolução* parece ter sido uma *etiqueta* usada por vários realizadores para significar posturas políticas (e estéticas)

---

<sup>17</sup> ROCHA, Glauber. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 fev.1962.

<sup>18</sup> BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, op. cit.

<sup>19</sup> Marcelo Ridente sintetizou: “nos anos 60 e início dos 70, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscava-se a um só tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, Marcelo, op. cit., p. 11).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 44.

intervencionistas. Muitos dos discursos cinemanovistas foram demarcações de seu papel revolucionário como representantes da cultura popular nacional.

Havia consenso de que o cinema deveria ser feito para o povo, tratando dele. A questão era “como fazer?”, qual a forma mais adequada para atingir as massas? Além do cientificismo este era um ponto que instalava a disputa entre o CPC e o Cinema Novo.

Carlos Estevam considerava os cinemanovistas, que se auto-declaravam revolucionários, alienados e, da mesma forma, Glauber Rocha considerava os realizadores defendidos pelo CPC como colonizados. Estevam achava que o cinema deveria atingir as massas e quanto mais simples fosse, melhor. Filmes com rebuscamento formal eram fugas da realidade e impediam o povo de compreender a mensagem sendo, portanto, elitistas e anti-revolucionários. Como as obras do Cinema Novo eram avessos à narrativa realista, a resistência de Estevam e dos CPCs foi ferrenha.<sup>21</sup> A polêmica teve um fundo de dissidência formalista. Os cinemanovistas, em especial, mas não apenas eles, se acreditavam dotados de uma sensibilidade antropológica para tais tarefas. Em artigo, Carlos Diegues afirmara:

O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pastiche, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não (apenas) se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira<sup>22</sup>.

A crença na sensibilidade antropológica, na capacidade de ver a si mesmos como capazes de falar pelo e para o povo modificando-o, de tirá-lo das ilusões (mitologias populares), foi uma marca de Carlos Diegues, seus companheiros e, notadamente, de Glauber Rocha. Neste sentido, para o Cinema Novo o povo era o agente revolucionário que precisava ser tirado das condições de alienação das próprias formas culturais. Era preciso denunciar, por meio da sensibilidade antropológica, as mitologias populares que impediam o povo de se libertarem da dominação. As manifestações populares eram formas de alienação e a religião, em especial, era compreendida como o “ópio do povo”.

---

<sup>21</sup> ESTEVAM, Carlos. Artigo vulgar sobre aristocratas. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962. Cf. mesma reportagem em: BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, op. cit.

<sup>22</sup> DIEGUES, Carlos. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, maio de 1965. Cf. mesma reportagem em: BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, op. cit.

Quando não era manifestação da alienação popular, a religião era uma curiosidade etnográfica marcada pelo exotismo, e, às vezes, as duas coisas ao mesmo tempo. O repúdio de Glauber pela mitologia popular era proporcional ao próprio encantamento por seu exotismo sedutor.

Contudo, a constatação de algumas manifestações da cultura do povo como formas de dominação e alienação também era acompanhada pela promoção de seus temas no debate cinematográfico. A cultura popular, pelo viés do cinema, se politizada, servia para a causa de conscientização e quebra da alienação. Assim, se o Candomblé aparecia como prática de alienados em *Barravento*, sua manifestação podia ser considerada politizada na denúncia de como a religião se constituía em uma mitologia, no sentido ilusório da palavra, para a comunidade na qual estava inserida. A religião também apareceu como fonte de alienação e misticismo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, ambos de 1964, nos quais o homem do campo tenta se revoltar por meio do misticismo e do messianismo sem, todavia, conseguir articular uma revolta pela falta da consciência política. Nesses filmes, o sertão reaparece como um espaço de consciência revolucionária primitiva, um “território da revolta”.<sup>23</sup>

Nesse sentido, o nacional e o popular, nos anos 1960, eram constantemente marcados por redefinições politizadas que variaram conforme os grupos nos quais tenham sido formulados. O cientificismo era um problema pelas tentativas do CPC de desqualificar toda atitude discordante tratando-a como “não científica”. O individualismo dos cinemasnovistas também era um motivo de dissidência entre ativistas políticos e os realizadores. A questão da autoria também era fundamental aos novos cineastas dessa década. A autoria já era uma discussão importante desde finais dos anos cinquenta, quando alguns cineastas começaram a investir num cinema com características neo-realistas, como Nelson Pereira dos Santos, ou numa linha mais psicológica e subjetivista, caso de Walter Hugo Khouri.

O advento do neo-realismo e das influências da crítica francesa desde 1950, principalmente aquelas do grupo dos “Jovens Turcos”, grupo de críticos cinematográficos

---

<sup>23</sup> A expressão é do historiador Durval Muniz observando como os discursos de Graciliano Ramos, Jorge Amado e Glauber Rocha propunham o nordeste como um território com potencial revolucionário. Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste* e outras artes. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

franceses (François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette) foram fundamentais para a formulação da teoria do autor, segundo a qual o cinema era capaz de se constituir como expressão de uma subjetividade individual do realizador da fita, o autor.

O que ocorreu na crítica francesa foi a legitimação de uma teoria do cinema que construiu, para a posteridade, a idéia do cineasta como autor, ou seja, uma figura histórica ao redor da qual o filme deveria ser interrogado e seu sentido amarrado. O autor surgia como uma referência de indexação de sentido do filme ao redor do qual as películas e os textos seriam amarrados e a interpretação deveria seguir a formação da visão de mundo. O autor se tornava uma função, como afirmou Michel Foucault.<sup>24</sup>

A influência da “nova vaga” francesa chegou ao Brasil e estimulou os novos cineastas a se compreenderem como autores no sentido artístico do termo. Ou seja: além de diretores de filmes, eram também artistas individualizados que poderiam criar filmes de forma inovadora e singular frente ao manancial de técnicas e temáticas que o cinema oferecia. O diretor de cinema no Brasil seria, imaginariamente, o equivalente a um escritor da melhor literatura nacional. O autor se tornou no Brasil uma categoria nativa de auto-compreensão dos próprios cineastas. O autor de cinema foi construção histórica.

O cultivo intencional da individualidade fazia do cinema brasileiro dos anos 1960 um grande campo de experimentação marcada pelo que foi chamado de “ambigüidade ideológica”, principalmente da parte do Cinema Novo. Se, por um lado, todos concordavam que era preciso fazer um cinema para e sobre o povo, numa prática politizada, por outro, ao se compreenderem como autores, os cineastas também achavam (e assim faziam) que seus filmes deveriam expressar uma posição individual sobre o Brasil. Estimulados por outra

---

<sup>24</sup> Michel Foucault em *O que é um autor?* (1968) já afirmava que o autor era uma função de construção de sentido e não uma entidade a qual o sentido estaria obrigatoriamente preso. Para os fins deste trabalho o autor é tomado em dois níveis: discursivamente como uma indexação do sentido do filme, mais evidente em alguns sistemas fílmicos de produção e narração como o cinema de arte e ensaio, o Cinema Novo e outras formas; ontologicamente, é uma matriz original de agenciamento do sentido do filme que permite ao pesquisador sondar como categorias culturais foram agenciadas numa mesma produção cultural. O primeiro nível é uma formação histórica específica que se populariza no campo cinematograficamente do ocidente a partir dos anos 1950. O segundo é uma ferramenta analítica que permite concatenar o *autor* com a formação histórica e com os mecanismos pelos quais os sentidos se formaram. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994; BORDWELL, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Piados, 1996; CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol II. São Paulo: Senac, 2006; FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja Editora, 1992; GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

grande inovação da *Nouvelle Vague*, que já havia sido introduzida na verdade pelo Neo-realismo italiano, a idéia e a possibilidade de fazer cinema fora dos grandes esquemas industriais e de reprodução do capital, com aparato técnico e “ideológico” local, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e outros, reivindicavam a criação para si, uma vez que o verdadeiro autor era um criador.

Esse apego à expressão individual criou espaço de dissidência com o CPC, uma vez que a forma fílmica virou um problema central do debate cinematográfico da época. Carlos Estevam achava que, para atingir o popular, era preciso usar as formas que o povo conhecia, sendo que, no cinema, a narração clássica realista seria a mais adequada.

Já Glauber Rocha e companhia afirmavam que as formas clássicas à Hollywood eram, em si, maneiras de dominação e traziam as imposições do imperialismo estrangeiro. Como disseram Galvão e Bernardet, os realizadores entraram na discussão ideológica das próprias formas cinematográficas. Para libertar verdadeiramente o povo era preciso criar novas formas de expressão para o cinema e investir num cinema que mobilizasse a capacidade interpretativa da audiência.

Havia um consenso de que o Brasil vivia uma situação colonial e que era preciso descolonizar as artes brasileiras. Roberto Schwartz afirmou que a idéia do Brasil colonial, apesar de anacronismo histórico, foi amplamente aceita porque expressava o interesse das pessoas em fazerem das produções culturais brasileiras formas independentes dos modelos europeu e americano, então culturalmente mais prestigiados. A rejeição das formas estrangeiras atingiu o cinema não só na forma expressa de negação do imperialismo norte-americano, mas na própria compreensão das formas cinematográficas como maneiras de libertação do colonialismo.<sup>25</sup>

O cineasta deveria tratar o povo e a realidade assumindo um posicionamento perante esta, de forma a suscitar uma tomada de posição de seu espectador diante do que foi apresentado. Isso também implicava numa busca do “autenticamente nacional”, que foi “encontrado”, pelo caso do Cinema Novo, como o Brasil *rural*, fonte de “resgate” das formas arcaicas nacionais, mas dotadas de poder revigorante no presente. O paradoxo dessa concepção era que o povo *culturalmente verdadeiro* era também *alienado*. Como afirma Tolentino, a “reserva” de brasilidade do campo era um fator fundamental, na medida em

---

<sup>25</sup> BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, op. cit., p. 165.



que, longe dos meios modernos (e urbanos), no sertão nordestino, por exemplo, era possível imaginar um homem puro, ainda intocado pela exploração capitalista.<sup>26</sup>

As definições sobre nacional e popular variaram, mas mantiveram em comum o apego a utopia singular da época, a *revolução*, palavra que remetia a muitos usos mas que, para os cineastas brasileiros, estava intimamente ligada a uma rejeição do capitalismo numa retomada de valores pré-capitalistas que pudessem servir a construção da nação. Marcelo Ridente entende isso como a manifestação de uma utopia romântica revolucionária<sup>27</sup>. A “revolução” era uma etiqueta que expressava a vontade de transformação, a tentativa de mudança da história e da prática vigente. Ela era alimentada por uma série de processos históricos em andamento naquele período, tais como a luta pela descolonização na África, a quebra da hegemonia do modelo soviético após as denúncias do stalinismo, a revolução cultural proletária, a abertura dos modelos terceiro-mundistas que tentavam superar a bipolaridade URSS/EUA ou a liberalização dos costumes. Esses processos concomitantes alimentavam a “revolução” como uma utopia possível para muitas gerações no Brasil.<sup>28</sup>

As idéias de nacional e popular estavam ligadas à busca da transformação do presente por meio das tradições do passado. Percebe-se que houve uma polarização sobre o que seria nacional e popular na década de 1960 nas disputas entre CPCs e Cinema Novo. A dinâmica desses debates, curiosamente, deixou de lado, apesar da propalada “sensibilidade antropológica”, a possibilidade de a cultura popular em si conter elementos legítimos e capazes de construir para si referenciais próprios.

À margem do debate entre CPC e Cinema Novo com suas utopias revolucionárias, Sebastião Uchoa Leite fez uma tentativa de conceituar a cultura popular. Após um histórico do surgimento desta idéia na crítica brasileira, afirma:

Pensamos, contudo, que o caminho certo para uma solução seria o de proporcionar ao povo condições culturais para que o conteúdo de duas produções artísticas se enriquecesse, a partir de uma consciência nova de sua situação. Para isso seria necessário reconhecer que já existe dentro do que produzido a potencialidade dessa abertura. E não é tão difícil verificar que ao

---

<sup>26</sup> TOLENTINO, Célia, op. cit.

<sup>27</sup> Ridente afirma que o crescimento capitalista criara um clima propício para o desenvolvimento de sensibilidade românticas, ou seja, aquelas que rejeitavam o capitalismo e o mundo burguês, mas no Brasil, essa sensibilidade era revolucionária, pois em vez de retorno ao Brasil arcaico, os artistas do cinema novo, por exemplo, tencionavam buscar nas raízes mais profundas da nacionalidade a matéria-prima para transformação da sociedade brasileira fazendo-a atingir outro patamar histórico.

<sup>28</sup> RIDENTE, op. cit..

lado das produções irrealistas e ingênuas (...) (da arte popular) se encontram também exemplos de uma abertura crítica, principalmente através das variadas formas de sátira e humor.<sup>29</sup>

Como já colocaram Bernardet e Galvão, Uchoa Leite foi um dos poucos a reconhecer na cultura popular mais um fornecedor de formas críticas do que um manancial a ser educado. O crítico antecipa a possibilidade de a cultura popular ser carregada de transformação. Essa idéia foi ignorada na primeira metade da década de 1960.<sup>30</sup>

A idéia de Uchoa já foi expressa num período pós Golpe militar, quando ocorreu uma revisão das idéias de nacional e popular como havia se conformado no cenário do cinema brasileiro. Ainda assim, podemos dizer que fazia coro às propostas contidas em *O Pagador de Promessas*. Na fita detecta-se a postura ansiada por Uchoa Leite. Duarte. Estavam lá as idealizações do popular rural que invade a Salvador capitalista e que tenta corromper a promessa sincera do pobre protagonista Zé do Burro. A fita de Duarte acompanhou a peça de Dias Gomes e já evidenciava as formas como a religiosidade popular desafia os poderes sem, contudo, transformá-los. O “poder dos fracos” não estaria em revolucionar o sistema, mas em fazer pressões para este acomodar as reivindicações dos desvalidos.<sup>31</sup>

## **2. O negro no nacional popular cinematográfico**

E a questão do negro no debate sobre o nacional e o popular nos anos 1960? O Candomblé e a Umbanda, hoje conhecidos como pertencentes à “matriz africana” ou “afro-brasileira”, sempre foram consideradas religiões étnicas ou ocorreu a construção dessa concepção por múltiplos atores que não apenas seus adeptos? Como se interligam com o campo cinematográfico? A primeira pergunta tem preocupado teóricos, antropólogos e historiadores e foge da alçada deste trabalho, exceto pela sondagem que faremos da

---

<sup>29</sup> BERNARDET; GALVÃO, op. cit., p. 162.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> A expressão é de Roberto DaMatta, servindo para designar os poderes que no Brasil, os membros despossuídos de poderes econômicos e políticos no sistema social brasileira usam para flexionar e inverter a ordem social vigente. Cf. DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

emergência do debate étnico no campo cinematográfico. Parte da resposta da segunda, encontra-se na interrogação sobre o “negro” no cinema brasileiro tal como críticos e cineastas trataram o problema.

Não pretendemos fazer uma pesquisa voltada aos estudos culturais e interessada na representação do negro na cultura cinematográfica brasileira. Nos interessamos mais em saber como o negro era ‘compreendido’ do que em como era ‘representado’. Tal abrangência estava diretamente ligada às noções de nacional e popular vigentes. Como colocamos anteriormente, o debate sobre a identidade nacional nos anos 1960 possuía um caráter homogeneizante que tirava das culturas dos grupos particulares da sociedade brasileira seu fundamento para atribuí-lo a um sentido nacional.

Na primeira metade dos anos 1960, houve um aumento significativo de fitas retratando o negro no cinema brasileiro. Entre os mais significativos podemos citar *Bahia de Todos os Santos* (1961), *Barravento* (Brasil, 1961), *A Grande Feira* (1962), *Assalto ao Trem Pagador* (1962), *O Rei Pelé* (1962), *Ganga Zumba, rei de Palmares* (1963), *Integração Racial* (1964). Outros filmes não tinham o negro o ponto focal de suas estórias, mas acabavam por colocá-lo em cena de alguma forma particular tais como *O Pagador de Promessas* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Dos filmes acima citados, os que tinham temáticas religiosas como ponto importante de suas tramas eram *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *O Pagador de Promessa*. Os três tratavam de Candomblé de forma diferenciada, entraram rapidamente, por vários motivos, no centro das discussões cinematográficas brasileiras e inauguraram uma estética que se sedimentou no cinema brasileiro durante os anos que se seguiram. A postura de *Barravento* e *O Pagador de Promessas*, em especial, foram basilares a ponto de serem sempre reiteradas – o eco dos dois filmes repercutiu até início dos anos 1980, quando parte da crítica de cinema incorporou as categorias étnicas no cinema brasileiro.

Ainda em 1959, quando as equipes de filmagem de *Bahia de Todos os Santos* iam aportar na cidade de Salvador, o filme causava comoção na imprensa porque iria retratar o Candomblé como nenhuma fita jamais fizera. Dizia-se que, na obra dirigida por Trigueirinho Neto, seria “a primeira vez que num filme brasileiro o elemento negro aparece na tela com total autenticidade”.<sup>32</sup> Celebrou-se com sensacionalismo e quase histeria o fato

---

<sup>32</sup> CORREIO PAULISTANO, São Paulo. 18 out, 1959.

de que o filme contava com “euó” e “Mãe-de-Santo” “de verdade”, mostrando fotos de Waldemar Rocha, de fato um “euó” do Candomblé do Engenho Velho, e de Mãe Masu, ialorixá baiana. Ambos iriam interpretar, no filme, sacerdotes do Candomblé.

Segundo o *Correio Paulistano*, em 1959, a idéia era apresentar “os elementos da religião negra em papéis de prestígio e funcionais que os dignificará”. *Bahia de todos os Santos* “estreu mundialmente”,<sup>33</sup> em Salvador, no dia 19 de setembro de 1960 e foi ovacionado como um avanço do cinema brasileiro. A maior parte das reportagens e críticas assinalavam seus personagens marginais e o fato de querer colocar em evidência os problemas sociais.

Contudo, *Bahia de todos os Santos* foi duramente atacado seja na Bahia, onde foi lançado pela primeira vez com grande pompa, seja no sudeste, onde os grandes jornais contestaram seu valor artístico. Quando lançado, em 1961, na cidade de São Paulo, muitas das imagens sobre o Candomblé eram comentadas, mas nem sempre sua conotação racial. O problema dos marginais de Salvador entrava em primeiro plano, sendo lembrados como “escravos de uma contingência, de que a miséria e a necessidade são as únicas responsáveis”.<sup>34</sup> Havia no filme, segundo alguns jornais, a retratação de um problema racial e religioso no protagonista, o garoto mestiço Tônio.

Trigueirinho Neto se manifestou a respeito do assunto, afirmando que seu filme fazia o “possível para representar o panorama histórico” e para mostrar que “todos nós vivemos atolados em preconceitos de toda ordem, temos capacidade para deles nos livrar, mas poucos entre nós conseguem realizar tal proeza”.<sup>35</sup> Os cineastas contemporâneos o viram com importância. Glauber Rocha não o aplaudiu com o entusiasmo com o qual veria outros filmes do período, e Jean-Claude Bernardet afirmaria no manifesto político *Brasil em Tempo de Cinema*, publicado originalmente em 1967, que o “anti-burguesismo” de Neto fora primário, pois só levava a reforçar a moral burguesa.<sup>36</sup> Bernardet cobrava, meia década depois do lançamento do filme, uma postura que denunciasse mais do que um racismo anti-burguês, uma vez que denunciar o racismo só teria repercussão dentro do *próprio universo*

---

<sup>33</sup> DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Salvador, 21 set, 1960.

<sup>34</sup> UMA BAIÁ Dramática. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 mar, 1961

<sup>35</sup> Cf. “BAHIA de Todos os Santos”, na palavra de Trigueirinho Neto, seu autor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar, 1961.

<sup>36</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

*da moral burguesa*. No ensaio político de Bernardet e em *Revolução do Cinema Novo* de Glauber Rocha, publicado em 1963, a questão racial era subordinada a da conscientização.<sup>37</sup> A própria presença do parâmetro de “raça” é visto sobre um prisma da situação social envolvida pelas personagens. Na maior parte das reportagens e críticas que encontramos sobre *Bahia de Todos os Santos*, quando ocorre alguma referência ao racismo, quase sempre é de soslaio, jamais centrada no tema.

A interpretação de Bernardet se torna assim indicativa de uma posição corrente nos debates cinematográficos de então, principalmente os mais politizados: a moral *burguesa* engolfava a questão da mestiçagem de Tônio e do racismo retratado no filme. Bernardet realizou uma leitura sociológica sem reflexões raciais ou étnicas. A idéia de uma “moral burguesa” a qual Trigueirinho Neto faria apologia colocava o racismo e o preconceito dentro de uma compreensão classista da realidade brasileira.

Quando havia descrição sobre o Candomblé, a tendência dominante era sempre a mesma: tratava-se da “religião negra”, credices de “africanos”. Essa mesma idéia de religião de negros foi desenvolvida por críticos na época do lançamento de *Barravento*, filme de Glauber Rocha, de 1961. Pouco antes de seu lançamento, Walter Lima Júnior, um dos expoentes do Cinema Novo, publicou uma reportagem notificando que o cinema brasileiro estava mudando. Para apresentá-lo, pediu que o próprio diretor estreante Glauber Rocha apresentasse seu filme:

... fui com a equipe para a praia de Buraquinho, uns dez quilômetros depois de Itapoã na Bahia. É uma fazenda de pesca de xaréu, a prática mais comum dos *negros* baianos. Chegando em Buraquinho as coisas mudaram para mim (...). o exotismo da *cultura negra*, tão cantado pelos artistas de origem baianos não passa de uma romântica e alienada posição frente grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental. *Os negros permanecem escravizados de todas as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos*, a eterna submissão a miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por Iemanjá ou Xangô. Fatalismo puro.<sup>38</sup>  
[grifos nossos]

Glauber também desenvolveu a mesma reflexão acima numa carta pessoal a Paulo Emílio Salles Gomes na qual apresentou a temática do filme, ainda na época de suas

---

<sup>37</sup> ROCHA, Glauber. Op. cit.

<sup>38</sup> LIMA JR., Walter. Barravento no cinema brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr, 1962.

filmagens<sup>39</sup>. A idéia foi reiterada no próprio letrero de abertura do filme em que a legenda se propõe como cartilha de “leitura” da fita ao espectador:

No litoral da Bahia vivem os *negros puxadores de 'xaréu'*, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos dos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. 'Iemanjá' é a rainha das águas, a 'velha mãe Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto ser apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem. *Barravento* foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem à prefeitura municipal de Salvador, ao governo da Bahia, aos proprietários de Buraquinho e a todos aqueles que tornaram possíveis as filmagens, principalmente aos pescadores, a quem esse filme é dedicado [grifo nosso].

Para além da tentativa ainda desordenada de Trigueirinho Neto, Glauber Rocha enunciava a questão racial na primeira imagem do filme, antes mesmo do espectador entrar no mundo da fábula, direcionando o olhar a ser lançado nas imagens.

Jean-Claude Bernardet afirmou que até 1960 o homem do povo não aparecia na tela e isso começava a mudar com filmes como *Barravento* que, segundo ele, “focalizava os conflitos provocados, numa aldeia de supersticiosos, pela própria evolução de sua vida”.<sup>40</sup> Numa sintonia flagrante do crítico com a opinião do cineasta e a postura dominante da retórica da película, Bernardet afirma que “o conflito dominante, no filme, é provocado pela volta à aldeia de um homem, que abandonou a pesca e a vida vegetativa para viver alguns anos numa grande cidade; através da violência, quer substituir a magia pela ação”:

Vinculados a superstições herdadas dos *escravos africanos*, procuram a explicação de suas dificuldades nas manifestações das divindades, e tentam solucioná-las pela magia. Esses *ritos de origem africana* ainda são freqüentemente considerados meio de preservar a cultura e a dignidade dos negros. Já tiveram este papel, hoje não têm mais. E *Barravento* afirma que, bem longe de constituir um meio de luta, são entraves à evolução humana e social.<sup>41</sup> [grifos nossos]

<sup>39</sup> Cf. ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

<sup>40</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Barravento*, filme realista. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 out, 1963.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Assim como Glauber falou de “negros pescadores”, de “cultura negra”, Bernardet coloca “ritos de origem africana”. Numa passagem interessante da apresentação feita pelo cineasta a Walter Lima Jr., Rocha ainda acrescentou:

(...) O folclore e a beleza contagiantes dos *ritos negros* são formas de alienação, são impedimentos tráficos a uma tomada de consciência para liberdade de uma “raça” importante no nosso século, como a “raça” negra. Para um branco falar de negros é difícil (...) *A África hoje está em processo de barravento* e está correspondência é necessária (e urgente) nas sociedades negras do Brasil.<sup>42</sup>  
[grifos nossos]

Muitos comentadores de *Barravento* adotaram a visão do filme dos “rituais negros” como fontes de alienação. Esta é própria das “religiões dos negros”, dos “africanos”, da “descendência de escravos”, da “cultura negra”. Começa a se demarcar na escritura crítica de cineastas e críticos uma citação cada vez mais constante de uma “origem africana” quando os filmes tratam de Candomblé. Expressões como “religião negra”, “ritos negros”, “ritos de origem africana” são recursos que tanto cineastas como comentaristas de filmes usam para descrever alguns aspectos dos filmes quando colocam em pauta o Candomblé. O curioso é que a forma retórica dominante procura lembrar que o negro tem origem escrava (e, por vezes, continua “escravizado”) e proveio da África.

A origem ancestral dos negros começou a ser colocada na ordem dos discursos, uma vez que, como o próprio Glauber Rocha lembra, a “África estava em barravento”, fazendo menção ao processo de descolonização africana, contemporâneo ao filme. Contudo, a chave racial e a origem africana *aparecem para denunciar o quanto o negro é vítima da exploração econômica na sociedade brasileira*. Dessa forma, a crítica cultural colocou em pauta a exploração do povo, uma vez que os negros são tidos como uma faceta deste que começa a emergir nas telas do cinema brasileiro. A questão étnica foi colocada em suspenso, uma vez que o debate político dominante a suplantou. Começam a ser ensaiadas as primeiras manifestações de uma compreensão étnica do Candomblé na crítica cultural na medida em que há menções constantes à “cultura negra” herdada de escravos vindos da África. Começava a se demarcar uma identidade de origem.

Quando expressões, como “cultura negra”, são enunciadas, tornam-se categorias de referência na sociedade brasileira. A aparição do negro no debate do nacional popular foi

---

<sup>42</sup> LIMA JR, Walter. op. cit.

por meio de manifestações “alienadas” ou de tentativas de resistência contra a exploração. De qualquer forma, temas como o racismo não vingaram muito no debate cinematográfico. Quando Carlos Diegues lançou *Ganga Zumba, rei de Palmares*, em 1964, seu filme foi acusado de racista por ter somente protagonistas negros.<sup>43</sup> O filme de Diegues contava a história da fuga de um grupo de escravos de um engenho rumo a Palmares, mostrando a resistência, a opressão e a luta do negro. Contudo, o “negro” não era compreendido como algo que pudesse ser considerado em si, mas como aspecto de um sistema.

Luiz Alberto, crítico do *Jornal do Comércio*, afirmou que *Ganga Zumba* é, ideologicamente, “frustrado, desde o ponto em que a solução final é entre negros e brancos, desde que o equacionamento por todo o filme (em raríssimos diálogos a exceção que confirma a regra) é de uma luta pela libertação dos negros de sob os brancos e não dos explorados de sob os exploradores”.<sup>44</sup> Curiosamente, foi por frisar a questão racial que, na interpretação de Alberto, o filme falhara, pois deveria explorar mais a questão da exploração econômica. O próprio Diegues afirmara que sua idéia era realizar um

filme simples, objetivo, direto sobre um tema que sempre desejei tocar, a liberdade, através de um instrumento cultural que sempre me interessou, o negro, sua cultura. Creio pelo que temos agora, que estamos alcançando o objetivo. “Ganga Zumba” terá de ser um filme violento (...) fundamental do espírito negro.<sup>45</sup>

Os discursos de Diegues e Luiz Alberto permitem-nos, ao se juntarem às expressões de Glauber Rocha e Jean-Claude Bernardet, afirmar que o negro na primeira metade dos anos 1960 era visto segundo uma diferenciação de classe. Nas tentativas de percepção de uma cultura negra, cada vez mais, o termo “negro” referia-se a um conjunto de traços culturais. Qual o significado do uso de negro nesse contexto classista?

O emprego da cor como forma de demarcação de diferenças se tornou o tema de muitos romancistas e artistas, desde o Estado Novo, com todas as suas indeterminações sendo que, as obras de Mário de Andrade e Jorge Amado, principalmente, nas quais

---

<sup>43</sup> SOUZA, Cláudio Mello e. *Ganga Zumba domina a semana*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 mar, 1969.

<sup>44</sup> ALBERTO, Luiz. *Ganga Zumba*. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 mar, 1964.

<sup>45</sup> MORAES, Tânia. ‘Ganga Zumba’ quer dizer Zumbi (dos Palmares) e Liberdade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 ago, 1963.



pululam pretos, negros, mulatos e mulatas, brancos e outras cores, estão entre os maiores exemplos.<sup>46</sup>

O desenvolvimento da idéia de democracia racial nos anos 1940 introduziu uma redefinição da forma como o gradiente brasileiro de cores foi tratado. Ao mesmo tempo, a consolidação das utopias romântico-revolucionárias e das teorias marxista fez com que a questão do negro, dos anos 1950 em diante, fosse abordada sempre pelo viés da luta de classes e da exploração econômica. O debate cinematográfico, nesse sentido, conferiu ao “negro” uma particularidade na cultura brasileira, mas como grupo explorado que também deveria ser conscientizado.

O negro positivado como constituinte do povo, “fagocitado” pela nacional e pelo popular, tornava-se metáfora do povo brasileiro explorado. Havia contradições que escapavam a esse esquema, entre elas a emergência tímida, mas presente, de uma percepção étnica do negro, todavia eclipsadas pela discussão militante da conscientização popular.

A retomada do termo pareceu ter uma designação cultural, ou seja, é a seita dos “negros”, a religião dos “negros”, a exploração dos “negros”, as cerimônias dos negros, os “rituais africanos” e, mais raramente, a “religião africana”. O termo é usado como designação cultural de um conjunto mais delimitável ao qual se pode atribuir uma designação única: negro. O termo parece ter, além da significação de cor, a de cultura.

A cor, nesse sentido, ressurgiu alicerçada na atribuição da cultura em que “negro” designa aquilo que a ele é atribuído, mas que está intimamente ligada à questão de classe.

### **3. O pós 1964 e a primeira emergência da Etnia no cinema**

O golpe de 1964 funcionou como um “buraco negro” para as idéias e utopias românticas revolucionárias até então vigentes. A terrível gravidade da ditadura, com o avançar dos anos 1960, absorveu todas as reivindicações e sonhos sociais mostrando uma distância gigantesca entre os ideais dos artistas politizados dos anos rebeldes e sua prática

---

<sup>46</sup> SCHWARCZ, Lília M.. *Retrato em Preto e Branco*. São Paulo: Cia das Letras, 1987; CASTRO, Hebe Mattos. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil século XIX)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998; PARES, Luis Nicolau. O processo de criouliização do Recôncavo baiano (1750-1800). *Afro-Asia*, 33, 2005, p. 87-132.

cultural, bem como sua distância do povo. Antes do A. I. 5, os cineastas tiveram, entre 1964 e 1968, um hiato de respiração no qual puderam analisar sua surpresa com a ausência de luta política por parte do povo, que imaginavam estar pronto para aderir à revolução, mas que, de fato, nada fez contra a ditadura.

Os cineastas brasileiros iniciaram um processo de autocrítica quando perceberam a diferença entre suas pretensões e intenções, os filmes que realizaram e o povo ao qual se dirigiam. A Ditadura consumiu as utopias de modernização romântica. Os cineastas compreenderam que havia uma distância de classe que os separava do povo. Ela era significativa em dois sentidos: primeiro, porque não compartilhava das mesmas referências e da convivência comunitária; segundo, suas formas fílmicas estavam aquém de qualquer possibilidade de compreensão da parte do povo que ansiavam atingir. Empreenderam uma revisão sobre quem eram os intelectuais e sua pretensa compreensão da condição brasileira. Os primeiros alvos das reflexões foram os próprios artistas e sua condição de classe. Cineastas, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, e críticos como Jean-Claude Bernardet, passaram a se compreender como pertencentes à classe média, que até meados dos anos 1960, não tinha noção de suas próprias limitações e comprometimento com seu lugar social.

Filmes como *Terra em Transe* e *Fome de Amor* mostram justamente essa revisão dos empreendimentos intelectuais e artísticos nos quais os protagonistas são alter-egos dos próprios cineastas e da classe média. Ambos denunciam a falência do populismo, idéia política muito comum no campo cinematográfico brasileiro mais politizado, e colocam a si próprios como populistas.<sup>47</sup> A idéia de que os artistas podem mostrar ao povo como ele deve agir, tutelando-o, passa a ser compreendida como uma ilusão do artista para com o povo exatamente porque a classe dos artistas (e dos cineastas) estava ensimesmada. A

---

<sup>47</sup> De fato as concepções teóricas populistas de um Francisco Welffort, por exemplo, e as concepções de povo tutelado por parte de muitos intelectuais e artistas brasileiros estão muito próximas. Seria interessante uma pesquisa para conferir se haveria uma base social comum a estas duas posturas ou tratava-se de um conceito que migrado do campo das ciências sociais se proliferou noutra meio, ou se simplesmente haveria uma base diferente no campo cinematográfico que se apropriou do conceito que caiu como uma luva para suas discussões. Poderíamos levantar a hipótese de que parte da classe cinematográfica brasileira compreendeu que sua própria forma de pensar o Brasil era populista, e com o golpe de 1964, se esgotou a possibilidade do populismo responder à sociedade brasileira. Não estamos naturalizando a idéia de populismo, mas sim o considerando como uma chave político-cognitiva pela qual muitos pensadores e artistas brasileiros tentaram compreender seu tempo.

autocrítica desses cineastas foi de certa forma a denúncia de um grupo artístico compenetrado.

Jean-Claude Bernardet concluía seu ensaio *Brasil em Tempo de Cinema*, em 1966, afirmando que “o cinema brasileiro não é um cinema popular; é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico”.<sup>48</sup> Colocava que o cinema brasileiro era produto das classes médias que apenas em meados dos anos 1960 começava a dar atenção a estas. Afirmava que até 1958 a realidade brasileira não existia cinematograficamente. O ensaio defendia que o cinema brasileiro estava apartado da realidade brasileira e apenas lentamente tentava captá-la, mas o fazia de forma alienada, pois:

Quem faz arte no Brasil são os setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social. É uma classe marginal em relação à burguesia e ao proletariado e campesinato, e ela não tem força para questionar esse marginalismo. A vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica (...) A classe média vai ao povo. Paternalisticamente, artistas, estudantes, cepecistas vão fazer cultura para o povo (...) Esse sistema de cultura para é excelente porque, ao mesmo tempo que possibilita uma elevação, mais teórica que real, do nível cultural do povo, permite que se difunda apenas aquilo que interessa difundir, ou seja, o que interessa à pequena burguesia e à grande, que controla integralmente a primeira.<sup>49</sup>

Bernardet coloca tudo em termos de interesse de classe, mas sua fala interessa para mostrar como houve um deslocamento no qual o campo cinematográfico começa pensar o seu trabalho como inserido nas estratificações de classe e limitado por estas. Contra a primeira idéia de ensinar o povo a ser povo, ele supõe a idéia enunciada por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de 1963, de denunciar o “povo para o povo” como uma meta ainda não cumprida. A classe média só se torna tema de filmes depois dos primeiros empreendimentos do Cinema Novo com o sertão e a favela, como se mostram em filmes como *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sergio Person.

O ensaio de Bernardet foi explosivo na classe cinematográfica mais politizada, pois denunciava que o cinema era uma arte de classe voltada para a classe média que se mostrava mais claramente pela distância do público uma vez que os filmes eram pouco

---

<sup>48</sup> BERNARDET, Jean-Claude, op. cit.

<sup>49</sup> Ibid., p. 48-49.

vistos. *Terra em Transe* e *Fome de Amor* vieram logo em seguida e neles, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos assumiam, pelos personagens, a denúncia de Bernardet. Nesse caminho, o negro aparecia ainda como questão de classe, mas, em finais dos anos 1960, já mudava a forma como era mostrado nos filmes, principalmente, de Glauber Rocha.

Em o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1968, Glauber Rocha conseguia seu maior sucesso comercial e ganhava o prêmio do Júri em Cannes, no mesmo ano. Pela primeira vez, o cineasta tomou a cultura popular em seus aspectos complexos e, usando do sincretismo, elaborou uma visão na qual a cultura popular é tida como uma forma de resistência em si mesma. No filme, há um agenciamento de práticas populares ao colocar em cena o cangaço e a religiosidade popular de forma a acentuar o quanto esses elementos *juntos* compõem uma resposta cultural à conjuntura política.

Ao criar uma mistura e uma convergência entre o cangaço e a lenda de São Jorge, sincretizado com Oxossi e com as disputas de classes, o diretor tomou elementos que estavam no mundo histórico, e deu-lhes nova dimensão criando uma compreensão alegórica da realidade brasileira. O paralelo entre Lampião e o Santo Guerreiro, a convergência dos papéis de ambos nas figuras múltiplas de Coirana (inicialmente), Antônio, Professor e Negro Antão, e finalmente, a mistura de tudo isso no agenciamento do cordel com o mito popular católico e com as lendas africanas deram a *Dragão da Maldade* uma espessura no tratamento da cultura popular que contradiz a prática de Glauber Rocha do primeiro momento do Cinema Novo. Glauber estava interessado em politizar o mito, em fazer da história do dragão da maldade contra o santo guerreiro uma luta entre dominadores e dominados, criando, no mito, a vitória dos segundos.

A representação racial aparece em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* na presença do personagem Negro Antão, reconhecido como “outro” negro. Num determinado trecho do filme, Antão afirma: “O passado provou e o futuro tem que provar. Quem se alevanta contra o Imperador paga com a cabeça...Quem é desgraçado chora, chora, chora. O destino da miséria é o Inferno, é o Inferno...Eu quero é pegar meu navio de vela branca e vortar pra África, vortar pra África do meu avô”.

Antão se reconhece e se oferece para ser conhecido pelo espectador por meio de sua nomeação como *negro e africano*. Mas, mesmo parecendo medroso, é Antão quem encarna, no filme, a lenda do santo guerreiro ao reproduzir em ação a representação do ícone de São

Jorge. Quando o filme mostra, logo na sua abertura, a imagem de São Jorge, uma legenda esclarece que, no Brasil, o santo “tem uma divindade análoga na *religião negra de origem africana*: OXOSSÍ. São Jorge (e sua duplicata Oxossi) são chamados pelo povo de o SANTO GUERREIRO” [grifo nosso].

A representação racial e étnica de Antão fortalece não apenas uma encarnação do negro como o Santo guerreiro católico, mas também, pelo paralelismo sincrético deste com Oxossi. Há o reconhecimento da origem étnica de Antão como negro africano, e da existência de uma “religião negra”. A vingança dos pobres, no filme, “é quase divina (um pretinho do bando de Coirana vira de repente São Jorge, ataca o ‘dragão’ com sua lança, deixa-o contorcendo-se no pó)”.<sup>50</sup> A cena foi lida por muitos críticos exatamente em seu caráter alegórico que confirma uma percepção de uso de Antão como não sendo casual:

No final, o negro vertido de vermelho irrompe montado na praça coalhada de cadáveres e, com a lança, pune o vilão latifundiário. Nesse instante, um clarão na imagem reitera o caráter de revelação da cena que reproduz o quadro tantas vezes pintado: São Jorge matando o Dragão que se enrosca das patas de seu cavalo.<sup>51</sup>

Como analisa José Gatti,<sup>52</sup> o filme toma partido da mutabilidade sincrética popular da associação entre orixá-santo católico e *politiza o mito*, dando-lhe uma conotação de luta de classes (o dragão é o proprietário latifundiário).

A luta de classes engloba não apenas a religiosidade popular, mas também a representação “racial” e étnica que extrapola a denúncia de alienação como ocorria em *Barravento*. Percebe-se que o filme não deixou de ser instrumento político ou de pensar a identidade nacional.

*Dragão da Maldade*, ao demarcar a existência do negro enquanto “outro” de origem africana, cria os distanciamentos e diferenciações que delimitam a alteridade racial. A etnicidade no filme toma vida pelo sincretismo. O último filme brasileiro de Glauber Rocha nos anos 1960 trouxe, portanto, a “raça” para primeiro plano e antecipa as discussões de identidades étnicas, raciais e culturais que permearam o debate cinematográfico dos anos

<sup>50</sup> MORAES, Tati. A parábola lírica e violenta. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 jun, 1969.

<sup>51</sup> VIANNA, Antônio Moniz. Um retorno às origens. *Guia de Filmes*. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, maio-jun, 1969.

<sup>52</sup> GATTI, José. (In) visibilidade racial em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. *Cinemas*, n 13, set/out, 1998.

1970. Essa mesma postura é reiterada por Glauber Rocha em *Der Leone Hás Sept Cabeças*, filme de 1970, produção internacional franco-congo-italiana.<sup>53</sup>

O nacional e o popular começaram a abarcar a diferenciação étnica e a politizar a diferenciação em chave classista e culturalista.

#### **4. O debate da cultura popular nos anos 1970**

Dois cineastas magnetizaram boa parte das discussões sobre cultura popular nos anos 1970 em diante: Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues. Após a falência da antiga utopia romântica revolucionária, os ideais do nacional popular adquiriam outro espaço. Na década de setenta ocorreu o agenciamento dos ideais nacional popular.

Cineastas e críticos tiveram que colocar as discussões do nacional e do popular em outro nível. Suas justificativas revelam o uso do nacional e do popular como forma de lidar, driblar e produzir no regime autoritário. Isso não significa que não tenham sido “cooptados” em alguma medida, mas houve níveis de negociação por meio da “cooptação” ambígua, dotada de pragmatismo num meio ambiente potencialmente hostil. Nelson Pereira dos Santos, de quem o *Amuleto de Ogum* foi co-produzido pela Embrafilme, colocava que, ao mostrar uma “visão popular da realidade”, o cineasta “conseguia interpretar bem e ficar a favor dos valores populares, quer dizer, de uma visão popular” o que lhe daria uma resposta de público.<sup>54</sup>

Um dos motivos levantados pelos artistas que “absorvidos” pela indústria cultural, como chamavam, em formação, era justamente de alcançar um público antes nunca atingido. Nelson Pereira advogava isso como resultado do engajamento dos cineastas numa visão popular da realidade, mas que contasse com o apoio do Estado. Para ele, a afirmação dos valores populares constituía numa resposta do público que, identificando-se na tela, correria para as salas de cinema. O sucesso de público, pelos valores do povo, era colocado, por Nelson Pereira, como uma afirmação da produção nacional frente ao filme estrangeiro, o que, sem dúvida, colocava a proposta do campo cinematográfico em sintonia com a

---

<sup>53</sup> Cf. STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. London: Duke University, 1997.

<sup>54</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. *Opinião*. Rio de Janeiro. 14 fev, 1975.

promoção nacionalista do regime militar. O cineasta foi “seguido” por outros profissionais como Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Bruno Barreto. O popular foi agenciado num duplo aspecto: num primeiro, relacionado com a afirmação política de um ideal (os valores populares), que como veremos foi um deslocamento na sensibilidade dos profissionais do campo cinematográfico. O segundo aspecto procurou pensá-lo na chave nacionalista, que permitiria aos cineastas reivindicarem investimentos estatais em seus projetos. Desta forma, enquanto entravam na máquina e viabilizavam sua produção podiam desenvolver suas mensagens estratégicas de crítica social.

O nacional e o popular mudaram de foco, deixando de ter como *leitmotiv* a “revolução” para se tornarem temas em si e servirem para disputas mais limitadas. Ou seja, cineastas, ao invés de promoverem a revolução, tentaram promover o que então se achavam capazes: conscientização e visibilidade dos muitos setores e manifestações que constituíam a cultura popular. O olhar sobre ela não apenas mudou devido ao deslocamento de sensibilidade, mas também porque este era um tema possível, e de alguma forma, ligado a tradição fundada nos anos 1960 pelo cinema brasileiro.

Se antes, o cinema mal possuía uma tradição com a qual lidar (e muitos cineastas dos anos 1960 se sentiam como inventores da roda), nas décadas seguintes, os realizadores já se entendiam como donos de uma experiência e tradição a qual podiam recorrer. Nesta tradição, o tema da cultura popular presente estava ligado ao nacional para promoção da conscientização. A classe cinematográfica, contudo, se descobrira “classe” e isso causou um deslocamento das possibilidades de agenciamento. Não era mais possível se colocar acima do povo, como se os realizadores fossem demiurgos capazes de iluminar os populares. A cultura popular era requisitada para iluminar o Brasil e seu presente.

A idéia lançada por Carlos Diegues nos idos de 1965, da “sensibilidade antropológica” do Cinema Novo, não vingara graças à preponderância das categorias de alienação e conscientização entre cineastas e críticos. Diegues afirmara:

O que eu sei é o seguinte: o golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de um puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava com *Vidas Secas*, e mais violentamente com *Deus e o diabo*, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro, atrás de um absoluto que não é Deus, mas é o absoluto das divindades da morte,

da felicidade, da vida, etc, numa pesquisa que deixou de ser simplesmente descritiva, ou de representação, e passou a ser de interpretação<sup>55</sup>.

O ano de 1964 modificou radicalmente a continuidade dessa hipotética “sensibilidade”. Num dado sentido, a “faixa antropológica” tal como era compreendida por Diegues, a interpretação paternalista da sociedade brasileira, foi atropelada pela revisão autocrítica da intelectualidade do campo cinematográfico no pós-golpe. Por outro lado, ela apenas conseguiu se firmar, como veremos a seguir, após muitos sujeitos do campo cinematográfico compreenderem que não tinham que ensinar o povo a ser “povo brasileiro”, mas “entender o povo” que diziam ser o brasileiro a partir dele mesmo. Eis a base da nova atitude política.

As reações ao golpe lançaram a modificação dos discursos do grupo nacionalista do cinema brasileiro, em especial do Cinema Novo e seus herdeiros, fazendo com que surgissem efetivamente, a partir de 1968, filmes dotados de interesse antropológico, no sentido perspectivo de partir da visão do “outro”, qual seja, o *popular*.

Paralelamente, tornava-se urgente ampliar o diálogo com o público, e muitos filmes conseguiram ampla aceitação de público tais como *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos.

Nesse último, podemos notar a elaboração da visão descentralizadora, da tentativa de dar voz ao “outro”. *Como Era Gostoso o Meu Francês*, todo dublado em tupi, tinha uma perspectiva voltada para a antropofagia, e mostrava uma tensão entre grupos culturais diversos (os indígenas e os europeus), contendo uma crítica etnocêntrica ao olhar do europeu. Malgrado, as pretensões de Nelson Pereira dos Santos de fazer o público se identificar com os índios, e não com o colonizador, como de fato parece ter ocorrido, e a retomada da antropofagia (também presente no *Macunaíma* de Joaquim Pedro) aparecia como própria dos indígenas, dos “outros”:

Este quadro antropofágico é ao mesmo tempo um relato fiel dos conflitos entre *brancos e índios* no Rio de Janeiro de quatro séculos atrás e uma fiel imagem dos conflitos entre senhores e escravos.

---

<sup>55</sup> DIEGUES, Carlos. *Revista Civilização Brasileiro*, n. 2, maio de 1965, Rio de Janeiro, p. 243, apud RAMOS, José Mário Ortiz. p. 77.



No momento em que as pessoas descobrem que muito da harmoniosa ligação entre os homens e a paisagem foi destruída por hábitos adquiridos pelo mundo civilizado, *Como era Gostoso o Meu Francês* vai ao centro da *questão do olhar o conflito* entre os colonizadores europeus e os índios *a partir do ponto-de-vista dos tupinambás*<sup>56</sup> (grifos nossos).

José Avellar desenvolveu a noção, na época cara ao próprio Nelson, do ponto-de-vista do outro, o indígena, se tornar a questão fundamental da perspectiva do filme. Ao assumirem que se olha o mundo a partir dos índios, os quais poderiam ser metaforizados como brasileiros, frente aos invasores estrangeiros, os nativos ensinariam a lição da antropofagia, “o conceito novo de que cabe aos fracos comerem os fortes, antes que sejam por estes devorados”<sup>57</sup>, numa fita na qual estaria “proposto devorar quem nos devora”<sup>58</sup>. O diretor, ao lidar com a dificuldade de visualizar uma realidade histórica remota num filme, afirmou que:

O fato de situar a história no século XVI (...) não invalida a análise do choque cultural entre duas culturas em estágios diferentes. Ou mais precisamente falando, de um ponto de vista econômico, do choque entre dois povos um subdesenvolvido e outro desenvolvido (...) Tive, assim, de reconstituir um passado longínquo um passado, o que implicou numa interpretação pessoal da História. Toda preparação do filme, por exemplo, foi estrutura sobre elementos antropológicos. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá existentes no Brasil. A interpretação das relações entre tupinambás e o europeu foi muito pessoal<sup>59</sup>.

Observa-se que o diretor começara a constituir uma visão relativa do próprio ponto-de-vista ao “respeitar” elementos da cultura tupinambás. O evolucionismo contido em seu discurso, que não esconde sua origem etnocêntrica baseada numa noção histórica eurocêntrica, convive com a construção de uma perspectiva que tomava a cultura do outro como ponto de partida. Se o cineasta admite que interpretou de forma idiossincrática o passado, assegura que sua interpretação só veio depois de bem informada sobre o universo cultural com o qual está lidando. O movimento de elaboração de um “perspectivismo” cultural inicial, praticamente inexistente, no campo do cinema, até meados dos anos 1960, resultou da revisão do papel do intelectual e do artista no cinema brasileiro, num processo

---

<sup>56</sup> AVELLAR, José Carlos. Manifesto pau-Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de jan. de 1972.

<sup>57</sup> FASSONI, Orlando L. Antropofagia, um grande tema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 de fev. de 1972.

<sup>58</sup> AVELLAR, José Carlos. Manifesto pau-Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de jan. de 1972.

<sup>59</sup> SANTOS, Nelson Pereira apud MONTEIRO, José Carlos. Nelson Pereira dos Santos, realismo sem fronteiras. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v.3, n.16, p. 5-15, set.-out. 1970, p. 16.

pelo qual se começou a erradicar o paternalismo e o sociologismo dos anos 1960. Foi a partir daí que filmes como *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968), *Macunaíma* (1969), *Der Leon Have Sept Cabeças* (1969), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970), *Amores, Carnaval e Sonhos* (1972) e *O Amuleto de Ogum* (1974) se tornaram possíveis.

Em 1970, havia ocorrido uma mudança de atitude do cineasta quanto à forma de seleção dos elementos do mundo histórico que dispõe nos filmes. Ao colocar que sua posição crítica é anterior a realização do filme, o cineasta indicou o deslocamento no posicionamento frente à realidade a ser mostrada. A atitude crítica “existiu na seleção dos valores do filme (...) A posição crítica está antes, na procura do filme, na procura da expressão, na parte da realidade que agente quer analisar, na observação dessa realidade”.<sup>60</sup>

Não havia mais espaço à idealização de sua geração de antes da ditadura, pois os modelos que usavam para compreender a realidade eram todos estrangeiros e não reconheciam as especificidades da realidade brasileira:

A tradição que sempre pinta para o intelectual brasileiro, para a pessoa das classes médias, é de ser diferente do povo, de se desligar do que acha negativo no povo. Isso vai desde a posição social até usos e costumes, e todo um desejo de reproduzir um modelo de sociedade ora europeu, ora americano. E o que acho que está acontecendo agora, é que nenhum modelo mais está nos engraçando. Não há mais aquela idealização que houve na minha geração: partir para um modelo de fora e depois voltar à nossa realidade.<sup>61</sup>

A recusa de Nelson Pereira foi, portanto, etnocêntrica. Este modelo continha entre outras coisas a própria idéia de revolução. A idéia de descolonização, que antes implicava na modificação da forma cinematográfica para denunciar a alienação do povo na luta de classes, sofre um deslocamento – agora era preciso buscar nas classes populares os modelos locais para elaborar alternativas à dominação. A recusa da própria interpretação sociológica da realidade brasileira, como explicável *apenas* dentro dos parâmetros da luta de classes, fica evidente até pela escolha de Nelson Pereira em fazer filmes como *O Amuleto de Ogum* que misturam migração nordestina, enredo de filme de gangue e Umbanda. O cineasta recorda que, quando andava pelas ruas do Rio de Janeiro, na época da filmagem de *Rio 40 Graus*, via os “despachos” pelas ruas e morros cariocas, via cerimônias, “sabia quando era

<sup>60</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. *Opinião*. Rio de Janeiro. 14 fev, 1975.

<sup>61</sup> *Ibid.*

o dia das almas”, mas não “tomava conhecimento”, porque não achava que aquilo fizesse parte de sua realidade. A realidade, para ele, “era esquematizada em outros níveis. Eu estive à procura de relações sociais. Veja que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de oposição de outras formas religiosas, o que começou no Brasil como primeiro colonizador”.<sup>62</sup>

Nelson e sua geração empreenderam uma inflexão na sua percepção da realidade, ao aceitar e se apropriar para seus filmes, da existência da Umbanda. Quando lançou *O Amuleto de Ogum*, lembrou de *Barravento*, de Glauber Rocha, e os comparou:

Eu disse até que o Pitanga de *Barravento* era um sociólogo. Ele está chateado com o povo dele. As coisas estão se modificando na cidade e os pescadores de *Barravento* são incapazes de assumir o próprio processo de sua vida. Pitanga tem um modelo do que deve ser o povo e ele tem pressa de aplicar esse modelo. O Gabriel, personagem principal de *Amuleto*, não tem nada de sociólogo. Apesar de seus superpoder e ele é um ignorante, um joguete<sup>63</sup>.

E continua:

Nós os cineastas tínhamos uma visão muito distanciada da realidade, uma espécie de condenação dessa realidade em termos quase científicos. Não muito mas se pretendia científico. Assumimos em primeiro lugar a postura de cientista, e em segundo lugar, a posição de autores de filmes ligados ao povo com o qual queremos ter uma postura inteira e generosa. Acho que abandonamos a primeira posição<sup>64</sup>.

A re-avaliação de Santos ‘esquece’ que um dos motivos das tensões com o CPC vinha do fato de sua postura não ser suficientemente científica, mas demonstrava como o cineasta se re-apropria de sua tradição e se re-define, em alguma medida, em oposição a esta. Para Nelson Pereira o cineasta deveria ficar ao lado dos valores populares, ter uma visão popular da realidade. Apenas incorporando a visão do povo no cinema seria possível ao realizador, encontrar outro papel político alheio aos preconceitos de outrora e engajados no novo momento histórico. Era preciso criticar a atitude intelectual de superioridade. Essa atitude de reflexão também funcionava, como mencionamos acima, como uma forma de atrair o público. Partindo da crítica à intelectualidade, Nelson Pereira propunha o “filme

---

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

popular” pelo qual, o cineasta tendo uma postura popular, mostrando e valorizando os saberes do povo poderia atingir o povo comercialmente.

O “filme popular” era uma sistematização de um movimento gratuito do campo cinematográfico, ao qual Nelson Pereira dos Santos deu face mais refinada, uma fórmula estético-temática e comercial:

O principal é que eu queria fazer um filme que fosse popular. Não se pode afirmar com certeza, mas um filme que fosse uma visão popular da realidade. E esse filme, sendo popular, seria conseqüentemente comercial (...) Se conseguisse interpretar bem e ficar a favor dos valores populares, quer dizer, de uma visão popular, acredito que a conseqüência será um bom público<sup>65</sup>.

Nelson Pereira pensava esse filme a partir de uma posição crítica e política sobre a cultura brasileira, por meio de uma crítica dos cineastas:

Não quero fazer uma crítica generalizada os meios cinematográficos, estou falando do que fiz. É preciso ter também uma atitude crítica dentro do filme. embora usando temas populares ou colocando a imagem do povo no filme, a minha posição era de criticar uma atitude nossa de intelectuais cineastas, de superidade, e de criticar a própria vida do povo<sup>66</sup>.

Ou ainda:

A chamada cultura do povo – apesar de recentes explosões, de algumas latas voando – foi, e é uma cultura oprimida e reprimida. É o momento de começarmos a viver essa cultura. A televisão ajudou muito o cinema brasileiro, por causa da novela, que desenvolveu o hábito de se consumir dramaturgia brasileira. Principalmente o Dias Gomes, que desenvolveu um trabalho incrível, que ajudou muito nosso cinema, nesse sentido de observação da nossa realidade, mostrando personagens críticos, os mitos populares e as relações sociais<sup>67</sup>.

Afirmava-se a postura de pensar a cultura popular a partir de seus próprios parâmetros como deslocamento político importante naqueles anos. Quando irrompeu o sucesso de *O Amuleto de Ogum*, ocorreu a sistematização de perspectivas estéticas que

---

<sup>65</sup> BERNARDET, Jean-Claude, Nelson Pereira dos. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos: O amuleto de Ogum. *Opinião*, Rio de Janeiro, p. 19-21, fev. 1975. p. 20.

<sup>66</sup> *Ibidem*. p. 20.

<sup>67</sup> SANTOS, Nelson Pereira. A hora da virada. Entrevista a Marcelo Berada. *Manifesto Por Um Cinema Popular*. Folheto. Cineclube Macanaíma. Rio de Janeiro, 1975. (entrevista publicada originalmente em O Globo, 25 de janeiro de 1975).

eram concebidas como tendo *significação política* no retrato da cultura popular, por outro, as tensões se agravavam no campo cinematográfico pela coincidência a aproximação cada vez maior entre alguns cineastas e a política do Estado para a cultura. Falaremos mais disso no próximo tópico.

Jean-Claude Bernardet acompanhou, com interesse crítico, as afirmações do diretor de *O Amuleto de Ogum*, que ainda realizaria mais dois filmes com temáticas relacionadas à religião: *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986). O crítico chamou a atenção para o fato de que *O Amuleto de Ogum* foi mais assistido pela classe média do que pelas classes populares, pelo que Nelson acabou responsabilizando a distribuição do filme, pouco preocupada em atingir o povo. Naquele mesmo ano, a revista *Veja* chamava a atenção para o fato de que havia ocorrido uma mudança no público de cinema a partir dos idos de 1974. O público universitário voltava a freqüentar as salas de cinema e se tornaria uma das audiências cativas do cinema brasileiro, principalmente dos herdeiros do Cinema Novo.<sup>68</sup>

Quando Nelson Pereira dos Santos voltou a defender a questão do filme popular em *Tenda dos Milagres*, duas das maiores bilheteria da década já haviam sido lançadas: *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, e *Xica da Silva*, de Carlos Diegues. O primeiro filme se tornou a maior bilheteria da história brasileira e o segundo foi ovacionado por muitas personalidades do campo cinematográfico com títulos como “o melhor filme brasileiro desde *Macunaíma*”, o primeiro filme “pós-moderno” no Brasil (por Gustavo Dahl), de uma nova face do Cinema Novo (por Glauber Rocha) e assim por diante. Ambos os filmes traziam propostas parecidas com as oferecidas por Nelson Pereira. Especialmente quanto ao segundo *Xica da Silva*, muito críticos lembraram das declarações do realizador de *Vidas Secas* sobre o “filme popular”, afirmando que Diegues havia continuado as intenções do companheiro de profissão. O próprio Carlos Diegues colocara mais de uma vez que se tratava de superar o Cinema Novo. *Xica da Silva* seria uma comemoração carnavalesca da cultura do povo brasileiro, um filme popular, que não tentava ensinar nada ao público.

---

<sup>68</sup> Reencontro com a realidade. *Veja*, São Paulo, 08 jul, 1974. A revista anotava alguns filmes de bilheteria pequena, mas que colocavam o cinema brasileiro novamente num pensamento sobre “o processo de transformação social”, tais como *São Bernardo* (1973), de Leon Hirszman, *Vai Trabalhar, Vagabundo* (1973), de Hugo Carvana; *Rainha de Diaba* (1974); *Uirá* (1974), de Gustavo Dahl; *Amante Muito Louca* (1974), de Denoy de Oliveira ; e *Vozes do Medo* (1974), de Roberto Santos. “O público tem consumido este tipo de filme menos em função de apelos publicitários (...) do que por uma real identificação temática exposta”.

A diferença das obras de Nelson Pereira dos Santos das criações de Diegues, notadamente *Xica da Silva*, é que estavam mais interessadas no drama individual do que no drama coletivo “visto pelo individual”. Santos, por exemplo, ao colocar um dado da cultura popular na tela, o mostrava como forma de resistência à dominação e a exploração da parte de um personagem associado a um grupo. A Umbanda, em *O Amuleto de Ogum*, e o Candomblé, em *Tenda dos Milagres*, usavam as religiões como metáforas da própria expressão do povo brasileiro, marcando como este usara suas manifestações populares para resistir e subverter a dominação e hegemonia das elites. A religião era uma marca da cultura popular que deveria mostrar o povo como naturalmente crítico e não apenas como dotado de costumes e hábitos próprios. Este sempre foi um dos temas centrais na obra de Nelson Pereira dos Santos, principalmente após *Como Era Gostos Meu Francês*, quando a cultura dos explorados passa a ser o próprio palco da resistência aos exploradores.

Carlos Diegues investiu na inversão como ponto forte de sua leitura da sociedade brasileira. Ao centrar suas histórias na forma como os personagens canalizavam os valores populares, estes são manipulados em seus filmes para inverter a hierarquia e estratificação do meio social no qual estão inseridos, como aparece em *Xica da Silva*. José Carlos Avellar, Antonio Callado, Roberto DaMatta, e o próprio Diegues, concordavam que a operação carnavalesca de Xica, no Arraial do Tijuco, era uma forma de resistência do povo. O Tijuco e Xica eram as metáforas do povo brasileiro, ou melhor, eram propostas por seu diretor e alguns críticos culturais.

A cultura popular continua palco de serradas disputas no campo cinematográfico brasileiro só que, desta vez, marcada por muitas características: reagindo ao regime militar, os cineastas tanto empreenderam uma autocrítica generalizada que mudou sua sensibilidade e a forma de perceber a realidade brasileira, articulando uma perspectiva sobre a “cultura popular”, como usaram do Estado e de sua penetração na indústria cultural para conseguir viabilizar seus projetos. Construíram assim uma releitura do nacional e do popular que tanto se afinava às propostas nacionalistas do regime militar, como fornecia algum espaço de crítica ao mesmo. Ao pensarem a cultura popular a partir de seus valores, legitimando-a como ponto-de-vista válido de referência e rejeitando modelos sociológicos importados, os cineastas começaram a abusar de muitos temas como forma heurística de interrogar e se

expressar sobre a realidade brasileira. Para tanto começaram a representar grupos sociais particulares, e não idealizações homogêneas.

Ainda que pensasse em religiões como Umbanda e Candomblé como formas de resistência do povo, assim como em rebelião de escravos, ou no sexo, como transgressão do povo; ainda que as palavras “povo” e “popular” apresentassem uma proposta homogênea, tanto nos filmes como nas críticas, percebemos que o que estava sendo mostrado e comentado era entendido como *setores populares*: os umbandistas, o povo-de-santo, a mulata baiana, a negra fugitiva e não o “Povo” em maiúsculo. Os exercícios críticos e fílmicos começavam a fraturar o povo no campo cinematográfico, pois partia de realidades particulares para metaforizar um povo e cultura nacionais que passavam, contraditoriamente, a serem mostrados como compostos de várias sub-culturas. Como resultados, no decorrer dos anos 1970, foram se formando percepções e compreensões fraturadas do que antes era apenas o homogêneo nacional e nos quais a chave homogênea da classe social, que antes submetia toda compreensão alternativa a seu poder sociológico generalizante começa a dar lugar à cultura em si como foco temático do campo cinematográfico.

Dentre as disputas que se seguiram nos anos 1970 sobre a cultura popular, a que nos interessa é aquela referente ao desenvolvimento do olhar racial e étnico no imaginário cinematográfico, como veremos a seguir.

## **5. De Xica da Silva a Prova de Fogo – etnia, raça e politização**

Em 1975, foi lançado, depois de ter ficado cinco anos retido pela censura, *Compasso de Espera*, do dramaturgo Antunes Filho, sua única experiência cinematográfica. O filme contava a estória de Jorge, vivido por Zózimo Bulbul, um intelectual negro às voltas com três amantes brancas. A fita foi gravada em preto-e-branco para realçar as tensões raciais que ocorriam em cena no retrato de “um problema social, político e cultural: a discriminação racial no Brasil”.<sup>69</sup> Antunes Filho inovou ao tentar, em suas próprias

---

<sup>69</sup> BERCHERUCCI, Bruna. Branco e preto, o filme, o tema e o elenco. *Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro, 26 set, 1975.

palavras, “um levantamento sociológico do negro não escravo, vivendo numa sociedade industrial, tecnocrática, capitalista, sofisticada”.<sup>70</sup>

O filme mostra um negro deslocado em relação à sua raça, que abandona suas origens para adentrar o mundo do branco e, considerado inadequado, jamais é admitido por ele. O personagem está “fora de seu lugar”, como o próprio faz questão de levantar ao lembrar a frase irônica de Millor Fernandes: “no Brasil não existe preconceito de cor porque o negro sabe o seu lugar”.

Como veremos adiante, a imagem dos negros encontrou uma abertura no cinema nacional mais pelas sobrevivências ‘tradicionais’ que o identificam a estruturas pré-capitalistas do que por seu papel na sociedade industrial e contemporânea, quando não investiram em retratos históricos do período colonial. Os principais filmes ficcionais, que mostram e serviram como centros aglutinadores de marcação étnica e racial, foram obras que mostravam as culturas religiosas de grupos sociais mais marginalizados, notadamente o Candomblé e a Umbanda (caso de *Amuleto de Ogum*, 1974; *Tenda dos Milagres*, 1977; *A Força de Xangô*, 1978; *Cordão de Ouro*, 1978; *Prova de Fogo*, 1981) ou filmes históricos voltados a mitos fundadores (*Xica da Silva*, 1976; *Quilombo*, 1984; *Chico Rei*, 1986).

Os documentários tiveram também larga participação, a partir de finais dos anos 1970, nessa demarcação étnica, e os mais significativos, os que tentavam criar imagens positivas da cultura negra, também frisavam as contribuições culturais dos negros, principalmente através de sua cultura religiosa, notadamente o Candomblé (filmes como *Iaô*, 1976; *Espaço Sagrado*, 1977; *Orixá Nilu Ilê*, 1978; *Iyami-Agba*, 1979; *Ylê Xeroque*, 1981; *Egungun*, 1992; *Orí*, 1989). Alguns poucos documentários frisaram a desconstrução de mitos históricos (*Abolição*, 1988; *Fio da Memória*, 1991). Seguiremos o desenvolvimento dos debates étnicos e da nomeação étnica e racial no cinema brasileiro a partir de 1976, ano de *Xica da Silva*.

A emergência desses debates estava ligada às diversas propostas de politização no campo cinematográfica. Por isso, antes de observar as discussões étnicas, verificaremos quais os fatores envolvidos na politização da cultura popular.

A politização da cultura popular a partir de seus valores permitiu a emergência de imagens étnicas. A partir das re-definições sobre o popular ocorreu um deslocamento de

---

<sup>70</sup> O DIRETOR de teatro fala de seu filme. *Jornal da Semana*, Rio de Janeiro, 14 set, 1975.



etnicidade no campo cinematográfico. Melhor, dizendo, que ela emergiu nesse campo da sociedade. Tal emergência está ligada à politização do popular, a qual, por sua vez, era disputada no campo cinematográfico.

Ocorria a dependência cada vez maior de parte de alguns grupos cinematográficos pela Embrafilme, em especial de ex-cinemanovistas. Segundo José Ramos, o Estado havia firmado a dependência brasileira na esfera econômica, consolidando, momentaneamente, o desenvolvimento nacional atrelado com o capital internacional. A afirmação da autonomia nacional, porém, se tornou uma política oficial do regime<sup>71</sup>.

O incentivo e investimento na indústria cultural dos anos 1970, incorporados pelo campo cinematográfico pelo crescimento contínuo da Embrafilme, mostram uma tentativa da ditadura assumir a *questão nacional*, a promoção da identidade brasileira, a preservação de suas tradições e o incentivo ao resgate de nossas artes. Ou seja, o regime apodera-se dos temas dos discursos do Cinema Novo, e coloca seus herdeiros contra ou a favor de seus próprios ideais. Parecia que o sonho nacionalista se tornava uma ideologia de Estado<sup>72</sup>.

A Embrafilme discreta, mas officiosamente, promovia uma tabela de temas num gradiente que ia de adaptações de obras literárias a filmes sobre temas históricos, inclinada à privilegiar “temas populares”, envolvendo os realizadores, para possibilitar a constituição de certa sintonia entre suas propostas e a do Estado. Em alguns casos, como no de Luiz Carlos Barreto, o entrosamento entre as reivindicações dos produtores cinematográficos com a visão cultural oficial era impressionante.

Em 1972, no I Congresso da Indústria Cinematográfica do INC (Instituto Nacional de Cinema), Luiz Carlos Barreto declarou:

Um país que se propõe a grande potência, um país que tem planos de *desenvolvimento econômico*, não pode prescindir de um sistema de informação, de um sistema de comunicação social próprio, ainda mais quando está provado que existe um mercado para se instalar um sistema de comunicação social próprio, pois isto é um problema até de *segurança nacional*, porque um país aliena o seu processo cultural (...) está alienando, através dos meios de informação, o seu processo cultural (...) Vejamos então a importância do cinema nacional como elemento de *integração nacional* (...) Primeiro em relação ao

---

<sup>71</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. op. cit.

<sup>72</sup> Ibid.

nosso povo. Integrar o povo através do nosso cinema mostrando e ao mesmo tempo divulgando<sup>73</sup> (grifos nossos).

Declarações como essa, de uma das personagens do Cinema Novo, assustam pela aproximação flagrante com a ideologia oficial da Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra. Para os governos militares, cujos programas foram formados na DSN, “desenvolvimento e segurança se constituem em conceitos comuns de mobilização do que a Escola Superior de Guerra chama de poder nacional nos campos político, econômico, social e militar”<sup>74</sup>. Tais palavras (desenvolvimento e segurança) estão perfeitamente alinhadas no discurso de Barreta, e ainda fará eco a PNC, três anos depois<sup>75</sup>.

Com a Embrafilme, que se voltou para a co-produção e, mais decisivamente, a partir de 1974, para a distribuição de filmes, o Estado promoveu um realinhamento dos grupos do campo cinematográfico, inclusive atraindo os politizados nacionalistas do Cinema Novo. Não foi por acaso que alguns dos filmes mais importantes da década, e que traziam no seu bojo discussões evidentes sobre nacionalidade, identidade brasileira, origens culturais, autenticidade cultural, eram produzidos também por Luiz Carlos Barreto Filmes (*Xica da Silva*, 1975; *Dona Flor e seus Dois Maridos*, 1975; *Tenda dos Milagres*, 1977), co-produzidos pela Embrafilme (*O Amuleto de Ogum*, 1974; *Xica da Silva*) ou por ela distribuídos (*O Amuleto de Ogum*, *Xica da Silva*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Tenda dos Milagres*).

No final do governo Médici foram elaboradas políticas culturais. Todas ocorriam paralelas ao desenvolvimento ou ampliação de muitas entidades voltadas para intervenções sociais na área da cultura tais como a própria Embrafilme (1969), a PAC (1973), Programa de Reconstrução de Cidades Históricas, Departamento de Assuntos Culturais do MEC, etc. O documento *As Diretrizes Nacionais para um Plano Nacional de Cultura*, lançado em 1973, antecipa algumas das posições do governo frente à cultura da Política Nacional de Cultura, a PNC de 1975 já no governo Geisel. Este documento definia claramente uma postura sobre a cultura brasileira:

---

<sup>73</sup> BARRETO, Luiz Carlos. Apud. RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 112.

<sup>74</sup> BORGER, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.). *O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Coleção Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp. 39.

<sup>75</sup> Não estamos estabelecendo um vínculo genético, apenas apontando uma semelhança formal entre a declaração de LCB e a DSN, e como esse encontro, no mínimo, fortuito, pode ter funcionado socialmente.

A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização – a indígena, a européia e a negra. (...) Uma política de cultura deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. *Justificasse, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial* (...). Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação. É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse feito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional. (...) a plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram (...) uma verdadeira política de cultura, isto é, a plena realização do homem brasileiro como pessoa (...) cultura não é apenas acumulação de conhecimento ou acréscimo de saber, mas é a plenitude da vida humana no seu meio (...) Deseja-se *preservar a identidade e originalidade* (da cultura) fundadas *nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais*, donde decorre a feição peculiar do *homem brasileiro* (...) *a sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural* e, portanto, cultura é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade (...) A primeira ação *deve ser de revelação* do que *constitui o âmago do homem brasileiro* e o teor da sua vida. Antes de qualquer medida precisamos verificar a própria *essência* da nossa cultura (grifos nossos)<sup>76</sup>.

A cultura popular aparece como anti-moderna e essência do povo brasileiro a ser preservada. Ao usar um conceito de cultura mais próximo do folclore (e não da antropologia, como já foi dito por outro analista<sup>77</sup>), cobria um vasto campo de manifestação que deveria resguardar o homem brasileiro da descaracterização trazida pelos meios de comunicação de massa. A preservação da identidade, e sobrevivência da nação, guarda muitas proximidades com o discurso de Barreto, e com algumas das preocupações dos cineastas atrelados ao “filme popular”.

Interessa apontar, porém, que *não há menção étnica*, ou sobre elaborar qualquer coisa a partir de “valores populares”. Quando menciona a origem do povo brasileiro e o mito das três raças, a PNC afirma que elas “decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização – a indígena, a européia e a negra”. Isso significa que a política governamental é de homogeneizar a cultura nacional pela afirmação

---

<sup>76</sup> Excerto do documento. Cf. CURY, Cláudia Engler. *Políticas Culturais do Brasil: subsídios para construções de brasilidade*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. UNICAMP, 2002. p. 57.

<sup>77</sup> Cf. RAMOS, op. cit., p. 117.

de uma diversidade que caminha para a anulação das diferenças. Não há qualquer “perspectiva” antropológica, no sentido pleno do termo, visto que a cultura popular é uma “beleza do morto”, recebe atenção enquanto deve ser preservada do avanço da modernização.

Neste quesito, o afastamento da PNC dos filmes e discursos de muitos dos cineastas que tiveram filmes financiados pela Embrafilme, é óbvio. O filme popular, a antropofagia ou o reconhecimento da Umbanda como religião popular nos discursos de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, buscam uma cultura viva, perfeitamente adaptada ao avanço da modernização. E a imagem da cultura negra é redefinida por essa época.

*Xica da Silva* e *Tendas dos Milagres* foram centrais na formação de marcação étnica e de atualização racial no imaginário do campo cinematográfico brasileiro. Ambos os filmes colocaram, respectivamente de 1976 e 1977, disputas interessadas na afirmação da etnicidade. Os filmes lançaram desafios que forçaram grupos sociais a reagirem de formas diferenciadas e constituírem o debate étnico fora das imagens. A crítica cultural reagiu às imagens que os cineastas lançaram fazendo investimentos particulares.

O grande sucesso de Carlos ‘Cacá’ Diegues, *Xica da Silva* foi lançado em 04 de setembro de 1976 no Rio de Janeiro. O filme havia sido exibido no festival de Brasília, onde fora premiado e já causava grande expectativa. Quando, finalmente, entrou no circuito comercial, seu sucesso angariou para Diegues grande celebridade e o cinema novo, se dizia, havia voltado numa “segunda dentição”, havendo, entretanto, aqueles que o declarasse morto. A imprensa nacional salientava que a fita seguia uma trilha aberta por Nelson Pereira dos Santos com *O Amuleto de Ogum* de “representação popular”.

*Xica da Silva* foi um mito histórico pouco conhecido, popularizado por Carlos Diegues. A fita mostrava a chegada do Contratador João Fernandes no Arraial do Tijuco e como este se apaixonava por Xica, escrava que usava seu corpo como forma de barganha para conseguir lidar com os poderes estabelecidos da sociedade escravocrata. Xica é mostrada tentando imitar a nobreza local e branca, pintando o rosto de branco, tentando impor-se como aristocrata. Mulher efusiva e espalhafatosa, amante de um grande Senhor das Gerais, perdeu tudo, quando findou o poder do Contratador, e terminou num Convento de Pretos.

Muitos críticos celebraram essa inversão e detectaram uma “estética carnavalesca”, hoje muito celebrada nas discussões multiculturalistas.<sup>78</sup> José Carlos Avellar, célebre crítico brasileiro, desde os anos 1960, afirmou que, em *Xica da Silva*, “o cinema brasileiro está procurando dirigir aos sentimentos do espectador certas idéias que, em filmes anteriores, foram endereçadas principalmente à razão do espectador”. Para ele, o mérito do filme era “agir duas vezes antes de pensar para desarrumar o que está falsamente arrumado. Esta é a idéia que *Xica da Silva* procura passar para o espectador através da ação”, uma vez que em sua opinião, o Brasil era uma sociedade apenas aparentemente ordenada e por isso, desonestidade e hipocrisia só precisavam “do desrespeito total, da avacalhação, do deboche, para ser desmontado”.<sup>79</sup> Essa mesma percepção é a de Antônio Callado que, antes, havia realizado uma peça sobre a personagem.<sup>80</sup> Maria Lúcia Rangel afirmou que quem vira o filme tivera

a sensação de sonho, de alegria diante da irreverência brasileira, das coisas e cores brasileiras, de uma certa irresponsabilidade brasileira que o cineasta soube transmitir de maneira tão verdadeira (...). Segundo seu diretor, o filme é, sobretudo um grande elogio poético á sensibilidade, à exuberância, à sensualidade, à extravagância, aos excessos desse povo<sup>81</sup>.

Seguindo as próprias palavras de Carlos Diegues, “*Xica da Silva* é uma declaração de amor à exuberância do povo brasileiro, que eu tentei transmitir de maneira fantasiosa”.<sup>82</sup> Como foi reconhecido por críticos e cineastas, a “exuberância” de *Xica de Silva*, seu aspecto carnavalesco e a atitude de Diegues, faziam parte do deslocamento considerável dos cineastas do Cinema Novo rumo a um pretendido cinema popular que tentasse usar as

---

<sup>78</sup> A estética carnavalesca é um tema muito difundido entre historiadores desde a popularização da célebre obra de Mikhail Bakhtin, *Rabelais*, que propunha uma visão da cultura popular como capaz de inversões que relativizavam os poderes sociais através do Carnaval. A popularização do conceito de dialogia, formulado por Bakhtin, nos estudos culturais foi fundamental para uma expansão dos estudos de inúmeras linguagens como capazes de articular carnavalescamente visões sociais alternativas. No Brasil, Roberto DaMatta fazia essa análise sem o conceito de dialogia, antes de conhecer a obra do russo. Cf. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979; BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.

<sup>79</sup> AVELLAR, José Carlos Avellar. Luz, Câmara, Ação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul, 1976.

<sup>80</sup> Antônio Callado escrevera um ato teatral sobre *Xica da Silva* nos anos 1950 na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com participação de Nevolanda Amorim e Othon Bastos.

<sup>81</sup> RANGEL, Maria Lúcia. Cinema novo: segunda detenção. O povo nas telas e nas salas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul, 1976.

<sup>82</sup> DIEGUES, Carlos. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jun, 1976.

artimanhas do povo, inclusive chegando a usar formas cinematográficas rejeitadas nos anos politizados de antes, uma vez que “*Xica da Silva* é, paradoxalmente, o retorno a um estilo de narrativa que fez a grandeza do cinema épico norte-americano, precisamente o tipo de filmes que o Cinema Novo sempre desprezou”.<sup>83</sup>

No jornal *Opinião* de 15 de outubro de 1976 são publicadas quatro páginas dedicadas à discussão de *Xica da Silva* com textos de Roberto DaMatta, Antônio Callado, Carlos Hasenbalg, Beatrix Nascimento e Carlos Frederico. Os textos de DaMatta e Callado fazem uma apreciação positiva enquanto a depreciação é a tônica dos outros. Carlos Frederico criticava a “estarecedora unanimidade de opiniões” sobre *Xica da Silva*, enquanto defendia a protagonista como personagem de pornô-chanchada:

Afinal, quem era Xica da Silva? Uma *preta de alma tão branca e safada* como a de qualquer Du Barry dos melhores salões. Uma *preta* que gostava de dar ordens e ter escravos, como qualquer *branca*. Uma *preta* cheia de trejeito, que botava a boca no mundo por qualquer disse-me-disse; que gostava de fazer molecagens, tais como cuspir na comida dos outros etc. uma *preta* que, sobretudo, gostava de muito luxo e riqueza, e que, ainda por cima, tinha um borogodo secreto que fazia os homens darem urros estranhos de dor.

Xica imita os *ricos*, os *brancos*, os déspotas, os poderosos, e curte adoidada ser como eles – e o filme aplaude, deslumbrado!... [grifos nossos]<sup>84</sup>

Carlos Hasenbalg atribui ao filme e seu diretor apenas uma síntese do senso-comum de que “uma *raça* – no caso o branco brasileiro – pode coexistir durante séculos com outra – o *negro* brasileiro – e continuar a ignorar as verdades desta”[grifos nossos]. Impressionava Hasenbalg que

Entre as múltiplas possibilidades de se fazer uma adaptação livre da história original, o diretor escolheu a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, todos os preconceitos a respeito da *mulher negra*. Neste sentido, o filme retoma uma consagrada tradição literária que mistifica e romantiza os aspectos do *negro* mais estereotipados na cultura brasileira.

A estória trata da mobilidade ‘sexual’ ascendente da escrava Xica, operada através da manipulação de um arsenal erótico (...) O ascenso de Xica é tão efêmero quanto a aventura de João Fernandes no Arraial do Tijuco. Como em toda mobilidade individual, o projeto de Xica é *a-político* [grifos nossos].<sup>85</sup>

<sup>83</sup> VERTUCK, Póla. Uma Virada do Cinema Novo no expressivo “*Xica da Silva*”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 set, 1976.

<sup>84</sup> FREDERICO, Carlos. Abacaxica. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

<sup>85</sup> HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

Beatriz Nascimento coloca Diegues e seu filme num tribunal racialista e massacra a ambos. O texto de Beatriz deve ser seguido de perto. Ela começa afirmando que o filme deveria ser colocado num *index* de obras proibidas:

Proibida em função do desrespeito que impõe a um episódio da história de um povo, desrespeitado quanto a história de todo um povo, desrespeito na medida em que vilipendia este povo, desrespeito por manter os estereótipos em relação a um povo que no momento procura, em função de sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos.<sup>86</sup>

Em seguida argumenta que a fita “em termos da crítica das *relações raciais no Brasil*, nos remete a Idade da Pedra”[grifos nossos]. Acusa-a de fugir da veracidade histórica, de desinformação empírica e social,

Repete como já dissemos *Casa Grande e Senzala*. Os portugueses no filme, desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo ‘inconfidente’ são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros, escravos, sentimentais (o pai do ‘Inconfidente’ e João Fernandes) e, acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor. Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconseqüentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor (...) O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas (...) Em suma, o *ethos* português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros: uma escravidão amena e divertida.<sup>87</sup>

As críticas de Nascimento continuam e chegam a um interessantíssimo desabafo:

Confesso que perdi as esperanças quanto à *compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro*. (...) Se o senhor Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da *história do seu povo em si antes de confeccionar o filme*, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, *ele como um homem branco brasileiro* possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos *seus iguais*, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto [grifos nossos].<sup>88</sup>

Nascimento possui sua própria opinião de como deveria ter sido feito o filme e isso transparece em todo o texto. Seu depoimento, e ofensa pessoal, quanto ao que viu na tela,

---

<sup>86</sup> NASCIMENTO, Beatrix. A senzala vista da casa grande. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

demonstram que a imagem de Xica da Silva de “alma tão safada”, e querendo se fazer passar por branca, traduzia uma mudança nas mídias brasileiras. Nascimento realça as “raças” ao apontar o hábito “introjetado” de ignorar a história, de cair nos estereótipos (mesma crítica de Hasenbalg), de vilipendiar a mulher negra (mesma crítica de Frederico), por parte dos intelectuais brancos.

Hasenbalg, Frederico e Nascimento caracterizam Diegues de ter um *olhar branco*, que mostra negros, mas que não os representa, ao ter apelado a um “símbolo discutível” da “raça negra”. O uso de termos como “raça negra” colocou o debate sobre o filme num nível diferente das propostas de Diegues, e comentadores como Avellar e Polavock. Houve a racialização do debate, uma demarcação na retórica discursiva da diferença, e distância, entre “intelectuais [homens] brancos” brasileiros, do *povo negro* e sua cultura. Bipolarizaram a questão entre brancos, produtores e donos daquela imagem e negros, que não se reconhecem, mas que interpelam a imagem, problematizando a apresentação do negro. *Xica da Silva* colocaria o negro como uma idealização do branco dominador na qual “aparece a velha compreensão ocidental da África e do africano, como um primitivo, um selvagem”<sup>89</sup>.

José Carlos Avellar, Maria Lúcia Rangell, Bruno Barreto, Póla Vertuck, Glauber Rocha, todos assistiram e pensaram o contrário sobre *Xica da Silva*, pois este celebraria o elemento carnavalesco como marca do povo brasileiro. Ao introduzir uma fissura no “povo” e no “popular” como Diegues os apresentava, Carlos Hasenbalg e Beatriz Nascimento colocaram um “outro povo” dentro do povo brasileiro: o povo negro. Introduziram o debate “racial” polarizado entre brancos e negros. O povo brasileiro de *Xica da Silva*, desta perspectiva, não seria realmente o povo, porque sujeitos que se denominam como negros não reconhecem a caracterização imposta por uma nomeação externa, no caso, o filme de Diegues. Na perspectiva deles, o filme não representaria o brasileiro porque não reconheceria o povo (“raça”) negra.

Beatriz Nascimento concluía sua intervenção com uma imputação de culpa histórica: “o sr. Diegues cai no oposto, esquecendo que criação requer crítica, crítica sua sr. Diegues. O senhor me faz pensar que sua classe de acordo com a sua tradição está dentro da Casa Grande jogando pratos de comida na Senzala. Foi o que seus antepassados fizeram

---

<sup>89</sup> Ibid.



conosco”.<sup>90</sup> Toda a classe de cineastas é reconhecida como o “outro” do povo, ao ser intelectual e branca.

Ocorreu o deslocamento da relação entre proposta cinematográfica e a formação de uma nova visão do negro na sociedade brasileira. Ao realizar um conjunto de retomadas identitárias étnicas, e usar o discurso racialista, como forma de coadunar uma nova problemática cinematográfica, qual seja, a representação do “povo negro”, fraturou-se o povo homogêneo do Brasil da ditadura militar.

A segunda metade dos anos 1970 foi o período das emergências de inúmeros movimentos culturais e políticos que tinham raízes étnicas nas comunidades negras e tentavam articular um discurso identitário negro. Desde 1966, a revista *Realidade* publicava reportagens sobre questão racial no Brasil. Em 1974, foi fundado o *Ilê Aiyê*, que se tornou famoso no Brasil inteiro e que, naqueles anos, optou por fazer um “retorno à África”, uma busca pelas origens. Os movimentos de independência das nações africanas e as informações sobre os *Panteras Negras*, Martin Luther King, Malcom X e a luta pelos direitos civis nos EUA tinham um circulação significativa e já atingiam as poucas organizações dedicadas a negros no Brasil tais como a Associação Cultural dos Negros, fundada em 1966 em São Paulo. No dizer de Hédio Silva Júnior:

Podemos identificar três matrizes de pensamento no discurso da geração que se engaja no movimento negro nos anos 1970 e 80 (...) Você tem o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, que sempre mobilizou a atenção da militância; você tem as lutas independentistas no continente africano, sobretudo, até pela facilidade da proximidade lingüística, nos países lusófonos (...) E por fim, o movimento pela *négritude*, que a rigor sempre foi um movimento literário na verdade, um movimento cultural de intelectuais de África e das Antilhas que se encontraram em Paris nos anos 30 do século passado e que vão formular algumas idéias a respeito do que seriam o ocidentalismo e o orientalismo na perspectiva africana, nos valores africanos.<sup>91</sup>

Entre as influências intelectuais da época estavam o movimento da *négritude*, publicações como a revista *Ebony*, as obras de Júlio de Castilhos e o famoso *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, que se tornara, ainda nos anos 1960, um guru intelectual da luta anti-colonial, sendo apropriado como símbolo da *négritude* também.

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> SILVA JR., Hédio. Estados Unidos e África. In: ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo (orgs.). *Histórias do Movimento Negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas, CPDOC-FGV, 2007, p. 69.

Outro aspecto fundamental foi a constituição de signos de afirmação identitária negra no próprio corpo de defensores da negritude, como o cabelo *black power*. Carlos Alberto Medeiros afirma: “eu me lembro de como foi o impacto que essa coisa do cabelo teve sobre mim. Primeiro, porque percebi, inclusive, que passei a ser visto de outra maneira (...) Tinha a história de ser uma coisa diferente que estava rolando, e tinha o quanto de afirmação que aquilo continha. Era uma outra visão, era uma outra coisa do negro”.<sup>92</sup>

Coincidentemente, em 17 de julho de 1976, alguns meses antes de *Xica da Silva* ser lançado nos cinemas, o *Jornal do Brasil* publicava uma matéria, assinada por Lena Frias, chamada “Black Rio – o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”, na qual a sociedade carioca tomava notícia da existência, já havia alguns anos, de festas para negros realizadas pelo Clube Renascença com símbolos da cultura negra sendo positivados. Na matéria, o caráter identitário de “cultura negra”, naquele momento, fora demanda desses grupos, aos quais *Xica da Silva* não atendeu. O filme de Diegues não pôde atender uma re-marcação identitária que ocorria. Independentemente da associação desses agentes a qualquer militância política negra, podemos dizer, com alguma margem de segurança, que propunham uma redefinição da cultura negra a qual *Xica da Silva* não atendia. Eles eram contemporâneos a um conjunto de movimentações que ocorriam em sua época e que tinham a mesma marca de construção identitária.

A polêmica foi bi-lateral, e *Xica da Silva* ressoou positivamente para outros. Não se pode negar que a protagonista segue um estereótipo da mulata ou negra sexualizada tão comum nas obras de Jorge Amado. A cor da protagonista e sua condição de escrava estavam no centro das atenções. A película remetia a essa divisão por meio da oposição na sociedade colonial entre brancos (senhores e livres) / negros (dominados e escravos). A inversão perpetrada por Xica, usando do próprio corpo para sair de sua condição, sem qualquer preocupação com seus irmãos de cor, desagradava aspirantes da nova imagem de negro.

Neste sentido, a constatação do estereótipo permitiu a Roberto DaMatta concluir o oposto de Hasenbalg e Nascimento. O sociólogo afirmava que Xica dobrava o sistema em função de si mesma utilizando-se do único trunfo que possuía, o próprio corpo. Desprovida

---

<sup>92</sup> MEDEIROS, Carlos Alberto. Estados Unidos e África. In ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo (orgs.). *Histórias do Movimento Negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas, CPDOC-FGV, 2007, p. 70.

de poder econômico, político ou religioso, todos poderes da dominação, a personagem investe num “poder de fracos”, mais místico e sensual, pelo qual troca de lugar: de escrava para liberta, de dominada para dominante. Por mais que falte a personagem a capacidade de fazer de sua situação uma garantia de vida, uma vez que ela perde tudo com a partida de João Fernandes, DaMatta pensa que a inversão feita por Xica é o que cria tensões no filme.

Assim, Xica imitando brancos, sem deixar de ser negra, e humilhando os ricos sem ter posses, era evidência, segundo DaMatta, de que é a “relação de forte/fraco, com acentuação na sua complementariedade e harmonia compensatória que parece estar bem colocado no filme de Diegues”.<sup>93</sup> O sociólogo conclui:

Perguntamos, não será a sua repressão um sintoma gravíssimo de sua enorme verdade, isto é, desta atração complementar, subjacente de nossa visão paternalista do mundo? A resposta parece ser positiva, já que – antes de ressurgir Xica da Silva, gloriosa e carnavalesca no filme de Carlos Diegues, sabíamos que existem *pretos de alma branca*, que o *dinheiro não traz felicidade* e que se *pode ser pobre e limpo!* E o que faz Xica da Silva é, precisamente, inverter sua posição. E assim, inverter esses ditadinhos inocentes, revelando então que há também um branco de alma negra. E se o dinheiro não traz felicidade, a felicidade só pode chegar onde não há dinheiro: no morro no meio dos pobres e marginais.

...

Pode-se observar agora, creio, o clima carnavalesco do filme. É que, a partir do encontro da escrava com o Contratador, tudo fica deslocado, tudo fica invertido, tudo iguala-se, pois Xica da Silva, ambigüamente, aos senhores e senhoras locais e, dialeticamente, hierarquizam-se suas relações com suas irmãs de senzala [grifos do autor].<sup>94</sup>

DaMatta toma a mesma ambigüidade sentida por Carlos Hasenbalg, Carlos Frederico e Enoque Felipe e a caracteriza ao contrário, toma o argumento de Carlos Frederico e o vira do avesso, pois exatamente ao ser “uma *preta* que gostava de dar ordens e ter escravos, como qualquer *branca*” ela carrega a cor (raça) negra fazendo uma inversão da identidade negra que ainda estava sendo construída, mas também levava os brancos para serem igualados a ela na senzala, pois carregava sua cultura consigo e os obrigava a experimentá-la. Para DaMatta, a estética carnavalesca era uma inversão, não apenas, do negro no branco, mas um deslocamento do branco no negro.

DaMatta deixa evidente que estava propondo uma leitura, do Brasil como espaço aberto às inversões. Sua visão do carnavalesco defendia a idéia de que é possível subverter

<sup>93</sup> DAMATTA, Roberto. A hierarquia e o poder dos fracos. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

<sup>94</sup> Ibid.

os papéis, mas que essa subversão implica que não era apenas o negro quem girava na direção do branco, mas o branco também girava na direção do negro. A cor é re-significada, pois os valores a ela atribuídos se tornam flutuantes conforme o jogo de poder envolvido. De certa forma, o sociólogo que se tornou crítico agudo da “democracia racial brasileira” e do mito das “três raças”, ao mostrar sua simpatia pela inversão do carnaval em Xica, a propõe como uma alternativa possível da sociedade brasileira, e a vê como espelho do povo.

A opinião de DaMatta demonstrava o quanto o tema estava naquele momento em ação na sociedade brasileira, e oferecia outra atitude frente às imagens cinematográficas dos negros: a recusa a atribuir raça ou etnia aos termos branco e negro como fundamentos da explicação da experiência social. Ao participar do coro de Diegues, Avellar e outros, o estudioso claramente propõe menos a identidade estacionária do que o ponto em que as identidades mudam. De certa forma, DaMatta fazia coro à idéia de flutuação das diferenças como Diegues e o “pessoal do cinema”.

*Tenda dos Milagres* colocou em ação outro aspecto do debate étnico e racial no Brasil: a democracia racial. O filme foi visto por muitos comentadores como uma “denúncia do consumismo aproveitador a que fica submetido o que existe de puro e autêntico em nossa cultura e o mal disfarçado *racismo* do brasileiro, ou, como querem outros, a falta de consciência de sua própria *mulatice*”[grifo nosso]<sup>95</sup>. Nelson Pereira dos Santos teria conseguido “fazer, além de natural e simpático aos olhos do público o *culto praticado pelos negros* baianos aos orixás do candomblé utilizando-se para isso, do cenário oferecido pelos próprios terreiros do culto, o ambiente ‘mágico’”[grifo nosso].<sup>96</sup> Celebrou-se o fato de que o filme discutia todos os problemas de forma direta e que apresentava a personagem de Pedro Arcanjo como fiel às suas “raízes negras”.

“O mulato é sobretudo um forte – além de modelo do que deveria ser o homem brasileiro”, colocou *Veja*.<sup>97</sup> No sentido da legitimação do próprio discurso do filme, Nelson Pereira concedeu inúmeras entrevistas declarando suas intenções. Suas primeiras manifestações foram uma reafirmação do que já havia dito na época do lançamento de *O Amuleto de Ogum*: “[Tenda dos milagres] é uma crítica a todo o pensamento brasileiro, que

<sup>95</sup> DENUNCIA, foco de Tenda dos Milagres. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 out, 1977.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> PERDIGÃO, Paulo. O poder mulato. *Veja*, São Paulo, 16 nov, 1977.

prefere as idéias às manifestações populares. Quando filmei “Rio 40º”, por exemplo, eu era capaz de ver um terreiro de macumba, mas a minha câmara só via com distanciamento, com superioridade”.<sup>98</sup>

Para afirmar que o Brasil deveria ser observado de forma descolonizada, fez uma apologia da mestiçagem:

O mulato Pedro Arcanjo, para assumir o direito de escrever livros – no caso, sobre a cultura de seus ancestrais africanos. Escrever sobre aquele assunto era um direito exclusivo dos professores, isto é, doutores do poder. Arcanjo, que é a soma de várias personagens reais que existiram na Bahia, como Manuel Quirino, resolveu assumir o meio, no caso uma tipografia rudimentar e antiga. (...) Ela [a luta pela miscigenação] é na realidade denunciada, não havia pensamento crítico, nenhum juízo, nenhum esforço de avaliação do eu significava miscigenação por parte daqueles que estavam se miscigenando. Aconteceu. De repente a elite brasileira, através de seus quadros designados para estudar o assunto, sacou o problema e começou a denunciar: é preciso branquear a população.<sup>99</sup>

*Tenda dos Milagres* proporia o racismo pelo “problema do elemento africano na cultura brasileira”, conta o cineasta, ainda durante as gravações do filme: “O livro de Jorge Amado traça uma história da *formação da democracia racial brasileira*, com uma imagem perfeita do preconceito e da *teoria racial* do país [grifo nosso]”.<sup>100</sup>

As disputas lançadas na sociedade por *Tenda dos Milagres* estavam relacionadas com a defesa da mestiçagem e da democracia racial e causaram uma retomada de Gilberto Freyre. Não foram poucos os críticos que perceberam o parentesco das idéias do filme com Gilberto Freyre: “Se reescrita por Gilberto Freyre, a história de Pedro Arcanjo (...) caberia sob medida nos estratos ideológicos da ‘democracia racial’, hoje tão contestada pelos novos sociólogos. Pois nela se postula o modelo de uma miscigenação redentora, espécie de arianismo às avessas, como necessário fundamento da unidade nacional”.<sup>101</sup>

Muniz Sodré fez uma apreciação de *Tenda dos Milagres* que dialoga diretamente com as propostas de Beatriz Nascimento a respeito de *Xica da Silva*:

Em *Tenda dos Milagres* reproduz-se em sons e cores o ethos romanesco de Jorge Amado.

<sup>98</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista: independência ou morte. *Veja*. São Paulo, n. 464, jul, 1977.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> TENDA DOS MILAGRES. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 25 out, 1975.

<sup>101</sup> PERDIGÃO, Paulo. *op. cit.*

Mas – isto pode ser terrivelmente acaciano, porém necessário repetir – o filme de Nelson Pereira dos Santos fala mais do romance (da diegese) de Jorge Amado do que da realidade cultural baiana. E Amado, independentemente do valor estético de suas narrativas, representa apenas uma posição de classe sobre a Bahia. Esta posição, assumida pelo filme, é bastante discutível.<sup>102</sup>

Após situar a origem e afirmar que *Tendas dos Milagres* segue uma leitura (a de Amado) que não constitui uma representação fiel da realidade baiana, mas sim, numa idealização de classe, continua:

Ela espelha o que poderíamos chamar de *doutrina do mestiçamento*. Em seus termos, a Bahia aparece como um cadinho de culturas e etnias, capaz de fornecer um modelo, miscigenado e sensual, para a consciência brasileira. A “civilização baiana” seria “mulata da melhor mulataria”. Posição idêntica adotava Mário de Andrade quando, falando sobre danças dramáticas nacionais (bumba-meu-boi, maracatu, coco de praia etc.), chamava a atenção para a coreografia “já brasileira, já mestiça e própria”.<sup>103</sup>

Para Sodré, o fenômeno da mestiçagem é incontestável, principalmente no plano étnico, mas o estudioso afirmava que a visão de mundo que advém da “doutrina” é enganosa. Ela necessariamente implicaria na rejeição do

reconhecimento de uma cultura negra no Brasil, isto é, da existência de um complexo simbólico estruturado, com religião, normas, costumes, instituições, visão de mundo próprios. No entanto, esta cultura existe, movimenta e boia com a consciência de setores amplos da população nacional. Se as danças dramáticas, os ritmos, os mestiçamentos persistem – e na forma por todos conhecida –, é porque os mantêm a força dos ritos e da cultura institucionalizada nos *terreiros* baianos [grifo do autor]. Nestas comunidades litúrgico-culturais está assentada a continuidade do simbólico negro no Brasil.<sup>104</sup>

Sodré também se aparenta com a argumentação de Beatriz Nascimento ao colocar que deve ser difícil à mentalidade ocidental admitir a “heteroculturalidade”. Logo, o sociólogo sugere que Santos e Jorge Amado tendem a não encarar o pluralismo cultural e a conceber a cultura a partir do modelo dominante. Ambos dariam “um passo juntos na direção do reconhecimento de uma diferença presente na forma social brasileira: a cultura negra”, mas “a tal doutrina do mestiçamento não leva a cultura negra a sério”. O filme seria apenas uma promessa de entendimento da heterogeneidade cultural brasileira.

---

<sup>102</sup> SODRÉ, Muniz. Mulata da melhor mulataria. *Isto É*, São Paulo, 23 nov, 1977.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid.

O estudioso reclamou de que “quando a cultura negra é reduzida a uma fonte geradora de sensualizações, a uma pletera de truques genitais, a uma eterna fornecedora de receitas culinárias, persistem os preconceitos e o etnocentrismo”. Novamente, corroborando com Carlos Hasenbalg, Beatriz Nascimento e Carlos Frederico, Muniz Sodré atacou a visão sensual do mulato como estereotipização da cultura negra que hesita em reconhecer a seriedade das instituições negras. O sensualismo seria uma visão eurocêntrica do negro e não uma propriedade deste.

Sérgio Augusto amplia a visão de Sodré lembrando das mulatas de Jorge Amado, representadas em *Tenda dos Milagres* pela personagem de Ana Mercedes, essa “Gabriela universitária” na qual ficam evidentes as imagens-tipo ou estereótipos consagrados pelo escritor baiano e atualizados por Nelson Pereira dos Santos. Em seguida, questiona o poder de metáfora do Brasil contida no filme “Às vezes, ainda às custas de certo exagero, cometem-se perigosas generalidades, como a de se tomar a afável Bahia de Jorge Amado pelo Brasil”.<sup>105</sup>

Para Sergio Augusto, Nelson Pereira dos Santos teria agido como um Gregório de Matos do século XX:

Sua deliciosa saga sobre as aventuras de Pedro Arcanjo zomba não apenas dos teóricos racistas de antanho (o professor Nino Argolo, encarnado por Nildo Parente, resume traços de Silvio Romero, Oliveira Vianna e Nina Rodrigues, este, por coincidência, também professor de medicina legal na Faculdade de Medicina da Bahia), mas também de toda a fauna pensante ligada ou conivente com as classes consideradas dominantes. Salva-se Pedro Arcanjo, o máximo em “intelectual orgânico” que Gramsci conseguiria encontrar além das Tordesilhas.<sup>106</sup>

Mas, o Arcanjo de *Tenda dos Milagres* é um “supermulato, bem dotado de idéias, instrução, lucidez, carisma e energia sexual. Ou, como ele explica a um professor marxista, dois seres num só, um branco e outro negro: Arcanjo, o que escreve livros e pensa sua raça, e Oju Oba, o mulato que se deleita com danças e cantigas nos terreiros de Candomblé”. Finalmente, para concluir, Augusto afina sua análise:

*Tenda dos Milagres* não se envergonha de apoiar-se num dogma, segundo o qual a mestiçagem é a salvação, presumivelmente a única, da cultura brasileira.

<sup>105</sup> AUGUSTO, Sergio. Oju Oba Oxalá. *Isto É*, São Paulo, 23 nov, 1977.

<sup>106</sup> Ibid.

Inúmeros estudiosos de respeito, já desnudaram a falácia – propagada, sobretudo, por Gilberto Freyre – da democracia racial brasileira e, de passagem, o caráter reacionário da miscigenação como fator de enriquecimento racial e cultural. O efeito prático da miscigenação, sabe-se, não foi promover o igualitarismo; serviu, isto sim, para reforçar o embranquecimento, tido como ideal pelas cabeças dominantes.<sup>107</sup>

Sodré combatia um senso-comum específico, o da mestiçagem, ao qual chamava de *doutrina* para caracterizar-lhe ideologicamente. Ele entrava na disputa pela posse das imagens étnicas criadas por *Tenda dos Milagres* reivindicando outra postura que considerava necessária. Uma postura que atendesse as reivindicações da formação de uma identidade negra ou, como ele próprio dizia, do reconhecimento da “cultura negra”.

Antes de funcionar como reconhecimento, contudo, no quadro das discussões da mídia cinematográfica no Brasil, a nomeação da cultura negra era uma construção: a identidade negra não só estava sendo re-construída por um grupo de filmes como havia disputas sobre a forma ideal de construí-las. A imagem de *Tendas dos Milagres*, ainda não atendia, por seu apego a mestiçagem, às necessidades étnicas exigidas por outra parcela de sujeitos sociais ao invés de se contentarem em serem representados por outros (no caso os cineastas) por meio do cinema, interrogam essa imagens com sentidos inesperados aos seus criadores. Tanto as polêmicas sobre *Xica da Silva* quanto *Tendas dos Milagres* mostram que, no campo cinematográfico, havia, entre críticos de cinema e cineastas, certo senso comum que pensava a democracia racial, a mestiçagem e a questão do negro como uma situação flutuante, ou seja, é mais circunstancial do que essencial.

Os mais engajados interpeladores e maiores críticos dessas imagens eram, todos, exteriores ao campo cinematográfico. Ativistas políticos (Beatriz Nascimento), sociólogos (Carlos Hasenbalg), comunicadores (Muniz Sodré) e outros críticos culturais interrogavam as imagens criadas pelos cineastas, nos anos 1970, segundo suas necessidades e demarcavam uma diferença que os próprios realizadores não assumiam antes: os produtores de imagens são brancos e ocidentais. Criava-se uma contra-nomeação.

As imagens dos filmes fazem recortes particulares do mundo histórico. Ao selecionar as manifestações culturais ligadas a grupos mais setorizados por meio do Candomblé em *Tenda dos Milagres*, ou da escravidão em *Xica da Silva*, os cineastas criavam quadros culturais que não são vistos mais como constitutivos de uma nação

---

<sup>107</sup> Ibid.



homogênea. Quando o cinema se voltou para a cultura popular, assumindo um ponto de vista a partir desta, muitos espectadores passaram a exigir dos filmes posturas diferentes, pois, se projetando nas imagens, ativistas auto-declarados negros começaram a não se reconhecer nas cenas mostradas, ou melhor, começaram a se sentir sub-representados.

A politização da “cultura popular” foi apontada por outros sujeitos como uma alienação da condição “racial” brasileira. Ao utilizar marcadores étnicos, ativistas e acadêmicos re-politizaram o debate numa direção inesperada para as propostas dos cineastas. Contudo, mesmo o debate sobre politização, a partir de sua chave étnica e popular, era compreendido, por alguns, como uma forma de alienação, uma vez que havia mais um ator no cenário, o Estado. As semelhanças das propostas de Nelson e Diegues com a PNC não passaram despercebidas a alguns membros do campo cinematográfico. Antônio Calmon, em 1977, por ocasião do lançamento do grande sucesso de público, *Gente Fina é Outra Coisa*, declarou:

Com todas as falhas que possa ter [meu filme], trata-se de uma inovação. Principalmente quando se constata que o que se está fazendo hoje é um *cinema estatal*, baseado em fatos históricos e adaptações literárias. Meu filme rompe com tudo isso. É cínico, irreverente e apesar de comédia, zangado. É extremamente urbano. Mostra como gente fina se permite tudo, impunemente, e o moralismo ficando para as classes médias o moralismo que eles pregam<sup>108</sup> [grifo nosso].

A crítica de Calmon teria aliados entre os que, como ele, mostravam um cinema condizente com o governo, numa “forte tendência de evasão da realidade” que conduziria “a um cinema estatizante”<sup>109</sup>. Seus alvos eram muitos dos projetos nos quais se envolvia a Embrafilme. Calmon era um *enfant terrible* daquele momento, criticando o *status quo* do cinema e as pornochanchadas, acusando-os de despolitização. Respalado pelo sucesso comercial da fita *Gente Fina é Outra Coisa*, salvaguardava que, embora fosse co-produzido pela Embrafilme, seu filme não seguia as propostas temáticas oficiais.

Paralelamente à afirmação de etnicidade, o grande debate fora a eficiência política de colocar-se no ponto-de-vista do popular pelo campo cinematográfico. Beatriz Nascimento, Muniz Sodré, Carlos Hasenbalg, mostraram os limites dessa concepção de

<sup>108</sup> CALMON, Antônio. O cínico Calmon e a comédia pornozangada. Entrevista. *Jornal da Tarde*, 04 de out. 1977.

<sup>109</sup> CALMON, Antônio. A vingança da pornochanchada. *Jornal do Brasil*, 25 de set. de 1977.

politização. Da mesma forma, Calmon, de dentro do próprio campo do cinema, apontava para as contradições das opções políticas dos agentes da época, no contexto da Abertura política (1977), a distensão do governo Geisel. Frente a essa aproximação, velhas formas de concepção sobre a cultura popular voltavam a aparecer. Em 1978, Calmon declara:

Está certo, existe uma colonização cultural americana, mas existe yma outra colonização bem maior, que é a imposição de uma cultura oficial esclerosada, que não serve ao país. Eu acho que essa tradições culturais, esses rituais folclóricos são uma forma de dominação do povo. Escola de samba, futebol, quero dizer, tudo que a gente tem como genuinamente brasileiro é ridículo. É um outro tipo de colonialismo, porque não coloca a realidade dos caras. *Não se faz, no Brasil, um cinema mobilizador. (...) É assustador você achar que vai combater o imperialismo americano filmando candomblé, que é uma coisa, lamentavelmente em extinção (...)* Eu fico apavorado com a estranhíssima união que está havendo entre o governo conservador e cineastas ditos de esquerda<sup>110</sup>.

Calmon tenta apontar as contradições do discurso de alguns cineastas brasileiros que, usando da cultura popular, na verdade, fogem da resistência contra o imperialismo americano. Formas folclóricas de cultura não são formas de resistência eficientes. Sequer servem para afirmar a própria cultura, visto que estariam em extinção. As palavras de Calmon apontam, contudo, sua concepção de cultura popular, entendida como algo folclórico, uma beleza do morto, tal como a concebia a própria ditadura, falando da extinção de uma religião (o Candomblé) em expansão, principalmente no eixo Rio-São Paulo, e não em retração, naquele momento. As concepções de Diegues e Nelson, e as interpelações de Beatriz Nascimento ou Muniz Sodré, apontam a vivacidade dessas imagens, seu caráter vivo e presente.

De um ponto de vista histórico, parece-nos que tal discurso era “ambigualmente” estatizante, uma vez que o folclórico do governo, e de Calmon, não correspondia, necessariamente, à “cultura popular”, ou à “cultura negra”, de Nelson Pereira e Diegues, ou à etnicização de Nascimento, Sodré ou DaMatta. Eram discursos concorrentes de politização no Brasil na abertura do regime militar. O “espectro” da esquerda rondava tais intervenções, e se se propunha, ou não, como descolonização ou contra o regime, foi questão a qual jamais se chegou à solução nos anos 1970 ou princípios dos anos 1980 (ou

---

<sup>110</sup> CALMON, Antônio. apud RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 142.

em qualquer outra época no Brasil). A politização da cultura cinematográfica era uma roda de briga:

No fundo, eu acho que o pensamento de esquerda brasileiro, o pensamento intelectual, cultural é um pensamento de um setor da elite revoltado contra a própria elite e querendo tomar o poder para ela. Para que o povo não o faça, com sua tradicional grossura. Atualmente, você não pode ser um intelectual ou um artista de respeito na América Latina, sem se de esquerda. Então, já é uma pose de saída e que se contradiz no cotidiano dos caras<sup>111</sup>.

\* \* \*

Independentemente das questões sobre a existência ou não de uma politização da cultura, as disputas sobre as imagens dos filmes de Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos foram apenas algumas das marcações mais evidentes do debate que suscitavam. Se, por um lado, muitos críticos de cinema e críticos culturais se colocaram em defesa ou crítica radical, por outro, algumas películas acabavam chamando atenção para discussões étnicas mais brandas, sem maiores problematizações da parte de seus comentaristas. Na verdade, realizadores e críticos pareciam partir de um certo consenso sobre o que esses filmes mostravam.

O entusiasmo causado por *Tenda dos Milagres* foi inversamente proporcional ao desgosto de *A Força de Xangô*. O filme em co-produção com a EMBRAFILME, lançado em fevereiro de 1978, causou enorme decepção por ter sido, segundo se lê nas reportagens, mal dirigido, mal encenado, mal fotografado, mal roteirizado etc. Enfim, todos os defeitos possíveis. A fita contava, porém, com um elenco de atores do porte de Grande Otelo, Zezé Mota e revelações da mídia da época, como Elke Maravilha.

A linha étnica foi seguida por grande parte da crítica que se manifestou sobre o filme. Havia uma crítica constante ao roteiro e direção do filme, como é próprio do universo da crítica de cinema, empenhada numa eterna exegese das formas cinematográficas:

---

<sup>111</sup> CALMON, Antônio. Entrevista. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. (orgs.). *Patrulhas Ideológicas Marca Registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 165.

*A Força de Xangô* é uma tentativa de re-interpretação da mitologia afro-brasileira e pretende abrir a discussão para o espectador. O enfoque, segundo Iberê Cavalcanti, não é religioso, mas sócio-cultural. Tenta localizar o espaço cultural em que se move um grupo social, o grupo adepto das religiões afro-brasileiras, entre as quais estão o *candomblé* e a *umbanda* [grifos nossos].<sup>112</sup>

O jornal agrega um valor de circunscrição cultural, o afro-brasileiro, no filme, criando uma fronteira entre o “espaço cultural” negro ali mostrado e os outros espaços, apenas apontados pelas imagens. A este valor, acrescenta a familiaridade e o parentesco entre o Candomblé e a Umbanda, ambas, religiões “afro-brasileiras”, bem circunscritas a um grupo social. A apreciação do jornal coincide com o próprio filme, uma vez que “o espaço cultural no qual se move um grupo social” é o espaço pobre e negro, ‘africano’ como acabam sugerindo filme e crítica.

O diretor colocou que:

Esse filme nasceu de um contato vivo com a Bahia, mas também do meu desejo de partir para uma proposição de um cinema popular, que representasse a ocupação de espaços culturais. O projeto do filme foi concebido em 1973-/1974 (...) No momento em que selecionei um compartilhamento cultural da realidade brasileira, o homem da camada mais explorada que se manifesta, eu estava querendo também reivindicar uma fonte de reserva cultural.<sup>113</sup>

A ‘reserva’ a qual Cavalcanti se refere foi construída no filme combinando periferia-pobreza-candomblé-umbanda-negro. Para Cavalcanti:

De 1974 para cá, o público brasileiro tem um espaço disponível comprometido com os aspectos menos descaracterizados da cultura brasileira. Como exemplos, cito filmes como: ‘São Bernardo’, ‘Fogo Morto’, ‘Xica da Silva’, ‘Dona Flor’, independentes das reservas que se possa estabelecer ao nível da formal e da linguagem, representam impulsos criativos que tendem à descolonização do cinema brasileiro.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> A FORÇA DE XANGÔ: realidade cultural e linguagem popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez, 1978.

<sup>113</sup> A FORÇA DE XANGÔ: um filme alegre e crítico, sobre uma história de amor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr, 1978a.

<sup>114</sup> Ibid.

Ao mencionar a ‘descolonização’, o cineasta seguia a concepção de procurar raízes não no estrangeiro ao Brasil e ao povo, mas dentro de seu universo. Este era concebido simultaneamente como brasileiro e africano, ou afro-brasileiro. A clássica revista *Filme Cultura*, atribuía o mesmo valor ao filme, endossando as palavras de Cavalcanti: “Em ‘A Força de Xangô’, Iberê Cavalcanti preocupou-se sobretudo em abordar o *comportamento afro-brasileiro* sem dar-lhe o caráter de algo culturalmente distante e exótico” [grifo nosso]<sup>115</sup>. Após colocar que o filme trata de dois planos superpostos “o da realidade e o dos deuses que nela interagem” continua: “segundo seu diretor (também roteirista e autor dos diálogos), ‘A Força de Xangô’ ‘estabelece certas analogias entre as duas fontes mais fortes da formação brasileira, o cristianismo e as *raízes africanas*” [grifo nosso].<sup>116</sup> O filme foi compreendido como um marcador de *africanidade* dos negros e como um grande exemplar das manifestações da própria cultura brasileira. A idéia de retorno às origens continua após *Tenda dos Milagres* e se sintoniza com a publicidade e visibilidade do Candomblé nos outros setores da indústria cultural brasileira, ajudando na criação de um imaginário étnico.

Os personagens de *A Força de Xangô* não são desenvolvidos do ponto de vista do drama burguês em que a trajetória do personagem está ligada à formação de uma individualidade singular e psicologicamente definida; são tipos que carregam as características de seus próprios orixás, se constituindo como ‘avatars’ destes.

Carlos Fonseca, em uma de suas críticas, se queixa desse ponto, mas toma a idéia de alegoria como chave interpretativa. Após reclamar da mistura mal sucedida de documentário com fantasia que o filme carregava e louvar o primeiro aspecto, se ressentia da falta de equilíbrio em relação ao segundo:

Se é curiosa a melodramática história de Tonho Tié, narrada da juventude até a curva da velhice – fixada especialmente em quatro mulheres que marcaram sua vida (Zulmira, que engordou e não lhe deu filho; Iaba, *branca*, loura e incestuosa, as matriarcas *mulatas* Matilde e Rosinha), faltaram ao diretor-roteirista Iberê Cavalcanti, habilidade e talento (...) cada um dos aspectos citados se desfigura no conjunto da obra. Permanece, visual e estruturalmente, a impressão de uma alegoria carnavalesca, um desfile de escola de samba, onde Tonho é Xangô, Zulmira é Iansã, Iaba é Oba, Frosinha é Oxum. Na falta de um orixá conivente, Matilde não entra no desfile. No abre-alas, conduzindo o

<sup>115</sup> A FORÇA DE XANGÔ. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 31, nov, 1978b.

<sup>116</sup> *Ibid.*

enredo, um malandro carioca e Estrela, negra baiana. Beicinho, um pajem (sic), e um papagaio conversador, Xereta, fazem parte do cortejo na ala de Iaba [grifos nossos].<sup>117</sup>

De fato, apesar de riqueza de reificações associando constantemente cada personagem com seu santo protetor, a fita não providencia uma explicação a par do que significa “ser filho de”. Fonseca, claramente à parte deste entendimento, só pôde compreender a superfície dos personagens como alegorias de uma escola de samba. O próprio filme lhe oferece essa oportunidade ao associar constantemente o carnaval ao samba e à capoeira.

A socióloga Leila de Almeida, ouvida a respeito da fita, demonstrou empolgação com a mesma:

...a abordagem feita no sentido de ligar as figuras míticas com a realidade vivida. Esse é o aspecto que mais me agrada. Xangô se transformou, em termos de Brasil, naquilo que representa a justiça, talvez pelo fato de ele ter sido um rei histórico (foi o quarto rei de reino de Oyó) acabou sendo encarado como um distribuidor de justiça. A força de Xangô em termos de realidade brasileira, acabou se transformando numa força moralizante. (...) na verdade, existe toda uma sabedoria na alma dessa gente e que não é compreendida porque não se enquadra nos códigos estabelecidos.<sup>118</sup>

A interpretação de Almeida tem o mérito de pensar o filme menos como alegoria carnavalesca do que como representante mítico. O próprio Cavalcanti vende a idéia de seu trabalho como carnavalesco em alguma medida – “É um filme espetáculo com gosto de povo, feito com o povo e para o povo, entendendo povo como a maioria, que se expressa por muitas cores e formas. É um filme alegre porque o povo é alegre. É musical porque o povo brasileiro tem bossa” – também colocou sua intenção de “analisar e reinterpretar os seus próprios mitos, que correm pela tela através do destino de Tonho de Xangô e Zulmira de Yansã”.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> FONSECA, Carlos. A força de xangô: os orixás não ajudam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev, 1979.

<sup>118</sup> A FORÇA DE XANGÔ, op. cit.a.

<sup>119</sup> Ibid.

Ao compreender o filme como uma leitura mítica, Almeida faz um agenciamento étnico, uma vez que o orixá se transformou, “em termos de Brasil”, numa função moralizante. A socióloga marcou uma origem ancestral quando alguns só viram figuras de cor. O filme é repleto de passagens em que os personagens chamam a si mesmos como *nêgo*, *negrinha* e outros termos referentes diretamente à cor. Poucos fizeram menção a este ponto. Carlos Fonseca, em especial, faz menção “as matreiras mulatas Matilde e Rosinha”.<sup>120</sup> Junto à emergência do afro-brasileiro, ressurgem as circunstâncias singulares nas quais a cor muda conforme as situações de nomeação.

Outro filme que não trouxe muito debate, mas foi reconhecido em chaves étnicas foi a produção de Antônio Carlos Fontoura *Cordão de Ouro*, lançado em outubro de 1978.<sup>121</sup>

Fontoura vinha da experiência de dois longas-metragens entre os quais *Copacabana*, *Me Engana* (1968) e *Rainha Diaba* (1974). Neste, Fontoura já lidava com a nomeação étnica, segundo suas próprias palavras, “num thriller pop, gay, black”.<sup>122</sup>

*Cordão de Ouro* mostra a história de um capoeirista que foge das minas Eldorado e que, salvo pelo caboclo Cachoeira, vai jogar capoeira com Ogum em Aruanda, “paraíso” dos orixás, onde recebe o cordão mágico. A estrutura narrativa permite ao diretor usar várias referências culturais a capoeira, samba, maracatu, Candomblé e Umbanda. A crítica cultural fazia a marcação étnica do próprio filme, “uma espécie de filme sincretista, como a religião *afro-brasileira*”[grifo nosso].<sup>123</sup> Fontoura afirmou que trabalhou “com muita gente de maculelê, umbanda, candomblé”, e segundo Ely Azeredo, “*Cordão de Ouro* é um negócio tão primitivo, tão negro, tão africano, tão selvagem”.<sup>124</sup>

A fita investiria “na crença no charme espontâneo do folclore *afro-brasileiro*”[grifo nosso],<sup>125</sup> e carregava a intenção de seu realizador de fazer um super-herói popular, pondo o cinema “a serviço da arte popular”.<sup>126</sup> Por “buscar em nossa cultura popular os elementos que a compõem”,<sup>127</sup> *Cordão de Ouro* era um filme sobre “a luta do povo para se libertar de

---

<sup>120</sup> FONSECA, Carlos. op. cit.

<sup>121</sup> O filme ficou pronto ainda em 1977, mas ficou retido nas prateleiras esperando uma abertura no mercado exibidor, sendo exibido no Rio de Janeiro.

<sup>122</sup> Um filme só pode ser definido por quatro palavras em inglês. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 21 maio, 1974.

<sup>123</sup> AZEREDO, Ely. A terceira “encarnação” de Fontoura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 out, 1978.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> AUGUSTO, Sergio. *Cordão de Ouro*. *Isto É*, São Paulo, 11 out, 1978, p. 85.

<sup>126</sup> STERNHEIM, Alfredo. Um filme sobre capoeira. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16 nov, 1977.

<sup>127</sup> FONSECA, Carlos. Capoeira e fantasia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 out, 1978.

um regime de força”.<sup>128</sup> A fita era considerada a favor da cultura popular, mostrando as resistências daquela, com inspiração na cultura (ou folclore) “afro-brasileira”. Essas marcações foram resultados do confronto das imagens e signos religiosos ali contidos, além de outras manifestações culturais as quais foram vistas como sinais étnicos de descendência africana, sob a etiqueta de “afro-brasileiro”.

O caso de *Prova de Fogo* é interessante. Este filme de Marco Altberg, lançado em setembro de 1982, mostrava a Umbanda carioca e foi etiquetado como fita de temática afro-brasileira. O filme começou quando Altberg leu a dissertação de mestrado de Yvonne Maggie Velho, *Guerra de Orixá*, publicada em 1975, a qual tratava da história de um efêmero terreiro carioca e que teve como um dos principais informantes o próprio Nívio Sales. Altberg conheceu a antropóloga e Nívio.<sup>129</sup>

Marco Altberg também defendia a idéia de cinema voltado à cultura popular, e que seu filme mostrava como era o “universo mágico e místico da Umbanda”, ao qual as pessoas comuns recorriam nas insatisfações do dia a dia.<sup>130</sup> O roteiro do filme foi assinado entre Altberg e Aguinaldo Silva. Este sublinhou que, “de todas as religiões, as *africanas* são as únicas que levam em conta a ambigüidade do ser humano” [grifo nosso] e, segundo Silva, a fita mostrava muitos dos sentidos dos “chamados rituais *afro-brasileiros*” [grifo nosso] na sociedade.<sup>131</sup>

A película possuiria um forte conteúdo popular e nacionalista uma vez que “o tema é brasileiro: a Umbanda segundo as experiências de um rapaz que vem do norte e que desde criança é perturbado por estranhas sensações de mediunidade”.<sup>132</sup> A Umbanda era caracterizada como ritual ou religião afro-brasileira, às vezes como expressão da “religiosidade espírita negra” e um “filme brasileiro”, uma vez que, ao mesmo tempo, era dotada de grande brasilidade.<sup>133</sup> A Umbanda, que era uma religião mais sincrética, e que na

---

<sup>128</sup> PERDIGÃO, Paulo. Uma rasteira. *Veja*, São Paulo, 11 out, 1978.

<sup>129</sup> O filme ficou pronto em outubro de 1980 e deveria ter entrado em cartaz em janeiro de 1981, mas Altberg foi processado pela antropóloga Yvonne Velho por questões de direitos autorais. O foi só foi liberado e conseguiu exibição em 1982, sendo lançado em São Paulo dois anos depois. Cf. VELHO, Yvonne Maggie. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

<sup>130</sup> ALTBERG, Marco. A umbanda como meio de expressão. *Prova de Fogo*. Embrafilme, 1981. Folheto.

<sup>131</sup> SILVA, Aguinaldo. O homem e sua ambigüidade. *Prova de Fogo*. Embrafilme, 1981. Folheto.

<sup>132</sup> PROVA de fogo, um tema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 fev, 1984.

<sup>133</sup> SERRAN, Leopoldo. Pimenta malagueta. *Prova de Fogo*. Embrafilme, 1981. Folheto.



sua própria dinâmica histórica havia sido afastada de suas raízes africanas, por muitos de seus adeptos, se tornara uma religião “afro-brasileira” na crítica cultural.<sup>134</sup>

Houve menção “às tradições culturais do povo brasileiro” aceitando a sua “*religiosidade sincrética*”.<sup>135</sup> A idéia mais comum era a de que *O Amuleto de Ogum* se referia à cultura popular brasileira, servindo como “um médium de um povo e sua cultura (...) Nelson apenas seleciona, faz recortes na vida brasileira, montando os fragmentos como achou melhor”.<sup>136</sup> Apenas quando Jean-Claude Bernardet intentou fazer uma sondagem sobre a fidelidade da película à Umbanda e publicou depoimentos de pais-de-santo umbandistas nos quais estes faziam avaliações sobre o trabalho de divulgação da religião no cinema, foi que surgiram marcações étnicas. Estas vieram, todavia, do antropólogo Marco Aurélio Luiz, ouvido pelo crítico sobre a eficácia etnográfica da fita:

Marco Aurélio Liz vê no filme um esforço para falar para a sociedade global de uma cultura que não é a dos intelectuais de uma determinada camada social ‘A grande tentativa de Nelson é de colocar como positivo o discurso do povo, seus valores de civilização, seu simbólico, suas instituições’. Para isto é necessário vencer os preconceitos e o discurso analítico centro-europeus da cultura brasileira de seus *aspectos africanos*.<sup>137</sup>

Aurélio Luz era autor conhecido, na época, pelo lançamento de *O Segredo da Macumba*, escrito a quatro mãos com Georges Lapassade, no qual se debruçava sobre a quimbanda e a Umbanda cariocas<sup>138</sup>. Ele explica à Bernardet que a Umbanda “ainda conserva profundos vínculos com a liturgia nagô. É verdade que existe uma tendência para europeização da umbanda (..) para mascarar as origens africanas”:<sup>139</sup>

Mas este movimento de europeização [é menos forte do que Marco Aurélio pensava inicialmente (...)] A seu ver, *O Amuleto* pega a parte mais saída da umbanda e tende para resistência da europeização. Talvez sem Nelson ter procurado, diz Marco Aurélio, neste sentido é bastante sintomático que o

---

<sup>134</sup> Sobre o tema Cf. VELHO, Yvonne Maggie. *Medo do Feitiço: relações entre poder e feitiço*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, 1992; ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. Petrópolis, Brasil : Editora Vozes, 1978.

<sup>135</sup> VARTUCK, Póla. Uma visão folclórica dos mitos populares. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mar, 1975.

<sup>136</sup> RISÉRIO, Antônio. *O Amuleto de Ogum. Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26 abr, 1975.

<sup>137</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Os balalaôs resistem aos sociólogos. *Opinião*, Rio de Janeiro, 28 fev, 1975.

<sup>138</sup> LAPASSADE, Georges; LUZ, Marco Aurélio. *O Segredo da Macumba*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

<sup>139</sup> Ibid.

verdadeiro pai de santo seja representado por um negro, afirmando assim, de modo simbólico, as origens genuínas da religião.<sup>140</sup>

A explicação de Luz, correta ao atribuir origens culturais “africanas” – que ele afirma serem nagôs (o que é discutível para os pesquisadores), é uma das poucas vozes (a única que localizamos) que inseriu a religião umbadista em uma fronteira étnica. Na maior parte das críticas da época não há qualquer menção neste sentido. A brasilidade das imagens da Umbanda, tão discutida na época de *O Amuleto de Ogum*, suplantava qualquer emergência de uma discussão étnica e racial (embora estas apareçam no filme, como veremos no capítulo seguinte). Contudo, no decorrer dos anos 1970, as imagens das “religiões populares” passaram constantemente a ser agenciadas, como temas brasileiros e “afro-brasileiros”.<sup>141</sup>

A evidência de filmes que lidam com Candomblé (*Tenda dos Milagres*) ou misturam seus elementos com os da Umbanda sem fazer muitas discriminações (*A Força de Xangô* e *Cordão de Ouro*) acabou criando um contexto no qual a crítica cultural transferiu valores étnicos de uma manifestação cultural para outra e enquadrou a Umbanda também no rol das religiões afro-brasileiras. A discussão da africanidade era construída no cinema graças aos vários usos das imagens das religiões no cinema brasileiro e engolfava as religiões populares sobre a etiqueta do afro-brasileiro.

## **6. Etnicização e campo cinematográfico: revisões descolonizadoras no começo dos anos 1980**

No movimento de demarcações étnicas que começou a se consolidar nos anos 1970, entrando nos anos seguintes, o papel da crítica de cinema mudou do senso-comum mais geral das interpretações sociológicas dos “anos rebeldes”, até a emergência de um pensar sobre a *cor* e *etnia* no cinema. Pelo exposto na sessão anterior ficou claro que os maiores interpeladores dos cineastas quanto a legitimidade de suas imagens sobre a cultura popular

---

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Discutiremos no próximo capítulo os motivos pelos quais a relação da Umbanda com a marcação étnica são mais complexas do que a do Candomblé.

não foram os membros do campo cinematográfico em si (críticos, cineastas, roteiristas), mas sim críticos culturais dedicados a uma cobertura mais ampla das produções brasileiras como, Sérgio Augusto, membros da academia e comunidade universitária, como Roberto DaMatta, Muniz Sodré e Carlos Hasenbalg, e ativistas políticos dos movimentos da cultura negra, como Beatriz Nascimento.

Concordando ou discordando, o debate cultural que o cinema encadeou com suas imagens transcendeu o campo do cinema, atingiu diretamente as reivindicações de outros campos da cultura, e uma dessas reivindicações foi justamente sobre a forma como raça e etnia eram colocadas nos filmes. O esforço desses críticos mais radicais e externos ao campo do cinema era no sentido do reconhecimento de que o Brasil não vivia uma democracia racial, que havia um senso-comum e olhar branco na elaboração das imagens referentes aos negros e que era preciso reconhecer a diversidade (e a distância) da cultura negra. De certa forma, eles realizavam pressões para que houvesse um deslocamento no campo das imagens do cinema.

A polêmica envolvendo acadêmicos atingiu o campo dos documentários. Geraldo Sarno, um dos membros do Cinema Novo havia se tornado uma grande referência no cinema brasileiro quando se tratava de filmes dedicados ao Candomblé. Nos anos 1970, ele realizara e lançara dois filmes dedicados ao tema, *Espaço Sagrado* (1974) e *Iaô* (1976), sendo que, neste último, o cineasta mostrara cenas de uma Iniciação de um terreiro nagô baiano, ritual secreto jamais filmado. O filme causou grande comoção entre os antropólogos, principalmente os ligados a pesquisas na área do que, então, se chamava de religiões africanas ou afro-brasileiras. Um deles, em especial, a chilena Juana Elbein dos Santos, criticou duramente Sarno por não respeitar os rituais, costumes e o pensamento dos descendentes de africanos no Brasil. A cosmogonia nagô e seus rituais não permitiam a presença de olhares estrangeiros nas Iniciações e o que o cineasta havia feito era um desrespeito a comunidade nagô.

Juana Elbein tornou-se, no que se refere ao documentário, um dos maiores adversários de uma postura invasiva dos cineastas em zonas “proibidas”. Defensora, na Bahia, do africanismo nagô, a antropóloga chegou a realizar, ela própria, dois filmes para propor formas ‘corretas’ de abordar o Candomblé, respeitando o *segredo* que o rito nagô implica. Ao entender que todos os objetos, mitos e ritos do Candomblé nagô baiano fazem

parte de um sistema cultural etnicamente delimitado, complexo e coerente, Elbein propunha uma outra forma de encarar o *segredo*:

É verdade que, insistindo, os pesquisadores, às vezes, conseguem assistir à cerimônia, transgredindo um dos princípios fundamentais do sistema. Com efeito, não há nada de bárbaro (projeção do sistema de valores do próprio pesquisador) no fato de que o acesso a alguns ritos seja restrito. (...) Há uma proibição para certas categorias de indivíduos. De fato pouquíssimas pessoas têm acesso a essas cerimônias (...) o acesso a determinados ritos está em relação direta com o grau de iniciação e, conseqüentemente, com a capacidade física e espiritual do indivíduo de assistir e de participar.<sup>142</sup>

Juana escreveu *Os Nagô e a Morte*, obra fundamental da legitimação de uma perspectiva afrocêntrica e nagocêntrica, e que se tornaria uma das matrizes do programa do SECNEB, Sociedade de Estudos da Cultura Negra, fundado em 1974, e que reuniu inúmeros membros da comunidade negra do Brasil aos esforços de cientistas sociais, intelectuais e artistas interessados em desenvolverem uma compreensão mais profunda da “civilização negro-africana” na sociedade brasileira. A primeira edição da tese antropológica de Elbein data de 1975, embora o texto tenha sido defendido em 1972, no doutorado em etnologia da Universidade de Sorbonne. Elbein escreve seu texto corroborando num movimento muito comum na cultura baiana da década de 1970, um “retorno à África” e a busca por formas puras e ancestrais de cultura africana no Brasil.

Juana faz parte da geração de antropólogos e intelectuais, que a partir de fins dos anos 1960, passaram a pesquisar a religiosidade baiana a partir de uma chave “afro-descendente”. Contudo, a pesquisadora era herdeira das tendências afrocêntricas que acabaram gerando ondas de afrocentrismo entre os intelectuais que estudaram notadamente o Candomblé baiano. Na década de 1930, com o Estado Novo, e a incorporação do negro como símbolo nacional, paralela à adoção da fábula das três raças como mito fundador do Brasil houve intensa colaboração dos intelectuais com a nova imagem do negro. Ao tecer análises etnográficas, antropólogos como Arthur Ramos e Edison Carneiro começaram a identificação, dentro dos complexos traços culturais da sociedade baiana, notadamente no Candomblé nagô, dos signos que indicavam a sobrevivência de traços considerados “puros” de cultura africana e mostrassem a contribuição desta para a cultura nacional. Estrangeiros

---

<sup>142</sup> SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagô e a Morte*,: pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 20-21

como Roger Bastide, Ruth Landes e Maurice Herkovstch também contribuíram para a valorização dos traços africanos puros como elementos hierarquizadores das diversas formas de Candomblé baiano, colocando no topo os terreiros, supostamente, mais puros e, por isso, fiéis à herança africana, que eram os nagôs, e em baixo os terreiros mais sincréticos, identificados como de origem bantu.

A preferência declarada pelos iorubás (nagôs), dos intelectuais em busca do verdadeiro negro brasileiro, contribuiu para o crescimento da propagação de aspectos de sua cultura no Brasil, a começar pelos nomes que, lentamente, se tornavam patrimônio da cultura brasileira: axé, Xangô, Iemanjá, orixá, Exu, Candomblé, etc. Como nasceu, a ênfase nos iorubás, foi um esforço de intelectuais “brancos” progressistas para fornecer uma imagem positiva do Brasil negro, particularmente dos “afro-baianos”.<sup>143</sup> Em plena década de 1970, Juana dos Santos levou ao primeiro plano a preocupação com a herança africana, numa operação de retorno à África que legitimou o empreendimento de algumas comunidades negras baianas. O africanismo foi inserido no nível dos usos que, como a própria antropóloga afirmou, “a leitura ideológica e política” pode fazer dos inúmeros instrumentais que a indústria cultural oferece às comunidades, no sentido de sua afirmação étnica e racial.<sup>144</sup> A participação de Juana no SECNEB foi fundamental, pois ela realizou, para a instituição, dois filmes engajados na tentativa de criar uma *visão cinematográfica nagô* que oferecesse alternativas às visões intencionalmente sinceras e positivas, mas com efeitos contrários, de *Iaô* de Sarno. Citando a montagem feita no filme de Geraldo Sarno sobre a iniciação, a etnóloga coloca:

a vida de uma noviça 24 horas na camarinha tem muitos momentos de lucidez, de semi-consciência, etc... o filme recorta as 24 horas e a imagem que escolhe transmitir para a platéia é de uma Iaô ‘babada’, com a câmera chegando bem perto (...) há uma distância entre a intenção consciente de quej realiza e a introjeção de toda uma história de cinco séculos de colonialismo que afeta a percepção. Eu tenho o maior respeito por Geraldo, sinto que não quis mostrar que a Iaô é isto, mas é o que passa para a platéia.<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Este tema deu muitas polêmicas entre os estudiosos, sendo que a tradição antropológica institucionalizou o “culto nagô” como exemplar do candomblé mais puro. Alguns anos, essa postura foi criticada e novas pesquisas tentam superar essa tradição e os excessos de seus críticos, que chegaram a acusar a antropologia de ter criado, sozinha, o culto nagô como modelo puro, quando ela correspondeu também a posturas dos agentes do próprio campo religioso.

<sup>144</sup> SANTOS, Juana Elbein apud XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, ago/out 1982, p. 25.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 26.

Após reconhecer as boas intenções de Sarno, Santos afirmou que “quando o cinema entra na camarinha, ele já está violentando o grupo porque é contra todas as normas”.<sup>146</sup> O SECNEB ainda realizou o documentário *Egungun*, dirigido por Carlos Brajsblat, e que também contava com a assessoria de Juana Elbein dos Santos. Os três documentários entravam no processo de divulgação das “implicações reais do candomblé” e, cada vez mais, os temas das diferenciações étnicas adquiriam espaço no debate cinematográfico. Todos os empreendimentos do SECNEB contavam com a mesma matriz, comentada por Orlando Senna, a propósito de *Egungun*: “Ambos os filmes e mais o primeiro da série, *Orixá nilu ilê*, originam-se do livro de Juana Elbein dos Santos *O nagô e a morte*, onde também está (um dos capítulos) o argumento de *Samba da criação do mundo* de Vera Figueiredo”.<sup>147</sup> Todos interessados em mostrar a manutenção da “estrutura da identidade cultural – cuja origem se perde nos milênios da África”.<sup>148</sup>

O SECNEB promoveu o seminário *Cinema e Descolonização*, em janeiro de 1981, no qual convidou críticos de cinema, sociólogos, etnógrafos e roteiristas para explanar e discutir o que estaria envolvido na representação do negro no cinema brasileiro. Segundo Ismail Xavier e José Carlos Avellar, houve uma polarização do debate entre um grupo formado por estudiosos, como Juana Elbein dos Santos, Marco Aurélio Luz, Muniz Sodré e Beatriz Nascimento, que acusavam a tradição do cinema brasileiro, principalmente o Cinema Novo e seus desdobramentos de racismo, e os que tentaram defender uma posição contrária, notadamente críticos de cinema como José Carlos Avellar, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier.

O seminário foi aberto por Bernardet argumentando a distinção entre o discurso “sobre a” diferença, e o discurso “dos” diferentes, para logo em seguida, perguntar sobre “de como modo o cinema pode servir a uma sociedade empenhada no estudo e na defesa das manifestações de cultura negra” referindo-se diretamente ao interesse do SECNEB com o cinema.<sup>149</sup> A resposta de Bernardet foi dada por Elbein: tratava-se de uma postura tática da divulgação do SECNEB na escolha do cinema como veículo já posto em prática pelos

---

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> SENNA, Orlando. Viver e morrer, o último quilombo. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 41/42, maio 1983, p. 66.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> SANTOS, Juana Elbein. op. cit., p. 26.

documentários que o próprio instituto havia realizado, e que remetiam à necessidade de se aproximar do arsenal de códigos culturais dos profissionais de cinema para encontrar os procedimentos específicos cinematográficos que criassem uma re-codificação fiel e tradutora dos sistemas culturais das comunidades negras nagôs.<sup>150</sup>

No evento, os críticos de cinema e cineastas foram confrontados com a denúncia do racismo na tradição cinematográfica na qual era possível, segundo Marco Aurélio Luz, observar a ideologia do “recalcamento da cultura negra” em que a cultura produzida pelo branco construiu uma imagem que se mostrava correlata aos interesses da dominação branca do negro no Brasil. O próprio Cinema Novo estaria ligado à herança colonialista, e, segundo Aurélio, os exemplos se multiplicavam: o único personagem negro em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* assassinava um menino branco; *Bye Bye Brasil* mostrava o negro como uma força bruta a serviço do branco; *Tenda dos Milagres* colocaria que o negro só teria salvação se casasse com uma branca (sic); e, finalmente, *Xica da Silva* mostrava uma mulher desrespeitosa e agressiva como mulher negra.

Os críticos de cinema reagiram apontando que, deliberadamente, pessoas como Beatriz Nascimento, Juana Elbein e os outros estavam reduzindo os filmes aos aspectos que não eram centrais nos seus sistemas internos das obras. Xavier, Avellar e Bernardet alegaram que era preciso ver as películas em si mesmas e inteiras e só assim poderiam se perceber que o Sebastião, o negro em *Deus e o Diabo* “não é um personagem que representa a cultura negra dentro do filme, mas líder de um movimento religioso camponês inscrito na esfera do cristianismo, e seus atos devem ser analisados como representação do que o filme dá a esse movimento, não da origem cultural e étnica do ator”.<sup>151</sup> Juana Elbein respondeu colocando que seu “universo de trabalho é a cultura negra e o negro; esse universo representa um segmento da população que, do nosso ponto de vista, tem de ser completamente revisto a nível do cinema nacional”.<sup>152</sup> Os filmes, para a etnóloga, focalizariam tipicidades existentes na sociedade brasileira e traduziriam posições ideológicas que intervinham no contexto histórico. Contudo Avellar ainda chamaria

---

<sup>150</sup> A propósito, Orlando Senna escreveu anos depois: “Juana promove a formação de uma equipe iniciática de cinema para a realização dos filmes produzidos pela Secneb, no intuito de reduzir os ruídos culturais na abordagem e interpretação dos temas (...) chegar a um grupo de artistas e técnicos altamente familiarizados com o complexo cultural afro-brasileiro e pessoalmente integrados em seus princípios existenciais”. Cf.: SENNA, *Ibid*, p. 66.

<sup>151</sup> SANTOS, Juana Elbein, *op cit.*, p. 23.

<sup>152</sup> SANTOS, Juana Elbein, *op. cit.*, p. 25.

atenção para que se evitasse um achatamento que oporia o cinema de pesquisadores da cultura negra contra o cinema brasileiro como um bloco de heranças coloniais.

Juana dos Santos e Aurélio Luz colocaram para os críticos e acadêmicos que o cinema estava inserido num contexto histórico e que talvez um detalhe de uma obra possa deflagrar certas reações e revelar “noções recalcadas que têm forte incidência no nível das emoções de quem faz ou de quem assiste a um filme”.<sup>153</sup> Beatriz Nascimento, por sua vez, chamou atenção para a emergência de um novo mercado negro no qual o financiamento de produções sobre o negro tornou-se cada vez mais comum nas artes e na academia. A participação de Nascimento envolveu um novo ataque a *Xica da Silva*, desta vez acompanhada da denúncia da “inoportunidade” que o filme representava para sua época:

vejam bem que Xica da Silva surge num momento em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra discriminação racial através do som e das danças do Black Soul nas grandes cidades do Brasil. Sua nova identidade é a dos Muhamad Ali, dos James Brown, dos Malcom X e de outros líderes que lutaram para por fim à crise racial americana. Vivenciamos como essa produção cinematográfica que surge a partir de Xica da Silva atua como um banho de água fria numa população potencialmente produtiva.<sup>154</sup>

Nascimento, desta vez, coloca no mesmo movimento vários filmes dedicados de alguma forma a uma visibilidade da questão racial – *Tendas dos Milagres*, *A Força de Xangô*, *Cordão de Ouro* – como tendo o mesmo efeito de *Xica da Silva* ao evidenciar a perpetuação da visão colonial sobre o negro. Também Muniz Sodré colocou que Carlos Diegues havia criado um filme com uma idéia falsa de subversão que nada mais eram do que abalos temporários no poder e que não consegue localizar bem a posição da cultura negra.

Por mais que os críticos tenham tentado relativizar tais propostas, não puderam reverter, segundo observamos, o caráter de denúncia do racismo no cinema brasileiro.

---

<sup>153</sup> P. 23. Esta idéia também sustenta nossa pesquisa. Contudo, enquanto Elbein defende que os detalhes filmicos seriam “sintomas” de noções ideológicas vigentes num meio sociais e ativariam reações adversas – numa proposta e leitura social do filme, defendemos que as leituras sociais dos filmes, suas interpretações, são usos e agenciamentos destes conforme os interesses dos agentes e as possibilidades oferecidas pelos próprios filmes. Especificamente na formação de um contexto histórico num trabalho historiográfico, os “detalhes” (como o negro de *Deus e o Diabo*) tomam outra dimensão, quando além entender uma possível leitura como sintoma de um recálque, entendemos que tanto o recálque quanto sua denúncia estão inseridos num mesmo contexto de disputa de posições. É preciso historicizar a interpretação da interpretação para observar quais as questões que atravessam ambas para além de seus interesses comuns ou discordantes.

<sup>154</sup> NASCIMENTO, Beatrix apud XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, ago/out 1982. p. 25.



Todavia, no mesmo ano do seminário, Glauber Rocha lançou *A Idade da Terra*, seu filme formalmente mais “caótico”, que se propõe às múltiplas interpretações. As reações de cineastas e críticos cinematográficos são as mais diversas, mas boa parte delas tendeu a interpretar a fita como o último exemplar no qual “para Glauber, a verdadeira força das massas sul-americanas está no misticismo e no comportamento emocional ‘dionisiaco’, que ele vê como resultado da mistura entre o catolicismo e as religiões *africanas* [grifo nosso]”.<sup>155</sup> Jean-Claude Bernardet foi praticamente o único dos críticos e acadêmicos que se manteve à parte da aclamação da fita pelos motivos convencionais das formas de representação da cultura popular. Críticos e/ou acadêmicos como Ismail Xavier, Raquel Gerber e José Carlos Avellar, e cineastas como Eduardo Mascarenhas, Paulo Cezar Saraceni, constituíram, cada qual de sua forma, um diálogo no qual os motivos religiosos sincréticos adquiriam uma existência política plena como promotor de uma nova visão de mundo. Raquel Gerber comparou Glauber Rocha ao orixá Exu, o transgressor “que circula livre entre os elementos do sistema nagô: é o princípio da comunicação, liga o aiyé (a terra) ao céu (orun), como os movimentos de câmera de *A Idade da Terra*, sendo intérprete e lingüista. A relação entre Exu e o sistema do oráculo é indiscutível. O desejo segue sempre, ele não pára. Glauber profeta, mais pro diabo do que pro Deus, Glauber Exu das estradas”.<sup>156</sup>

A saga do filme, no qual se mostram, em muitas partes, a presença de um Cristo negro (vivido por Antônio Pitanga) sugeriu inúmeras interpretações, a maioria étnicas, algumas outras *raciais* da parte dos próprios críticos e cineastas. Paulo Cezar Saraceni, defendendo o filme de Glauber das acusações de confuso, ataca as elites e intelectuais brasileiros perguntando como estas poderiam entender o Brasil se não conseguem compreender os movimentos políticos e sindicais daquele momento “e a ascensão consciente da *raça negra* cada vez mais forte durante o reinado do carnaval? Sem esquecer o Rei Pelé, este sim, verdadeiro orgulho da *raça negra e brasileira*, capaz de unir tribos africanas, ao ser saudado pelos atabaques do continente africano”[grifos nossos].<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> GERBER, Raquel. Glauber-Exú implode na Idade da Terra. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XIV, n 38/39, ago/nov, 1981, p. 74.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>157</sup> SARACENI, Paulo Cezar. A coerência de um Glauber Rocha poeta. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XIV, n 38/39, ago/nov, 1981, p. 62.

Eduardo Mascarenhas, numa linha de interpretação psicanalítica, afirmou que o cineasta pretendia “decifrar a brasilidade (...) este gigantesco sonho social chamado Brasil”<sup>158</sup> pois Glauber desfaz o olhar eurocêntrico:

Para o Cristo Negro Pitanga só existe um pecado do lado de baixo do Equador. O pecado da colonização, o pecado do bem-sentir e bem-estar europeu, o pecado desta hierarquização ética e estética que nos torna paráliticos. Cumpre, pois, um gigantesco processo de descolonização. Descolonização bíblica, geográfica, racial, política, estética, filosófica, sexual.<sup>159</sup>

Ismail Xavier argumentou que a fita era “um discurso sobre o carisma nacional. Recupera o mito do ‘país jovem/grande destino’ e concentra no sincretismo religioso, na síntese cristalizada na cultura popular, o sinal da esperança”.<sup>160</sup>

Afirmações de brasilidade, caráter nacional e sincretismo religioso estão lado a lado das idéias de reconhecimento racial e leitura étnica. Na verdade, o campo cinematográfico reagia afirmando sua independência através de muitos recursos. Quando da publicação dos resultados do seminário *Cinema e Descolonização*, em agosto de 1982, no número 40, da *Filme Cultura* que continha um dossiê intitulado “O Negro no Cinema Brasileiro”, a revista apresentava uma resposta de José Carlos Avellar, vários trechos de entrevistas realizados com atores e cineastas brancos e negros como Zezé Motta, Lea Garcia, Grande Otelo, Carlos Diegues, Walter Lima Jr., Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, um relato do próprio seminário escrito por Ismail Xavier, baseado em transcrições de fitas gravadas durante o evento, um texto de Jean-Claude Bernardet sobre um documentário de Juana dos Santos e uma filmografia organizada por João Carlos Rodrigues sobre o negro no cinema brasileiro.

Nos anos 1970, a questão do negro entrou, enquanto raça e etnia, no debate cinematográfico por meio de representações da cultura popular, principalmente por meio de metáforas religiosas. Na década seguinte foi imposta a problemática do negro, que o campo cinematográfico, principalmente em suas ramificações acadêmicas, assumiu.

---

<sup>158</sup> MASCARENHAS, Eduardo. Glauber – sobredeterminado – e o amor. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XIV, n 38/39, ago/nov, 1981, p. 65.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>160</sup> XAVIER, Ismail. Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XIV, n 38/39, ago/nov, 1981, p. 73.

O dossiê de *Filme Cultura* pode ser compreendido como uma reação às investidas de agentes sociais de outros campos sociais interessados nas posições tomadas por cineastas e críticos quando imaginavam o negro no cinema brasileiro. O próprio fato de assumir uma problemática, ao enunciá-la, legitimava sua existência e colocava no primeiro plano do debate a questão da raça e das etnias negras. Mas o reconhecimento não foi pacífico! Em vez de endossarem às perspectivas colocadas no seminário de 1981, a revista também deu oportunidade a uma reação da interpelação exógena que SECNEB e outros fizeram do cinema brasileiro como *racista e branco*.

Enquanto Ismail Xavier mantinha-se fiel a sua proposta de mostrar que um filme não é duplo da ideologia, como queriam as intervenções radicais no seminário, e embora reconhecesse as justezas de tais indagações, recusava-se a admitir uma atitude que ignorasse o filme em si, atribuindo-lhe valores externos. Já os críticos e cineastas José Carlos Avellar, Carlos Diegues e Walter Lima Jr tinham seus posicionamentos sobre a questão racial no Brasil:

Diegues afirmou:

acho que a questão negra só vai se resolver no momento em que esse país for realmente uma democracia racial, e não esta mentira. Porque da classe média para cima o racismo é total e absoluto e a gente sabe disso. Eu acho que a questão racial se resolve simultaneamente à questão social. Se for feita uma estatística hoje nas prisões do Rio de Janeiro, vamos ver que 80% dos prisioneiros são negros. Isso é porque o negro é mais violento que o branco? Não, é porque ele é mais pobre que o branco.<sup>161</sup>

Avellar fez coro a esta idéia:

A discriminação para os pretos não está na dificuldade de acesso ao mundo branco. Aqui a sociedade brasileira é possivelmente bem mais aberta que outras. Os problemas não são assim tão definidos, a questão existe em tons mais cinzas (o que não a torna menor, mas simplesmente mais difícil). A questão se encontra, de fato, é na dificuldade encontrada pelo mundo negro para se expressar enquanto tal. O que importa [são](...) as barreiras encontradas pelas manifestações de cultura negra para se expressarem e serem aceitas assim como costumamos aceitar Hamlet.<sup>162</sup>

Finalmente, Lima Jr:

---

<sup>161</sup> DIEGUES, Carlos. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, ago/out 1982, p. 14.

<sup>162</sup> AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, ago/out 1982. p. 07

Eu acho que negro e branco é a mesma coisa... Essa coisa de negro é negro e branco é branco e não se misturam, isso é uma loucura, uma mentira no Brasil, que é um país misturado.<sup>163</sup>

Em todas as falas está evidente uma reação às tentativas de sistematização e bipolarização empenhadas por Nascimento, Sodré, Juana Elbein e outros, e numa negação de seu valor heurístico sobre a sociedade brasileira. Ao afirmarem a independência dos membros do campo cinematográfico, todos colocam em ação a mestiçagem (mistura), a democracia racial e a necessidade de afirmação de idéias paritárias entre cores e raças. Da mesma forma, contudo, todos deixam escapar que há uma nova visibilidade da questão racial no Brasil. Suas reações nos mostram que há um novo ator que interroga o campo do cinema, e impõe questões as quais terá de responder. Sua tradição foi reavaliada, etnicizada e racializada, e os cineastas se reafirmam defendendo ideais da mestiçagem e da democracia racial, atualizados para aquele momento histórico.

Carlos Diegues afirmaria sua posição de forma muito evidente quando do lançamento de *Quilombo*, sobre o quilombo de Palmares. Concebeu seu filme como uma resposta à tristeza européia na celebração da alegria da cultura brasileira por meio da construção não de um Palmares histórico tal como teria existido, mas de uma nova utopia, pois, segundo ele, em Palmares:

Inventava-se uma civilização nova, a primeira utopia americana, baseada no generoso sonho brasileiro da igualdade étnica, da democracia cordial e da sensualidade tendo como base o amor à vida. Quilombo conta a história dessa utopia, através de seus dois últimos e principais líderes, Ganga Zumba e Zumbi.<sup>164</sup>

A sinopse do filme passada aos jornais colocava que índios e brancos “atraídos para o quilombo, formado sob a hegemonia negra” construíram “a primeira sociedade democrática de que se tem notícias em continente europeu”.<sup>165</sup> Leon Cakoff afirmou que o

---

<sup>163</sup> LIMA JR. Walter. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, ago/out 1982, p. 21.

<sup>164</sup> PETRONE, Ana Ligia. Palmares, segundo a objetiva de Cacá Diegues. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1982 (sem data exata).

<sup>165</sup> Ibid.

filme funcionava mais como um filme histórico no qual Diegues preencheria “lacunas e preconceitos da história oficial” e sua “utopia da democracia racial e social”.<sup>166</sup>

*Quilombo* foi realizado sobre inúmeras pesquisas baseadas nas obras mais atualizadas sobre Palmares, mas essencialmente, contra as acusações de racismo que se acumularam contra seus filmes, Diegues continuou respondendo com a mesma afirmação da mistura e da democracia racial, agora materializadas na própria utopia negro-brasileira, pois Palmares era uma metáfora do Brasil. O filme seria atacado da mesma forma que os anteriores e muitos iriam denunciar os anacronismos históricos de Diegues. O cineasta fez associação de Ganga Zumba com o orixá Xangô, e de Zumbi com o orixá Ogum, o que Antônio Risério apontou como um dos piores favores históricos que Diegues havia feito, uma vez que Palmares era uma aglomeração bantu e não nagô, nação a qual pertencem os orixás Xangô e Ogum.<sup>167</sup>

Não existe uma cultura africana. Existem inúmeras culturas africanas, no plural. Palmares (histórico) foi uma experiência sócio-cultural bantu. Diegues, sabe-se lá porque, criou um Quilombo ioruba (...) Palmares é do século 17 – os iorubas só chegaram aqui lá pelo a segunda metade do século 18 (...) Bantos falavam sua língua, obviamente, jamais iorubas. E mais: bantos ‘não’ têm orixás. “Quilombo” é antropológicamente escandaloso. Na verdade, aqueles bantos palmarinos já navegavam no sincretismo religioso.<sup>168</sup>

Risério aponta a existência de diversas matrizes culturais, as quais polarizam, no Brasil, segundo a contribuição bantu e ioruba. Sua leitura marca etnicamente o tema do filme histórico e a inadequação deste ao não respeitar a etnicidade. Força uma apreensão étnica que o próprio Risério sequer demonstrou em 1976<sup>169</sup>, quando comentava *O Amuleto de Ogum*. Calejado pelas críticas ao *Xica da Silva*, Diegues tentou evitar mal entendidos e por isso usou consultores especializados sobre o tema de Palmares. Também contou com sua arquicrítica de 1976, Beatriz Nascimento, na consultoria do filme. O cineasta, no entanto, continuava defendendo sua posição sincrética, investindo na própria ‘licença poética’, abraçando ambigualmente as demarcações étnicas, e recusando qualquer discurso racialista nas imagens do Brasil por ele dirigidas.

<sup>166</sup> CAKOFF, Leon. ‘Quilombo’, sem glória, pode ganhar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 maio, 1984.

<sup>167</sup> RISÉRIO, Antônio. O samba do crioulo doido de Diegues. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jun, 1984.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> RISÉRIO, Antônio. O Amuleto de Ogum, *Minas Gerais*, 26 abr, 1975.

Walter Lima Jr. escreveu e dirigiu *Chico Rei* numa proposta semelhante, fazendo uma afirmação do mito das misturas por meio de uma clara demarcação visual étnica. Essa afirmação não foi acompanhada pela nomeação, uma vez que *Chico Rei* não defende a raça negra, mas seu direito de igualdade com os brancos conquistando espaço pelas normas estabelecidas pelos colonizadores. O filme visava mais um mito de liberdade, do que um mito de negritude, embora tenha se distanciado “tanto do ângulo popularesco-bizarro de ‘Xica da Silva’ quanto da exuberância alegórica e das proezas formais de ‘Quilombo’”.<sup>170</sup> O próprio Walter Lima esclarece suas intenções com a temática da liberdade: “a liberdade é prática vivida no cotidiano – a mim me parece que este é o verdadeiro sentido desta lenda na alma do povo”.<sup>171</sup>

Nas palavras de Walter Lima, das “mais densas figuras da história do negro no Brasil. Uma história muito esquecida, não tão celebrada quanto Zumbi ou Chica da Silva. Creio que *Chico Rei* é mais denso e politicamente mais consequente”.<sup>172</sup> A idéia de que o filme destacava uma história esquecida ou pouco divulgada era presente no debate cultural. O ator Severo D’Acelino, que personifica o protagonista no filme, era militante do Movimento Negro de Aracaju, e foi um dos que tentaram usar o filme para chamar atenção “para a importância da cultura afro-brasileira”. O uso didático que D’Acelino propunha ao filme demonstra a flexibilidade com o qual *Chico Rei* transitou pelos debates raciais de então, ainda que caísse no “estereótipo” do “negro nobre”. Apesar de Walter Lima frisar a questão da liberdade, a forma como retratou o personagem foi entendida como uma tentativa de retomada do mito sem deixar o espectador ser seduzido pelo mesmo, pois “Chico tem uma personalidade aparentemente mais racional, sem quaisquer vínculos com a atitude mítica” e usa a estratégia de “lutar e resistir no terreno do inimigo”.<sup>173</sup> Ao frisar, como Diegues fizera em *Quilombo*, o aspecto da liberdade, os signos da negritude ficaram em segundo plano, embora estivessem presentes, uma vez que a liberdade é uma concepção abstrata e variável conforme o uso que os sujeitos fazem dela, não estando necessariamente marcada étnica ou racialmente.

---

<sup>170</sup> CHICO, de escravo a rei. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago, 1989.

<sup>171</sup> CUNHA, Wilson. Nas telas, a saga de Chico Rey. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jul, 1987.

<sup>172</sup> AZEREDO, Ely. Chico rei, o mito negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 ago, 1987.

<sup>173</sup> BITARELLI, Rogério. Festa para um rei negro. *Caderno de Crítica*, n. 1, maio, 1986, p. 17-18.

Finalmente, Nelson Pereira dos Santos, em 1987, às portas do Centenário da Abolição, lançou a adaptação de um dos mais políticos romances de Jorge Amado, *Jubiabá*, que fazia uma denúncia de problemas políticos e raciais na sociedade baiana. Muitos críticos, entre eles Carlos Alberto de Mattos, Susana Schild, Wilson Cunha, observaram que o diretor havia excluído da fita todas as discussões políticas da história do livro, principalmente a questão do preconceito racial. Ely Azeredo chegou a declarar que o problema racial não foi abordado no filme, uma vez que o cineasta “expõe exaltações e desânimos da negritude – e a discriminação fica implícita na miséria que a acompanha – mas não se debruça sobre uma análise do problema”.<sup>174</sup> O próprio Nelson colocara que sua opção fora por contar “não só uma história de amor, mas de dependência. O amor de Lindinalva e Balduíno não foi interdito pelo racismo, mas pela dependência cultural. É o homem apaixonado pela loira, pela sociedade branca que o sufoca”.<sup>175</sup>

O diretor de *Jubiabá* fez uma leitura diversa do romance de Jorge Amado, a qual embaçou a questão racial, segundo a maior parte dos comentadores, ao focar no amor dos protagonistas, não naquilo que eles representariam “em detrimento da luta pelos direitos dos negros na sociedade urbana baiana e, por extensão, brasileira”, o espectador não conseguiria entender o que motivava as personagens.<sup>176</sup>

A emergência da questão racial e étnica atingiu também os setores universitários e que faziam parte do campo cinematográfico desde os anos 1960. Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, este último um dos críticos de cinema mais longevos do Brasil responderam a emergência dessas problemáticas por meio de trabalhos científicos. Bernardet publicou *Cineastas e Imagens do Povo* nos quais se debruça sobre a formação de novas estratégias cinematográficas para representar a cultura popular (e a cultura negra) no documentário brasileiro. Realizando diversas leituras sobre as fitas, mostrava as diversas formas de representação do povo no cinema brasileiro que evoluiu desde o sociologismo dos anos 1960 até se constituírem vozes sobre o outro.

Bernardet evitou a racialização e assumiu um questionamento ético da etnicidade, ao tornar a imagem do povo, do outro, como sua questão central. Seu livro busca compreender a atitude dos cineastas quando tentam “romper essa distância e se integrar ao

---

<sup>174</sup> AZEREDO, Ely. Decepcionante e morno. *O Globo*, Rio de Janeiro, (sem data) 1987.

<sup>175</sup> SCHILS, Susana. Apenas um filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago, 1987.

<sup>176</sup> STYKER, Mauricio. Indefensável. Inexplicável. Intragável (sem data).

que filma, tenta uma coincidência com o que filme; o filme não proviria de seu saber antropológico ou sociológico, mas de seu envolvimento pessoal nos rituais” do povo<sup>177</sup>, quando comenta o filme *Iaô*, de Geraldo Sarno. Todavia, quando comenta este e outros documentários voltados aos temas religiosos, jamais assume que, neles, haja qualquer etnicidade senão aquela atribuída pelo olhar do cineasta e pelo analista. O “outro” seria uma posição no discurso.

Ismail Xavier respondeu diretamente às indagações propostas pelo encontro *Cinema e Descolonização* na *Filme Cultura* n. 38/38, de 1981, e pela publicação de sua tese de doutorado, em 1983, por uma parceria da editora Brasiliense com a Embrafilme. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* desenvolveu a idéia, já anunciada durante o congresso, de que uma obra cinematográfica reflete uma síntese do processo de sua produção.<sup>178</sup> Na verdade, a tese fora defendida em fins de 1979, antes, portanto, do seminário do SECNEB, o que mostra que o processo lento da penetração da etnicidade nos discursos acadêmico, foi movimento que remeteu na década de setenta<sup>179</sup>. O autor, porém, atualiza o debate após o impacto do seminário, ao incluir uma menção, numa nota na qual afirma ter realizado uma leitura laica, só tendo compreendido as implicações culturais em 1981, quando “ficaram mais claras as novas perspectivas de abordagem, dada minha participação no seminário ‘Cinema e Descolonização’, promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil”<sup>180</sup>.

Para entender como os filmes de Glauber Rocha eram manifestações particulares sobre seu tempo histórico, o crítico e estudioso faz uma análise intensiva de como *Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol* se constituíram em criações, as quais podiam mostrar tensões de seu tempo. Interessa-nos, em especial, a contraposição que fez entre *Barravento* e *O Pagador de Promessas*, aos quais, por meio de sua comparação, Xavier expõe o argumento de que a obra de Glauber consistia na criação de imagens abertas a múltiplas interpretações.

---

<sup>177</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo Cia as Letras, 2003. p. 175. [primeira edição de 1985, pela editora Brasiliense].

<sup>178</sup> Cf. XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>179</sup> Ou seja, houve alguma atualização do debate entre a defesa da tese, em 1980, e a publicação da mesma, em 1983. XAVIER, Ismail. *A Narração Contraditória: uma análise do estilo de Glauber Rocha, 1962-1964*. Tese de doutorado em Letras. São Paulo: USP, 1979.

<sup>180</sup> XAVIER, Ismail. op. cit., p. 34.



Para o autor, *Barravento* não pode ser lido apenas naquilo que coloca em nível discursivo, ou seja, a afirmação da religião negra como alienação das massas populares numa visão pré-concebida sobre a cultura popular. O estudioso defendeu que Glauber, no nível das imagens e da montagem da película, oferecia um olhar atento e sem reducionismo pelas manifestações do Candomblé. As imagens de *Barravento* estariam carregadas de um contra-discurso no qual o filme oferecia múltiplas interpretações para além de sua denúncia da exploração classista do negro.

Comum aos dois filmes, Xavier observa que não havia uma problemática étnica e racial em si e isso não consistia numa postura necessariamente racista. Numa das seqüências mais célebres do livro, o crítico mostra, por meio da análise atenta de uma cena de *O Pagador de Promessas*, que o conflito que informa o filme, possui um fundo étnico (a origem “africana” é realçada) que contrapunha a cultura africana com a religião católica, mas que, em nenhum momento, tornam-se importantes no drama do protagonista Zé do Burro. Ou seja, diferentemente de Bernardet, Xavier reconhece a etnicidade do mundo representado, mas não lhe atribui importância na trama fílmica. O crítico nomeia etnicamente o que observava – indicando “objetos de percussão” e de “dança africanas” – e os marcava como próprios de diferentes matrizes culturais.

Da mesma forma, analisando *Barravento*, o autor nota que a questão étnica nunca é o foco de uma forma de cinema interessada em romper com as referências coloniais (e européias) do cinema, às quais são negadas em nível formal por Glauber Rocha. José Gatti realizou uma dissertação de mestrado na qual ampliou a leitura de Xavier sobre *Barravento* contando a biografia do filme por meio de trechos de entrevistas com inúmeros envolvidos no projeto de sua concepção<sup>181</sup>.

Gatti faz uma leitura<sup>182</sup> etnicizante, uma *leitura nagô do filme*. De um lado usa os conceitos de Juana Elbein dos Santos, e de outro, vai muito além de Xavier, ao decodificar o filme a partir da religião. Para Gatti o fato de que símbolos religiosos africanos estarem presentes no filme é fundamental. O autor se insere numa tradição e os concebe como “manifestações afro-brasileiras inseridas na tradição, a partir de uma visão desde dentro”

---

<sup>181</sup> GATTI, José. *Barravento: cinema & documento*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 1985. Trabalho orientado por Maria Rita Galvão.

<sup>182</sup> O termo “leitura” é bem apropriado, visto que Gatti vê o filme como um texto a ser decifrado conforme os códigos étnicos de que dispõe. Este estudo guarda grandes semelhanças com os estudos culturais.

afirmando que os símbolos não sensibilizam apenas os espectadores ligados à “cultura *afro-brasileira*”[grifo nosso].<sup>183</sup> Os usos de expressões como “cultura afro-brasileiro”, e a interpretação de Gatti alicerçada numa interpretação predisposta a identificar no filme símbolos da cultura nagô, demonstram um tipo de incorporação da temática étnica nos estudos de cinema no Brasil. Pensando o personagem Firmino, como já apontara Xavier, como um avatar de Exu, orixá do Candomblé, procura compreender como opera a militância do misticismo em *Barravento*:

Para desvendar como opera a militância em *Barravento*, identificarei duas instâncias: aiyê e orum. O filme aponta para a urgência de se ver o mundo (aiyê) negando a mistificação do além (orum). E Firmino Bispo dos Santos é o mediador dessa ação por vezes contraditória, como se verá adiante. É que Firmino recorre ao orum, para tentar procurar a primazia do aiyê.<sup>184</sup>

Gatti e Xavier passaram a refletir sobre os aspectos étnicos dos filmes de Glauber Rocha. Antes, quase ausente do campo cinematográfico, os temas de etnia e raça, após o assalto de outros campos culturais, foram incorporados pelos críticos e acadêmicos ligados ao cinema. Incorporaram um vocabulário que, inicialmente, não era seu, em seus textos, e acabaram por tentar redimir um pouco a acusação de racismo a cineastas como Glauber Rocha. De certa forma, Xavier e Gatti realizam interpretações a contrapelo dos filmes daquele, e acabaram por responder às visões consideradas limitadas de pessoas como Marco Aurélio Luz. Ao abordar o filme como obra de múltiplos significados, os dois estudiosos oferecem leituras alternativas, igualmente etnicizantes (mais em Gatti do que em Xavier), que tratam os mesmos problemas colocados em *Cinema e Descolonização*. As disputas pela justeza das interpretações seguiram caminhos diversos: enquanto alguns críticos e cineastas trilharam o caminho de re-afirmarem valores atacados naquele momento (democracia racial e mestiçagem), outros seguiram pelo caminho da pesquisa sobre elementos étnicos e acabaram competindo, no mesmo terreno, defensores da etnicidade.

Enquanto uns reagiam apenas dentro da academia, outros aderiam à atividade de realização cinematográfica. Raquel Gerber, que fez uma apologia do próprio Glauber com o orixá Exu da cosmogonia nagô, e de certa forma institucionalizou uma visão étnica-nagô como forma de construção de um discurso acadêmico e leitura de mundo, passou a

---

<sup>183</sup> Ibid., p. 14.

<sup>184</sup> Ibid., p. 87.

materializar, no seu esforço acadêmico e cinematográfico, as marcações étnicas da sociedade brasileira. Gerber fazia parte do círculo de Paulo Emílio Salles Gomes, que a apresentou para Glauber Rocha em 1973, originando uma intensa parceria. Gomes começou a organizar uma coleção de publicações sobre cinema brasileiro pela editora Paz e Terra, na década de 1970, devido a uma preocupação constante com a documentação da história do cinema nacional e chamou Gerber como colaboradora. Nesta coleção, Gerber organizaria *Glauber*, coletânea com introdução escrita por ela mesma.<sup>185</sup>

Com colaboração, cada vez mais intensa, com o próprio Glauber Rocha, servindo de intermediária para seu retorno ao Brasil no pós 1973, Gerber realizou longa pesquisa sobre a obra do cineasta nos anos 1970 que culminou com a publicação de uma dissertação de mestrado sobre o tema, intitulada *Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, defendida em 1979. Através de sua aproximação com Glauber e da tentativa de compreensão da “ideologia do cinema novo”, ela buscou temáticas independentes do colonialismo europeu, e a cultura negra surgiu como uma zona de interesse privilegiada. Para Gerber a busca de Glauber Rocha era indagar “quem somos no Brasil, um país que foi colonizado culturalmente vivendo nas órbitas da Europa e Estados Unidos”, constituiu também uma leitura étnica do país que usava os modelos da cultura negra como referência.<sup>186</sup> Sua primeira crítica foi uma positivação da visão étnica de Glauber Rocha.<sup>187</sup>

Gerber chegou a realizar dois documentários sobre Candomblé, sendo o primeiro *Ylê Xeroque* sobre um terreiro bantu de São Paulo, concluído em 1981. A imersão na “cultura negra” tornou-a um dos porta-vozes no campo cinematográfico das nomeações e marcações étnicas brasileiras. A estudiosa passou a investir na criação de uma consciência nacional de um “mapa étnico” do qual “no Brasil não se tem uma clareza”.<sup>188</sup> Isso resultaria ainda num segundo documentário, *Orí*, de 1989, que contou com a colaboração de Beatriz Nascimento, e que tem por base “a documentação dos movimentos negros no Brasil entre 70 e 80 (da militância política, ao candomblé, passando pelas atividades das escolas de

---

<sup>185</sup> GERBER, Raquel (org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

<sup>186</sup> GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a estética do inconsciente. *Correio Braziliense*, Brasília, 21 dez, 1982. (entrevista).

<sup>187</sup> GERBER, Raquel. Glauber-Exú implode na Idade da Terra. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano XIV, n 38/39, ago/nov, 1981.

<sup>188</sup> GERBER, Raquel. Entrevista especial. In: <<http://www.sncweb.ch/portugues/entrevistas-p/raquel%20gerber.htm>>. Acesso em novembro de 2007.

samba) imagens documentais que são combinadas com a narrativa da trajetória da historiadora e militantes negra Beatriz Nascimento”.<sup>189</sup> *Ori* pretendia positivar as manifestações urbanas da “cultura negra (movimentos político, místicos, candomblé, moda black, carnaval, escolas de samba, favelas) como forma de fugir da imagem oficial do negro, onde ele é ternamente escravo”.<sup>190</sup>

As ações de Xavier, Gerber e Gatti mostram que não havia mais como escapar das questões étnicas e raciais – tais temas tinham que ser incorporados aos discursos do próprio campo cinematográfico, que ao fazê-lo, assumia sua existência e relevância, e também lhes conferia eficácia, uma vez que os reproduzia e os legitimava. Na primeira metade dos anos 1980, qualquer cineasta que fizesse um filme sobre manifestações populares da “cultura negra” como Candomblé, Capoeira, Maracatu, Samba teria que lidar com um recorte étnico. O campo do cinema já não conseguia pensar o Brasil sem essas diferenciações. As metáforas do nacional e do popular começavam a exaurir suas possibilidades heurísticas, ao menos como a tradição as havia sugerido. O deslocamento iniciado nos anos 1970 havia atingido outros níveis e o povo brasileiro estava fraturado: a nação agora era constituída de tradições européias colonizadoras, símbolos africanos, de negros e brancos e de uma subcultura chamada de *cultura negra* ou *cultura afro-brasileira* conforme a circunstância.

Enquanto Xavier, e principalmente, Gatti, positivaram, no novo momento histórico o realce das identidades étnicas e raciais dos filmes de Glauber Rocha, por meio da demonstração da leitura étnica impensada e inconsciente do cineasta da cultura negra e do candomblé, Gerber fazia o mesmo como estudiosa e crítica, mas como cineasta passou a investir mais na positivação da própria “cultura negra”. Xavier, Gerber e Gatti ofereciam outra visão histórica do cinema brasileiro e usaram do Candomblé, o qual compreendiam como religião “africana”. O Candomblé era o centro da contenda entre Geraldo Sarno e Juana Elbein dos Santos, e também serviu a Xavier, Gerber e Gatti para demonstrarem que existia uma exposição étnica positiva nos filmes de Glauber Rocha, que contradiz a leitura de desmascaramento do racismo brasileiro. Não foi à toa que Xavier e Gatti realizam o grosso de suas análises em filmes nos quais o Candomblé aparece de forma central, como *O Pagador de Promessas*, mas principalmente *Barravento*.

---

<sup>189</sup> AREIAS, Pedro. Ori: mito e cultura urbana negra. *Tabu: cinema e vídeo*, n. 42, ano IV, out, 1989, p. 19.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 19.

Foi sobre a melhor forma de traduzir a cosmogonia nagô do Candomblé em imagens cinematográficas, que Juana Elbein dos Santos se afastara das realizações de Geraldo Sarno, que expôs cenas secretas da iniciação nagô em *Iaô*. A antropóloga realizou dois filmes para o SECNEB, *Orixá Nilu Ilê* e *Yami-Agba (Mito e Metamorfose das Mães Nagôs)*, nos quais tenta articular uma perspectiva cinematográfica nagô. O Candomblé, quando tema de um filme, catalisava boa parte das preocupações étnicas e raciais, e foi fundamental para que alguns agentes pudessem reivindicar de cineastas e filmes uma postura étnica “correta”. Na medida em que o Candomblé era uma *religião negra com traços africanos*, como alguns filmes cineastas mostravam, críticos começaram a colocá-lo também como uma *religião étnica*. Foi este o elemento que Ismail Xavier, e mais acentuadamente José Gatti, absorveram e legitimaram no ato de incorporá-lo às preocupações dos estudos cinematográficos.

As intervenções colocadas acima, de Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues e Walter Lima Jr., apontam que a nomeação étnica era apenas um aspecto de suas propostas e não seu foco, que não era a única forma de interpretar os filmes, usá-los para falar de matrizes culturais africanas. A prática dos cineastas e suas declarações levam-nos a concluir que a noção totalizadora de povo brasileiro estava atrelada com a construção de imagens nacionais do que com propostas “fragmentárias” de realçar a etnicidade. Num certo sentido, se se ocuparam de nomear a cultura negra, esta era um aspecto do país que almejaram retratar. Isso se refletia nas formas como abordavam os símbolos religiosos ou a própria religião dos negros. Reconheciam a origem étnica ao optar pela criação de perspectivas a partir dos valores populares, entre eles os valores dos praticantes de Candomblé e Umbanda, mas não estavam interessados em circunscrever seu olhar sobre as religiões nos parâmetros étnicos e raciais.

A forma como o Candomblé adquiriu vida cinematográfica é bem mais complexa. Os cineastas em geral defendiam sua independência dos esquemas étnicos e racialistas através da afirmação da mestiçagem e da democracia racial. Faziam isso não apenas nos filmes, mas também em entrevistas e reportagens, colocando à disposição da audiência outras indexações interpretativas.

A “cultura negra” e a “cultura afro-brasileira” se estabeleciam no início dos anos 1980 como uma parte e um legado do Brasil, ou, mais acertadamente, como se estava

querendo colocar na época, como um legado da África no Brasil. Em 18 de junho de 1978, o Movimento Negro Unificado, inicialmente MNUCDR<sup>191</sup> era fundado na cidade de São Paulo e passaria a aglutinar uma série de reivindicações políticas em nome da diferença de raça e étnica. A década de 1970 representou um período de aglutinação de movimentos de expressão em prol da raça e da cultura negra, entendida como afro-brasileira.

MNU, Ilê Aiyê, SECNEB e outras instituições impulsionaram e começaram a criar bases institucionais para legitimação étnicas e raciais na sociedade brasileira. Os debates que antes eram desenvolvidos por intelectuais negros dispersos ou unidos em alguns grupos menores passariam a ter uma zona de referência. Haveria uma instituição (o MNU entre outras), em nível nacional, interessada em mostrar as estratificações raciais no Brasil e desmoralizando a democracia racial, propondo a redefinição da sociedade brasileira como bipolar e etnicamente construída. Os processos de nomeação étnicas e raciais atingiam a esfera imediatamente política e consolidavam uma penetração em inúmeras zonas da cultura.

Maturadas, durante uma década, as nomeações “afro-brasileiro” e “cultura negra” foram adquirindo, além do caráter substantivo, outro adjetivo. A forma como este debate deu-se no campo cinematográfico ilustra bem o fato. O movimento de sua conformação se fez com movimentos com origens internas e externas ao campo cinematográfico. Os movimentos internos nasceram do processo de modificação das idéias do nacional e do popular na própria tradição do cinema brasileiro, como reação a reorganização no campo do cinema que houve após a ditadura. O interesse por filmes populares acabou criando imagens e textos que reagiam às fitas que começaram a modificar a noção do povo brasileiro, o qual passava a ser fraturado. As pressões externas vieram da modificação do quadro geral das relações e pensamentos de outros campos culturais no tocante às relações raciais e étnicas. Nesses campos ocorria, principalmente, a emergência de novas formas de pensar a democracia racial, o surgimento dos movimentos culturais negros e modificações nas relações raciais brasileiras deslocaram as fronteiras étnicas.

O encontro dessas duas correntes ocorria sempre num filme que mostrasse a cultura popular que tivesse alguma coisa relacionada com a cultura negra em emergência. Os casos mais evidentes foram *Xica da Silva* e *Tenda dos Milagres*, que, de longe, angariaram mais

---

<sup>191</sup> Inicialmente o nome era Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial.

debates, os quais se estenderiam por mais de meia década, como ficou evidente pelas discussões no seminário *Cinema e Descolonização*. O encontro das imagens dos filmes com a comunidade cinematográfica causou impressões que foram convulsionadas pelas intervenções de sujeitos pertencentes a outros campos culturais. As imagens do Candomblé, por exemplo, se tornaram problemáticas para uma série deles, interessados em afirmá-lo como uma herança étnica africana. Muitos sujeitos começaram a interrogar nos filmes a pretensa ausência de correspondência entre a imagem e a realidade por ela apontada.

No avançar dos anos 1980, João Carlos Rodrigues publicou *O Negro brasileiro e o Cinema*, dando conclusão a um interesse de décadas.<sup>192</sup> Rodrigues já nutria, desde os anos 1970, a vontade de fazer estudos sobre o negro no cinema do Brasil, chegando a trocar idéias com Glauber Rocha sobre o tema. Em 1982, organizara para *Filme Cultura* o dossiê já citado acima sobre o negro e apresentara uma filmografia com os resultados prévios de seu levantamento sobre o tema. Finalmente lança, em 1988, o livro no qual apresentava uma análise dos 12 estereótipos que identificara sobre as representações do negro no cinema nacional. Sua pesquisa tencionava ser a precursora de muitos trabalhos sobre o tema, contudo, infelizmente, poucos estudos levaram adiante tal projeto. Ainda assim, Rodrigues lançava na mídia o primeiro trabalho dedicado integralmente a uma compreensão da *presença racial* do negro nas imagens cinematográficas. O estudioso colaborava na instituição de uma nomeação discursiva a qual o campo cinematográfico não poderia se furtar.

Embora em *O Negro Brasileiro e o Cinema*, partisse da idéia de incluir, na categoria “negro”, os mestiços, procurava nuançar qualquer marcação étnica e racial no contexto social. Seu diagnóstico sobre os “cineastas brancos” era o mesmo do SECNEB, Muniz Sodré e Beatriz Nascimento: “durante todo esse tempo de existência do cinema no país, ainda não conseguiram escapar das malhas da história oficial e realizar um painel eficiente dos movimentos sociais dos negros”.<sup>193</sup> Se, didaticamente, optara por uma noção de negro no texto, por outro lado, a problematizara noutras ocasiões a ponto de perguntar “Por que

---

<sup>192</sup> RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*: 1988, 100 anos de abolição – 90 anos de cinema no Brasil. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

<sup>193</sup> FARIAS, Patrícia. Longe da abolição. *Cine-Imaginário*, v. 4, n. 378, dez. 1988, p. 14.

será que alguns intelectuais afro-brasileiros alegam descender de reis e estirpes célebres e não de homens comuns?”.<sup>194</sup>

Quando assumia, por exemplo, a religião como metáfora do povo brasileiro, Nelson Pereira dos Santos, propunha uma visão singular que causou inúmeras respostas e uma delas representou a voz de agentes interessados na promoção de nomeação étnica e racial. No cruzamento destas interpretações podemos ver usos diferentes das imagens de acordo com o lugar social no qual estava inserido cada agente envolvido. Mais ainda: tornou-se possível acompanhar o agenciamento dessas imagens como imagens étnicas, ainda que incompletas ou desiguais. Ou seja, muitas das interpretações que afirmavam que os filmes não faziam uma leitura adequada da realidade étnica e racial brasileira, tinham nessas obras o meio de divisá-las. O reconhecimento era apenas incompleto e aquém do pretendido como verdadeiro como afirmar Muniz Sodré a respeito de *Tenda dos Milagres*.

E qual era a verdade? A do reconhecimento da existência de identidades étnicas na sociedade brasileira? Não podemos ser ingênuos em achar que ao nomear, cineastas, críticos, estudiosos e ativistas estão apenas desvendando uma realidade anterior ao ato de serem imaginadas e representadas as identidades. Críticas e filmes são seleções de aspectos do mundo histórico que uma vez colocado numa imagem ou discurso são atualizados e modificados. O movimento de emergência étnica e racial é o próprio ato de sua (re) invenção. Etnia e raça se tornaram categorias culturais presentes ao serem construídas e nomeadas no decorrer dos discursos que dela se ocuparam. As concepções e representações étnicas que emergem no campo cinematográfico, na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, não existem nos discursos tais quais existem nos grupos culturais em que são realizados os ritos e vividos os marcadores identitários das fronteiras dos grupos étnicos. Pelo contrário, a existência dessas categorias, a constituição e o uso de termos de nomeação como *afro-brasileiro*, que se tornaria de uso corrente nos anos 1980, varia conforme o interesse do agente e a circunstância social no qual é utilizada.

A noção étnica da cultura afro-brasileira ou da cultura negra são categorias flutuantes que variaram conforme eram empregadas. Os debates cinematográficos foram o campo onde se construiu claramente categorias flutuantes, em que determinados grupos tentaram amarrar uma essência (caso do SECNEB e de ativistas dos movimentos negros), e

---

<sup>194</sup> RODRIGUES, João Carlos. Verdades e mentiras. *Cine-Imaginário*, v. 5, n. 49, dez. 1989.



outros tentaram deixar-lhes mais livres, usando-a de forma pouco ortodoxa. Os primeiros acabaram inserindo no campo do cinema a necessidade de seus membros passarem a pensá-la de forma presente, obrigando-os a dar-lhe a visibilidade, mas os segundos continuaram numa aplicação flutuante.

O afro-brasileiro emergia da fratura no nacional, mas não o desfez, uma vez que no campo do cinema, o nacional fraturado não foi negado<sup>195</sup>. Se as novas imagens do popular criaram as fraturas nas imagens nacionais, elas não destruíram as intenções e percepções nacionalistas dos cineastas, pois como afirmou Iberê Cavalcanti: “Afinal, tudo é Brasil!”

Na comunidade cinematográfica, ao menos, a presença desse debate, a partir de meados dos anos 1960, tem uma forma discursiva que chamaremos aqui de *multicultural*. Até os anos 1970, as discussões étnicas e raciais passavam pela denúncia do preconceito racial e do racismo, e pela atualização e/ou desmistificação da “democracia racial”. Na verdade, a democracia racial era um ponto de divergência, no qual os cineastas nomeados de brancos, por pressões inicialmente exógenas, se colocaram como defensores da idéia (Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues e Walter Lima Jr.), enquanto outros, mais próximos dos movimentos sociais e culturais negros (Juana Elbein dos Santos e Zózimo Bulbul), a desmentiam. Numa postura mais intermediária, Raquel Gerber mantinha-se numa afirmação simultânea das diferenciações étnicas e do sincretismo que seriam inerentes a formação brasileira. Foi no cinema documentário que as *afirmações multiculturais* se fizeram sentir com mais intensidade, por meio da atuação de cineastas engajados em demonstrar as múltiplas fraturas da sociedade brasileira e da caracterização étnica das manifestações da cultura negra. O filme de ficção permaneceu como o terreno por excelência em que cineastas advindos do Cinema Novo e as novas gerações (Marco Altberg, Iberê Cavalcanti, Antônio Carlos Fontoura) usavam a religiosidade, tanto para afirmá-la por seus valores, como pelos valores da democracia racial. O debate cultural oscilou entre essas posturas, ora defendendo que o Brasil não possui divisões tão marcadas como as reivindicadas por Beatriz Nascimento ou Munis Sodré, ora fazendo a defesa de uma democracia racial não nomeada, como é o caso de João Carlos Avellar. Ainda houve

---

<sup>195</sup> Estamos até aqui na iminência de adotar o conceito de “dupla consciência”, formulado por W. Du Bois, e atualizado por Paul Gilroy. O problema aqui envolve pensar a afirmação da identidade nacional e as variedades de afirmações de subjetividades e identificações possíveis socialmente no Brasil relacionadas a cultura negra. As implicações desse uso só poderão ser medidas após a análise dos filmes, na conclusão deste trabalho.

aqueles que como Ismail Xavier, José Gatti e Raquel Gerber, fizeram uma releitura étnica do cinema brasileiro, notadamente o de Glauber Rocha.

Todas as posturas dentro do campo no cinema partilhavam um dado comum: a fratura do povo brasileiro em múltiplas marcações étnicas. O reconhecimento dos múltiplos pontos de vista culturais possíveis sobre uma forma tão difusa como a cultura popular favoreceu a *emergência das fronteiras étnicas como constitutivas da sociedade brasileira*, ou seja, permitiu a *eticização* de alguns signos da cultura nacional (acho que agora tem sentido). Esse (re) conhecimento seguiu-se às tentativas do cinema brasileiro de construir imagens que partissem dos valores populares. Com os anos, a aceitação dessa pluralidade criou uma espécie de sensibilidade cultural comum na qual o campo cinematográfico passou a reconhecer, pelo uso, a existência das categorias étnicas.

Do ponto de vista discursivo isso significa que as marcações étnicas foram inventadas, construídas nesses debates até se conformarem como constitutivas da sociedade brasileira fraturada entre múltiplas origens culturais, daí o nosso uso do termo multicultural. Não podemos esquecer o fato de que também houve a penetração lenta de um discurso multicultural no Brasil, principalmente nos setores mais politizados dos movimentos sociais e das universidades. Alguns acadêmicos brasileiros dedicados ao cinema, como Ismail Xavier, desde finais dos anos 1980, estavam entrando em contato com o *multiculturalismo*, que no Brasil contou com o apoio da ECA, da USP, e das traduções dos trabalhos de Robert Stam.<sup>196</sup> A partir dos anos 1960, intelectuais negros brasileiros também passavam a se alimentar desses discursos que, mais tarde, ficariam conhecidos por multiculturalistas.

O sentido que apontamos aqui para multicultural é um pouco diferente. *Trata-se da configuração histórica de uma sensibilidade étnica multicultural*, ou seja: devido os desdobramentos do debate nacional-popular, cineastas brasileiros passaram a apresentar a cultura popular, o Candomblé e a Umbanda, a partir de seus valores. Acompanhados pela crítica cultural, acabaram conflagrando debates que fraturaram o povo brasileiro, os quais se constituíram em emergência de categorias étnicas. Pressionados por representantes de movimentos culturais e sociais negros interessados em afirmações de identidade étnico-racial, críticos e cineasta empreenderam uma revisão de suas categorias. Os realizadores

---

<sup>196</sup> A obra de Robert Stam é introduzida no Brasil em 1981 com a publicação de *O Espetáculo Interrompido* (Rio de Janeiro: Paz e Terra). É um dos mais importantes propagadores do multiculturalismo nos estudos de cinema nos EUA e dos mais influentes pesquisadores estrangeiros no Brasil.

não aderiram pacificamente à redução da sociedade brasileira à fratura étnica. Enquanto os representantes dos movimentos culturais pressionavam, afirmando uma sociedade multiétnica, até os anos 1980, o campo cinematográfico manteve-se movediço, uma vez que reconhecia identidades étnicas na sociedade brasileira, mas não as assumiu como foco único de abordagem da diversidade da cultura e da sociedade brasileira. Isso quer dizer que críticos e cineastas mantiveram um realce na linha da diversidade não-étnica.

Os debates que acompanhamos na crítica cultural do campo cinematográfico apontam para a emergência de uma *etnicidade multicultural*, ou seja, uma construção étnica por parte de um campo da cultura que compreende a sociedade brasileira como constituída por múltiplas etnias. Essa etnicidade não deve ser confundida com a presente nos próprios grupos étnicos dos Candomblés, Xangôs, Tambor de Minas, Umbandas, Quimbandas, Tendas Espíritas, Maracatus, Congadas e outras manifestações culturais “negras” tomadas como nichos étnicos de nossa sociedade. Trata-se de uma forma específica e historicamente situada de sensibilidade treinada nos debates do campo cinematográfico brasileiro que embora aceita pela maior parte de seus profissionais a partir dos anos 1980, não era hegemônica e homogênea, pois a diversidade não era reduzida à etnia e/ou à raça.

## INTRODUÇÃO

Em crítica ao jornal *Folha de São Paulo* de 17 de fevereiro de 1984, Leon Cakoff, organizador de Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, depreciou o filme *Prova de Fogo* (Brasil, 1981) dirigido por Marcos Altberg, estreante em longa-metragem. Entre outras afirmações, uma chamava a atenção: o filme não esclarecia aos espectadores o que “se passa por trás de toda a mistura de sons de atabaques e transes”. Mostrava e permitia ouvir imagens de “transes”, “atabaques”, “tendas espíritas”, “pais-de-santo”, “jogador de búzios”, “santos” e uma série de outros temas que Cakoff depreciava, menos por rejeição religiosa e mais por um desconhecimento etnográfico que exigia esclarecimento para sanar sua própria ignorância. Contudo, lida a contrapelo sobre a forma como a Umbanda, tema da película, é tratada pela crítica, o texto nos permite encontrar formas de percepção social e de suas tensões em um dado contexto.<sup>1</sup>

Cakoff escreve em primeira pessoa do plural, generalizando sua percepção ao leitor-espectador. “Para nós, espectadores, que não temos nada a ver com isso”, afirma em dado momento, não há tentativa de “esclarecer o que se passa”. O crítico afirma-se como externo ao tema do filme e pede dele alguma compreensão, impondo ao mesmo a obrigação de ser mais claro e compreensivo sobre o tema retratado. Todas as suas justificativas quanto ao fracasso da fita estão à margem do juízo estético como geralmente é tratado pelas análises da crítica de

---

<sup>1</sup> CAKOFF, Leon. Falta de sintonia com os orixás. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1984.

cinema: constituição dramática, fotografia, montagem, cenografia, etc. É de uma perspectiva de uma “falta” que o crítico trabalha.

O tema de *Prova de Fogo*, a Umbanda, era, juntamente com o Candomblé, muito comum nos filmes brasileiros entre 1972 e 1984. As imagens dessas religiões, por mais que tenham sido exploradas em canções, romances, telenovelas, filmes ficcionais, documentários, trabalhos antropológicos e sociológicos, causaram muitas reações, as quais serão analisadas neste trabalho. No início dos anos setenta, o vazamento de cenas de uma religiosidade marginalizada suscitava, para a mídia da reprodutibilidade técnica, choques sondáveis historicamente, os quais nos permitem tecer uma intriga curiosa de disputas que as tiveram como foco. Esta tese trata das diferentes tensões que as imagens do Candomblé e da Umbanda colocaram em ação no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, as quais demonstram uma série variada de agenciamentos.

O que foi colocado em jogo quando um filme como *Prova de Fogo* ou *Tenda dos Milagres* (1977) mostrava religiões como a Umbanda e o Candomblé? Quais as tensões explicitadas pelas fitas? Quais as disputas envolvidas? Quais os sujeitos envolvidos? Enfim, como os filmes agenciaram em suas imagens, duas religiões já dotadas de significados sociais vigentes e como estes significados foram atualizados pela sociedade? À primeira vista, o tema é difuso mas, na verdade, existe uma linha que permite sondar essas percepções sociais baseadas na arte e mídia cinematográficas. Nossa aproximação do cinema cotejará aspectos artísticos pelos quais se estabelece uma dialética entre o real e o imaginário numa mídia.

Esta é uma história de imagens e de imaginário e é a linha deste último que estamos seguindo. O cinema não oferece somente um imaginário cristalizado, mas cria, nos filmes, a ancoragem para o imaginário de uma dada sociedade.<sup>2</sup> O espectador trabalha junto às películas, interagindo com elas, fazendo-as funcionar e agenciando sentidos que estas necessariamente não precisam conter. Antes de imobilizar o imaginário, o filme o ativa dentro de sua rede de limites e possibilidades, dentro de uma visualidade historicamente dada.

A idéia é a mesma de Serge Gruzinsky que, ao estudar as imagens no México colonial, percebeu que elas funcionavam como encontros dos sujeitos, nos quais estes se construíam e (re)construíam – ou seja, a imagem dependia do investimento imaginário sobre ela. A imagem pode ser tomada como um agente/paciente cujo sentido se faz na interação social.<sup>3</sup> *A agência de*

---

<sup>2</sup> Cf. GRUZINSKY, Serge. *A Guerra das Imagens*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

<sup>3</sup> Cf. MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol.23, n.45, São Paulo, Julho 2003.

*um filme é um atributo que este possui em iniciar eventos de um tipo particular, por atos de vontade, desejos, interesses ou intenções em suas cercanias.*<sup>4</sup> *O investimento imaginário numa imagem do qual nos fala Gruzinsky é uma forma de agência.*

Ao seguir as inter-relações, das imagens do Candomblé e da Umbanda em filmes, entrevistas, livros, reportagens, folhetos, etc, percebemos a existência de agências que circulavam ao redor de dois pólos que se aproximavam e se distanciavam conforme as configurações sociais atingidas pelas imagens. São os pólos da política-etnicidade e do sagrado-religiosidade que movem e são movidos pelos filmes ao configurarem imaginários das “religiões populares”, como eram chamadas na década de 1970.

Sobre a etnicidade observamos que ocorreu a emergência de uma nova etnicidade no cinema brasileiro entre 1974 e 1987, na forma de disputas entre afirmações desta etnicidade, de fora do campo cinematográfico, contra afirmações de identidades nacionais mais homogêneas do próprio campo. A introdução da questão da etnicidade no cinema não entrava em primeiro plano até meados dos anos setenta. O cinema brasileiro agenciava imagens das religiões populares por meio dos discursos do *nacional* e do *popular*, mesmo na “ressaca” pós-1968. A nova etnicidade no campo cinematográfico nasceu da abordagem dos membros deste sobre as questões do nacional e do popular.

O campo cinematográfico começava a ser percebido como constituído por brancos e ocorria lentamente uma clivagem na identidade cultural brasileira nos filmes. O processo de formação étnica que se seguiu adveio de um conjunto de agenciamentos que fez emergir o *afro-brasileiro* e à *cultura negra*.

Sobre o sagrado, a presença da *religião* nas imagens do cinema recorreu a outro tipo de imaginário, o religioso, que dizia respeito não apenas ao que era considerada parte da cultura de grupos sociais e/ou étnicos circunscritos. Nos enredos do cinema brasileiro, as imagens do Candomblé e da Umbanda usavam signos que eram patrimônios comuns a uma série de grupos sociais e funcionavam como mediadores das relações desses grupos com o seu *além* e com o *além dos outros*.

O próprio campo cinematográfico mudou sua classificação: de *ritos fetichistas* passou para *religiões populares*, invertendo o estatuto social do Candomblé e da Umbanda. O campo

---

<sup>4</sup> GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 16: “Agency is attributable to those persons (and things, see below) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will intention, rather the mere concatenation of physical events”.

religioso brasileiro estabeleceu vastas redes de interdependências e trânsito entre símbolos e operadores lógico-cognitivos da realidade social. Nesta pesquisa, frisamos entre os operadores principalmente: feitiço/magia e mortos/exus/santos/orixás. Principalmente nas análises fílmicas, evidenciou-se que a magia e o feitiço apareciam como operadores lógicos das diferenças e identidades entre grupos sociais diegéticos que referendam aos praticantes das religiões populares.

A religião aparece como ponto de encontro entre as diferenças. Alguns tentaram circunscrevê-la etnicamente, mas sua existência cinematográfica era aberta; colocava os signos marcadores de fronteiras identitárias como elementos que atravessam essas fronteiras.

Do cruzamento entre o *imaginário religioso* (encontro do cinema com o campo religioso brasileiro) com o *imaginário político* (encontro entre o cinema e a representação da cultura popular) nasceu nosso enredo sobre as peripécias do campo cinematográfico. Ao cruzar estes elementos, as imagens de Umbanda e Candomblé se ofereceram às diferentes disputas no que se pode chamar de campo cinematográfico brasileiro.

A proposta não é dividir arbitrariamente o imaginário em compartimentos, mas sim, colocar o imaginário cinematográfico como um espaço de encontro entre categorias culturais da crença religiosa e da ação política de sua época, as quais excedem o campo do cinema, e adquirem outra conformação que demonstraremos em nosso texto. O filme atualizou o mundo ao seu redor para além de si próprio, deslocando-o *em direção a* outras imagens que circularam em sua função – notadamente, as construídas na crítica cultural que colocaram em pauta os filmes sobre Umbanda e Candomblé.

O que chamamos de imaginário? Esta palavra se tornou muito comum na historiografia com a falência crítica do conceito de mentalidade.<sup>5</sup> Queríamos aqui propor um salto,

---

<sup>5</sup> Francisco Falcon já chamou atenção ao fato de que não há qualquer consenso quanto ao sentido desta palavra que por vezes tem uma qualidade que podemos chamar de “termo-balaio”, ou seja, quando não se sabe como definir um campo de temas ou objetos chama-se este de imaginário. A única unanimidade é sobre o fato de que imaginário não é uma faculdade ou poder psicológico autônomo, pois se refere à atividade global da sociedade, à sua identidade e a questão da legitimação do poder e autoridade, sendo lugar e objeto dos conflitos sociais. Maria Capelato e Eliana Dutra para quem “quando uma sociedade, grupos, ou mesmo indivíduos de uma sociedade se vêm ligados numa rede comum de significações em que símbolos (significantes) e significados (representações) são criados, reconhecidos e apreendidos dentro de circuitos de sentido; são utilizados coletivamente como dispositivos orientadores/transformadores de práticas, valores e normas; e são capazes de mobilizar socialmente afetos, emoções e desejos, é possível falar-se da existência de um imaginário social” (p. 229). Cf.: CAPELATO, Maria Helena Rolim; DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação política: o reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: MALBERA, Jurandir; CARDOSO, Ciro (orgs.). *Representações: contribuições a um debate transdisciplinar?* Campinas, SP: Papyrus, 1999; FALCON, Francisco. História e representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?* Campinas : Papyrus, 2000, FRANCO, Jr. Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Cias das Letras, 1998; LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editora Estampa, 1997, p. 11-12; SILVA, Luiz Geraldo Santos. Cancioneiros do Recife: história, cultura e imaginário (1777-1850). In: MALERBA, Jurandir

abandonando a maioria das concepções historiográficas, exceto a de Jacques Le Goff em *O Imaginário Medieval*, na qual afirma que a noção de imaginário pertence “ao campo das representações, mas ocupa nelas a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transporte em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico a palavra”.<sup>6</sup> Ao trabalharmos com filmes, observamos que estes articulam imagens re-definidoras do mundo, constituindo novos sentidos. Os textos ficcionais se encaixam nos quadros de referências dominantes, ou seja, nos frames ou molduras sociais disponíveis para os sujeitos, mas:<sup>7</sup>

O imaginário não é de natureza semântica, pois face a seu objeto, tem o caráter difuso, ao passo que o sentido se torna sentido por seu grau de precisão. O difuso do imaginário, contudo, é a condição para que seja capaz de assumir configurações diversas, o que é sempre exigido se se trata de tornar o imaginário apto para o uso.<sup>8</sup>

O difuso do imaginário permite a construção de múltiplos sentidos e o torna apto a se constituir num campo de disputas. Os sentidos são compreendidos como agenciamentos imaginários sobre as imagens fílmicas. Nossa proposta é, portanto, seguir os diferentes processos de elaboração de sentidos que se construíram sobre filmes que mostravam o Candomblé e a Umbanda quando ocorria uma etnicização constante de signos do campo religioso. Para nossa investigação realizamos análises fílmicas cotejadas com os investimentos feitos por textos escritos de suas épocas, fazendo um apanhado da constituição de uma zona de debate que teve nas imagens do Candomblé e da Umbanda o seu mote. O contexto histórico aqui será construído com imagens e (com) textos.

As imagens de filmes referentes ao Candomblé e à Umbanda, por mostrarem estas religiões, encadearam conflagrações sondáveis historicamente. As reações a essas conflagrações não foram somente as películas, mas também os textos. Escritos de cineastas, entrevistas, reportagens, críticas de cinema, textos acadêmicos, panfletos, manifestos, entre outros argumentos, davam programas, propostas de formas de ver os filmes, mas eram, antes de tudo, resultados de agenciamentos ou “leituras” dessas imagens. Estavam carregadas de interesses de

---

(org). *A Velha História: teoria, métodos e historiografia*. Campinas, SP: Papyrus, 1996, pp. 93-126; VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>6</sup> LE GOFF, 1997, p. 11-12.

<sup>7</sup> Seguimos aqui as estimulantes reflexões de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima sobre as relações entre ficção e imaginário. Cf.: LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984; LIMA, Luiz Costa. Enfim, a teoria do ficcional. In: \_\_\_\_\_. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006; ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, PP 927-951.

<sup>8</sup> ISER, 2002, p 948.



seus “vedores” que respondiam a um conjunto de demandas que a sociedade não só oferecia como exigia dos próprios filmes.<sup>9</sup> Tais demandas foram identificadas, descritas e trabalhadas nesta tese, uma vez que as fitas que tinham como temática as religiões eram conflagrações, percepções da sociedade brasileira entre 1970 e 1990.

\* \* \*

Para viabilizar a pesquisa, selecionamos cinco filmes de ficção cujas trajetórias servirão como norteadores de nossa exposição. São eles: *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977), *O Cordão de Ouro* (1978), *A Força de Xangô* (1978) e *Prova de Fogo* (1981). Estes não são os únicos filmes, na ficção ou no documentário, cujos enredos dão ao Candomblé e à Umbanda grande importância, mas oferecem uma amostra significativa dos debates que eram pertinentes na época, seja nos quesitos políticos de etnicidade, ou de agenciamento de categorias do campo religioso. Além desse aspecto, todas as fitas tiveram algum grau de participação da Embrafilme, na produção ou distribuição, o que nos permite sondar as implicações das relações entre as imagens da cultura popular produzidas pelo campo cinematográfico e a proposta ideológica de homogeneização da cultura brasileira proposta pelo regime.

Quanto ao documentário, infelizmente não seria exequível trabalhar com esse tipo de filme no tempo de uma única pesquisa de doutoramento. Todavia, serão lembrados nos momentos oportunos para construir a contextualização. Nosso corte cronológico específico é entre 1974 e 1984, embora os elementos com os quais entramos em contato nos obriguem a esticar o recorte para antes ou depois dessa década em momentos específicos do texto.

Nossa metodologia consiste em lidar com películas e escritos num jogo dialético entre ambos. Exploramos assim “a conexão da palavra e da imagem” para usar uma expressão de Aby Warburg.<sup>10</sup> O historiador que lida com imagens pode alcançar sua historicidade ao perceber a ligação das palavras com os filmes como dialética. A legibilidade de uma imagem é historicamente construída, e é possível alcançar as coordenadas oferecidas pela sociedade que a “lê”. O Brasil entre 1974 e 1984 oferece tais sinais por meio das fontes relacionadas às fitas. Os

---

<sup>9</sup> Apesar de soar ‘feio’ em língua portuguesa, é uma tradução mais acertada do inglês *viewer*, palavra muito usual em estudos de cinema e imagem e que remete a especificidade do espectador de imagem visual. Cf. BORDWELL, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996; BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin *The Classical Hollywood Cinema : film style & mode of production to 1960*. London : Routledge, 1988.

<sup>10</sup> WARBURG, Aby apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 181.

escritos dessa época, do ponto de vista histórico, são, nas palavras de Georges Didi-Huberman, “indicações da conflagração temporal” que tiveram lugar na imagem e se prolongam construídas em textos.<sup>11</sup> Ao recorrer às palavras para descrever e comentar imagens, um escritor convoca as categorias da cultura da época, e desse modo a história das imagens se torna história da própria sociedade que as gerou. O cinema é uma experiência social e nos oferece aspectos da forma como uma sociedade lidou consigo.

As películas foram abordadas por meio de uma análise dupla: a primeira focada nas construções narrativas de cada uma delas, aqui abordadas por meio da metodologia neoformalista desenvolvida pelo estudioso David Bordwell.<sup>12</sup> Apesar de chamada de “neoformalista”, as propostas narratológicas de Bordwell permitem situar historicamente as fitas, e observar as modificações e variações nas formas narrativas cinematográficas sem cair na necessidade pensar a imagem segundo uma teoria do sujeito ou subjetividade, previamente definida. Evitamos sobrecarregar a tese no nível filosófico e metodológico (ou mais do que o faria por tendência própria do pesquisador), como pretendem as opções de análise fílmicas propostas pelos estudos culturais ou pós-estruturalistas.<sup>13</sup> Situamos a distância das abordagens dos estudos culturais, que trabalham diretamente com temas com os quais dialogamos intensamente, mas cujos horizontes teóricos são outros.<sup>14</sup> Outra utilidade da metodologia é uma das categorias centrais de análise de Bordwell, a exposição de informação sobre o conjunto de fatos da fábula para o espectador. Como os filmes selecionados demonstram mais tensão – ou “incômodo” – ao informar mais ou menos sobre a Umbanda e o Candomblé, a abordagem de Bordwell é de grande funcionalidade histórica.

Não pretendemos começar uma extensa reflexão sobre análise fílmica. As propostas variam conforme as disciplinas nas quais são praticadas. Nos estudos de cinema os métodos são

---

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 184.

<sup>12</sup> BORDWELL, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>13</sup> Queremos evitar dispor de uma teoria geral da cultura e do sujeito na ânsia de interligar sem falhas ou arestas todos os fatos da cultura. Toda pesquisa deixa lacunas para posteriores desenvolvimentos. Concordamos com Bordwell para quem “não é preciso uma grande teoria de todas as coisas para produzir um trabalho revelador em determinado campo de estudo” (Cf. BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje a vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006, p. 69). Como coloca o importante antropólogo Fredrik Barth (Por um maior naturalismo na conceitualização das sociedades. In: \_\_\_\_\_. *O Guru, o Iniciador e outras variações*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000): “aquilo que costumeiramente chamamos de ‘sociedade’ são sistemas desordenados, caracterizados pela ausência de fechamento” (p. 172).

<sup>14</sup> Por exemplo, trabalhos de João Carlos Rodrigues, *O Negro Brasileiro e o Cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro: Globo, 1988), e Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture* (London: Duke University, 1997). Recentemente, em língua portuguesa, saiu a tradução do estupendo estudo de Robert Stam e Ella Shohat sobre discurso eurocêntrico e anti-eurocêntrico no cinema mundial (contemplando o cinema brasileiro também), *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (São Paulo: Cosac & Naify, 2006).

formais e variam entre propostas semiológicas, semióticas, hermenêuticas, psicanalíticas, dialógicas, narratológicas, e etc, oscilando entre fazer do cinema um objeto em si mesmo ou sintoma de algum dado cultural ou psicológico. A historiografia, por sua vez, não ofereceu um aparato heurístico firme para análise cinematográfica e a prática dos historiadores centrou-se em problemáticas não formais nas quais o filme torna-se um sinal de algo externo a si mesmo. Os historiadores oscilam entre considerar o filme uma janela *da* realidade, ou a distância entre os fatos representados e suas representações fílmicas.<sup>15</sup> Todavia todo método está ligado a uma reflexão sobre a natureza da própria representação cinematográfica.

Sem esquecer os pioneiros em lidar com cinema na historiografia, mas seguindo a roda do tempo, com a história cultural, houve a popularização da idéia de que o filme era uma *representação*, que se tornou um conceito chave na construção de uma narrativa historiográfica que usa películas como fontes. Hoje se considera que a imagem possua a realidade de sua própria representação.<sup>16</sup> Mas a história cultural em si não oferece métodos. Sua maior contribuição é propor, como quer Michelle Lagny, ser possível identificar as instâncias que fornecem espessura à produção fílmica na sua formação de sentido de forma que o método deva permitir compreender como as fitas visualizam a sociedade e são por estas apropriadas.<sup>17</sup>

Recentemente as propostas de uma história cultural da visualidade, ou ainda uma história visual da cultura, são mais condizentes com a necessidade de pensar a materialidade do meio visual, e a instituição da cultura visual na qual está inserido e a compreensão de seu uso. De certa forma a noção de cultura visual permite ao historiador conciliar uma história de usos e apropriações com uma história das possibilidades sociais abertas pela visualidade.<sup>18</sup> É nessa abertura que inserimos nosso estudo, não apenas na tentativa de cruzar diferentes agenciamentos

---

<sup>15</sup> SORLIN, Pierre. *Cines Europeos, Sociedades Europeas* (1939-1990). Barcelona: Páidos, 1996.

<sup>16</sup> KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250. Tornou-se muito comum a aplicação do conceito no Brasil, frequentemente tal como elaborado por Roger Chartier nos estudos historiográficos voltados ao cinema. Sintomático disso: Cf. BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinema- História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. Sobre o conceito de representação em Chartier Cf. CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2002. Cf. ainda: CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

<sup>17</sup> Cf. LAGNY, Michele. *Cine e Historia: problemas y métodos em la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. Outras vertentes seguem a linha de uma história cultural dos discursos e usam da filosofia de Foucault como forma de análise fílmica que entende o contexto da enunciação. Durval Muniz de Albuquerque Jr. faz uma interessante análise de filmes de Glauber Rocha mostrando como os discursos se fazem nos filmes para instituir realidades. Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cultrix, 1996. A idéia de Albuquerque parte de um referencial teórico muitas vezes criticado por seu idealismo.

<sup>18</sup> Cf. MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol.23, n.45, São Paulo, Julho 2003.

que os sujeitos fizeram das imagens e dos filmes, mas também compreender como o universo social tomou forma ao ser cinematograficamente (visualmente) construído.

O filme possui uma dimensão artística, obra plural com múltiplos sentidos que não podem ser reduzidos por qualquer análise historiográfica, sociológica ou antropológica. Qualquer método selecionado deverá dar atenção a este aspecto. Por mais que existam diferentes agenciamentos e o próprio filme seja, enquanto imagem, um agente num contexto de interação social, a agência está singularizada pelo seu caráter imagético (plástico) e pelo imaginário invocado no mundo ficcional, tratando-se de obras ficcionais. A imagem é uma conflagração na qual o historiador se debate dialeticamente com o passado. Todavia, é preciso pensar a imagem dentro da vida que ela tinha (tem) na cultura, ou seja, como coloca Georges Didi-Huberman, uma forma plástica pulsante que podemos apontar por meio de uma heurística da imagem como formação, um reconhecimento do:

caráter dinâmico das formas enquanto tais. O que isso significa? Em primeiro lugar, que toda forma entendida rigorosamente reúne num mesmo ato seu desenvolvimento e seu resultado: ela é portanto uma *função* (...) Em segundo lugar, não será mais suficiente descrever a forma como uma coisa que tem este ou aquele aspecto, mas sim como uma *relação* (...) Em terceiro lugar, o fato de esse processo dialético revelar a todo momento seu caráter de “montagem”, de conflitos enlaçados, de transformações múltiplas.<sup>19</sup>

Tal idéia faz uma aproximação metodológica com o neo-formalismo de David Bordwell, estudioso que reconhece o caráter instrutivo do saber construído nas formas cinematográficas. O autor baseia seus pressupostos numa fusão do cognitivismo com o formalismo russo da década de 1920.<sup>20</sup> Nossa escolha recaiu sobre sua análise narrativa por compreender a narração como um processo no qual o saber é construído no confronto com o espectador. O filme possui, em nível formal, uma série de aspectos que estruturam a cognição da fábula, nada mais que o mundo imaginário (um ‘como se’) numa configuração ficcional.<sup>21</sup> Se Chartier fala do mundo como representação, Bordwell enfatiza a narração como a construção de um mundo no material fílmico.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 216.

<sup>20</sup> Cf. BORDWELL, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>21</sup> Cf sobre a relação ficção-real-imaginário: ISER, Wolfgang. O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983; ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996; LIMA, 2006; LIMA, Luiz Costa. *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003. Sobre ficção cinematográfica especificamente Cf. BORDWELL, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. WALTON Kendall. Temores fictícios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006, p 112-139. SMITH, Murray. Espectorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006, p 140-169; CURRIE, Gregory. Ficções visuais. In:

A análise de Bordwell, todavia, possui o “vício” de ser ‘cognitivista demais’, tentando circunscrever a compreensão narrativa às informações processadas na forma de história. Ignora, constantemente, determinadas contextualizações culturais segundo os agenciamentos que grupos e indivíduos fazem com os filmes, e que afetam as formas de cognição fílmica, inclusive de seus sentidos narrativos.<sup>22</sup> No decorrer de nossas análises, tentaremos minimizar este aspecto fazendo cruzamentos contextuais constantes, ao mesmo tempo que a cognição imagética não segue só o processo narrativo.

Faremos assim uma leitura atenta ao sugerido pelas películas, por meio das sugestões de Georges Didi-Huberman. Analisando o conceito de forma, este autor afirmava que o formalismo russo concebia a materialidade daquela como uma fatura, “coisa feita” dotada de textura e materialidade, “em suas ‘particularidades específicas’, na unidade singular, que ela realiza a cada momento, do material e de seus caracteres construídos como significativos”.<sup>23</sup> Nessa perspectiva, a forma reúne, num mesmo ato, o processo de seu desenvolvimento e seu resultado – como pensa também Bordwell. Deveria então ser entendida como “uma relação, um processo dialético que põe em conflito e que articula um certo número de coisas, um certo número de aspectos”.<sup>24</sup> Finalmente, segundo o pensador francês, na mesma medida em que propõe uma coesão, uma formação, por ser constituída por um ‘processo dialético’, ela também é a soma das *deformações*, os sentidos inesperados, das quais se torna ativadora.

Ao transferir tais reflexões para a forma fílmica na história, parece-nos que a narração é uma direção estrutural que jamais encerra a significância dentro do próprio sistema. A dimensão artística da película consiste num trabalho de formação que constrói uma abertura polissêmica, ou seja, a imagem *forma* um conjunto plástico e, acrescentamos, cultural, na mesma medida em que *deforma*, dialeticamente, outras formas pré-existentes, as quais podem ser imagéticas ou não.<sup>25</sup>

Pretendemos uma leitura imaginativa também, seguindo os *insights* de Didi-Huberman sobre a metodologia de David Bordwell, embora este se encontre num terreno menos movediço e prolixo do que o pensador francês. Bordwell serve a uma compreensão da formação fílmica, uma vez que pensa o filme em função do saber narrativo-informativo construído que usaremos para

---

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006, p 140-169.

<sup>22</sup> Uma crítica pertinente a este aspecto consta em STAM, Robert. A teoria cognitivista analítica. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2005, pp. 261-274.

<sup>23</sup> DIDI\_HUBERMAN, 2005, p. 215.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 216.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 217.

compreender os significados culturais construídos pela imagem na interação social. Ao mesmo tempo, estaremos atentos às deformações sugeridas por Didi-Huberman, pois enquanto obra plástica, a película cria tantas aberturas quanto ancoragens de sentido.

Falta-nos responder por que a escolha pela análise narratológica de Bordwell. André Parente afirma que as teorias narrativas podem ser divididas em três grupos principais: 1) teorias do *enunciado* (Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Claude Levi-Strauss); 2) teorias da *enunciação* (Gerard Genette); e 3) teorias da *significação* (Paul Ricoeur). Haveria uma quarta teoria, a do próprio Parente, desenvolvida a partir do que podemos chamar de teoria do *enunciável*, numa reflexão construída a partir da filosofia de Gilles Deleuze.<sup>26</sup> Entre estes tipos haveriam amálgamas entre uma e outra como, por exemplo, a desenvolvida por François Jost e André Gaudreault, que fundem categorias da enunciação e significação.<sup>27</sup> A rigor existem muitas opções narratológicas, e uma delas foi esquecida na divisão de Parente, justamente a teoria de David Bordwell.<sup>28</sup>

Bordwell compreende a narrativa como uma troca entre dois sistemas de uma tríade conceitual (fábula, argumento e estilo): os recursos técnicos do dispositivo cinematográfico – *estilo* – interagem com o a apresentação dos eventos do mundo – *plot*, *syuzhet* ou *argumento* – para a construção de uma ordem para esses eventos num todo temporal dotado de sentido – a *fábula* ou *estória*.<sup>29</sup> A narração é uma troca entre argumento e estilo para construir a fábula. O *estilo* pode ser mais institucional (o cinema clássico hollywoodiano, por exemplo) ou mais singular (caso de filmes como os de Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos) conforme os casos.

Aplicar tal concepção em imagens consiste em entender como os filmes construíram, na troca entre estilo e argumento, as fábulas do Candomblé e da Umbanda. É importante compreender que recursos mobilizaram e que tipos de significação histórica produzem tais recursos na atualização de categorias do mundo social referentes ao sagrado e à etnicidade. Detalhes dessa análise ficarão claros no segundo e terceiro capítulos da tese, nos quais mostraremos que determinadas formas de fazer filmes servem tanto para ancorar como para derrubar marcações identitárias. Só poderemos determinar como categorias referentes como afro-

<sup>26</sup> PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Sp: Papyrus, 2000

<sup>27</sup> GAUDREAU, André; JOST, François. *El Relato Cinematográfico: ciência y narratología*. Barcelona: Pados, 1995.

<sup>28</sup> No esquema de Parente, pode-se pensar em Bordwell dentro das teorias do enunciado. Mas isso seria um erro uma vez que a base de seu trabalho são o cognitivismo, a filosofia analítica junto ao formalismo.

<sup>29</sup> Bordwell usa a diferenciação tipicamente anglo-americana entre *story* (estória), para produções ficcionais, e, *history* (história), para narrativas ditas verdadeiras.

brasileiro ou magia/feitiço, eguns/mortos, tomaram importância e instauraram sentidos em dados enredos fílmicos, e forneceram âncoras de sentido à sociedade.

Dessa maneira, em vez de termos somente nossa interpretação de uma determinada imagem do Candomblé e da Umbanda no cinema brasileiros num dado período, observaremos, mesmo precariamente<sup>30</sup>, como uma dada época construiu suas interpretações no choque com os filmes. Isso evitará que se incorra num anacronismo rasteiro, restaurando a historicidade da fita tratada. O filme é uma imagem em sua conflagração na sociedade brasileira.

\* \* \*

Na abertura dos anos 1970, o cinema brasileiro tentava novos rumos. Glauber Rocha seguiu carreira internacional e exilou-se em 1971, só retornando ao Brasil em 1976. Embora sempre presente na imprensa, não ocupava mais o centro das atenções dos debates cinematográficos do Brasil. A falência do modelo artesanal do cinema novo e sua autocrítica produziram efeitos inesperados. Para fazer as pazes com o público começavam a surgir filmes que conseguiam ter respostas de público como *Macunaíma* (1969) e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), muitos cineastas passaram a investir numa proposta alternativa, o chamado “udigrundi”, mais conhecido na historiografia por cinema marginal.

O cinema marginal foi uma reação ao próprio cinema novo. Ao se aproveitar do método artesanal de produção, não tinha intenção de alcançar o grande público, o que o separou sobremaneira das intenções dos herdeiros do cinema novismo. Ao mesmo tempo a configuração de um núcleo de produção na Boca do Lixo em São Paulo dava origem às produções de “porno-chanchadas”, o cinema comercialmente viável dos anos 1970 que fez da capital paulista o maior núcleo de produção cinematográfico época.

Os anos 1970 se iniciaram sobre o milagre econômico e o avanço da indústria cultural. No quadro deste avanço, os antigos artistas de esquerda tiveram papéis ambíguos na medida em que, lidando com a censura, entravam na crescente indústria cultural na televisão ou no próprio cinema. A indústria cultural dava emprego aos antigos ativistas políticos dando-lhes integração contraditória – o próprio Estado atuava como financiador de produções culturais. No caso do

---

<sup>30</sup> Afinal é precário, no sentido de limitado, parcial e efêmero, o esforço do historiador, que como diz Ricoeur, por mais que se aproxime do que ocorreu, sempre se aproxima, por tabela, do que poderia ter ocorrido. Cf. RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

campo cinematográfico, isso ficava mais evidente pelo papel que a EMBRAFILME assumiu no período histórico. Nelson Pereira dos Santos chegou a afirmar, em 1974, que o Estado, por intermédio da EMBRAFILME, deveria ser o empresário maior do cinema nacional.

Muitos anos antes, em 1966, foi criado o Instituto Nacional de Cinema, o INC, em torno do qual passaram a oscilar boa parte dos grupos cinematográficos brasileiros. Era ligado à política geral do Estado e ainda mantinha a baliza de criar um cinema de dimensões industriais, em associação de co-produções com empresas estrangeiras e medidas, como bem apontou Ramos (1983), “modestamente disciplinadoras” da penetração do filme estrangeiro. Entre os grupos que passaram a gravitar em torno de um debate sobre o papel do Estado no cinema brasileiro que o INC produziu no princípio da ditadura, estavam os cineastas “nacionalistas”, em especial os do Cinema Novo, que ainda tinham no Estado um mediador, um agente do desenvolvimento do cinema brasileiro.

Os cineastas concebiam o órgão estatal e o próprio Estado, de maneira técnica, tanto executiva quanto burocraticamente na regulamentação, manutenção e articulação do cinema nacional. Segundo Ramos (1983), os realizadores desvincularam Estado e governo, conferindo ao primeiro a neutralidade que corresponderia à defesa do bem comum do cinema brasileiro.

O INC tomou medidas importantes no sentido de aumentar a obrigatoriedade de dias de exibição de filmes brasileiros nos cinemas e o recolhimento do desconto do Imposto de Renda relativo à exploração de filmes estrangeiros para a produção de filmes nacionais. Com essa última medida ocorreu um aumento de arrecadação que possibilitou o financiamento de 38 produções que foram lançadas até o ano de 1972, entre eles: *Os Herdeiros* (1969), de Carlos Diegues; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos. Todavia, o grupo do Cinema Novo foi o menos beneficiado pelos recursos do INC, segundo Ramos (1983), porque o instituto estaria sobre influência de outros grupos do campo cinematográfico, menos interessados nas questões nacionalistas dos realizadores politizados. Isso mudou com a Embrafilme.

A constituição da Embrafilme, criada em setembro de 1969, colocou novos parâmetros de produção em ação no Brasil. Inicialmente, a empresa tinha atribuições muito limitadas, as quais se ampliaram no decorrer dos anos 1970. A empresa nascera com a intenção da promoção do mercado externo para filmes brasileiros, mas protestos dos setores cinematográficos reclamaram que ela deveria mudar sua atenção para a ampliação do mercado interno. No começo, os



financiamentos estavam voltados às empresas e aos produtores reconhecidos, mas a entrada de Roberto Farias na direção geral da autarquia em 1974, durante a transição para o governo Geisel, mudou os rumos da política da empresa.

A interlocução da Embrafilme se estabeleceu diretamente com o grupo de Cinema Novo, que, nos anos anteriores, havia tido apenas um papel periférico e coadjuvante. A Embrafilme foi remodelada e começou a dar prioridade a um grupo nacionalista associado ao antigo Cinema Novo. Com a introdução do sistema de co-produção, o Estado passou a assumir um risco de investimento em projetos e ampliou o volume de operações de distribuição. A proximidade com o cinema e seus valores nacionalistas foi interessante aos investimentos na empresa por parte da Ditadura preocupada com a promoção nacionalista e, da mesma forma, houve uma canalização dos investimentos não mais nas figuras do produtor e empresas produtoras, mas em financiamento direto ao diretor. A partir desse momento o modelo do cinema de autor, alicerçado em recursos financeiros públicos, se tornaria dominante no campo cinematográfico brasileiro que contava com os investimentos estatais. O cinema de autor tornava-se possível, desde que tivesse também alguma resposta comercial.<sup>31</sup>

Enquanto o cinema marginal se desgastava frente o avanço da década, e os cinema novistas tentavam novos rumos buscando por público, o cinema brasileiro passaria a oscilar entre dois grandes pólos produtores de filmes: a Boca de Lixo e suas pornochanchadas, e as produções da Embrafilme que vez por outra incentivavam temas fornecidos pela cartilha da ditadura, às vezes por sugestões dos ministros do MEC, primeiro Jarbas Passarinho, no governo Médici, depois Ney Braga, no governo Geisel. Alguns membros do antigo Cinema Novo se associaram com produtores que freqüentemente tinham acesso aos orçamentos da Embrafilme e assim Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade e outros trabalharam em seus filmes. Paralelos a eles, as produções independentes de Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Antônio Calmon, Walter Lima Júnior e tantos outros seguiram seus rumos.

O cinema brasileiro diversificou-se de um ponto de vista temático, apresentando dramas (*São Bernardo*, 1972; *A Estrela Sobe*, 1974; *Joana a Francesa*, 1973; *Toda Nudez Será Castigada*, 1973; *O Casamento*, 1976; *Iracema, uma transa amazônica*, 1976; *Chuvas de Verão*,

---

<sup>31</sup> AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFPI, 2000.

1977; *A Queda*, 1978; *O Abismo*, 1978; *Agonia*, 1978; *Sede de Amar*, 1978; *O Homem que Virou Suco*, 1980; *Amor, Palavra Prostituta*, 1981; *Eles Não Usam Black Tie*, 1981; *Ao Sul do Meu Corpo*, 1982; *Inocência*, 1983), filmes históricos (*Como Era Gostoso o Meu Francês*, 1970; *Os Inconfidentes*, 1972; *Independência ou Morte*, 1972; *Xica da Silva*, 1975; *Anchieta, José do Brasil*, 1977; *Quilombo*, 1984; *Chico Rei*, 1985), policiais ou filmes de “gansters” (*O Amuleto de Ogum*, 1974; *A Rainha Diaba*, 1974; *Amadas e Violentadas*, 1976; *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, 1977; *Barra Pesada*, 1977; *A Lira do Delírio*, 1978; *Doramundo*, 1978; *Amor Bandido*, 1979; *Plantão de Polícia*, 1979; *A Próxima Vítima*, 1983), aventuras e fantasias (*Pindorama*, 1970; *Cordão de Ouro*, 1978; *O Guarani*, 1979; *Prova de Fogo*, 1981), comédias (*Quem Tem Medo de Lobisomem*, 1974; *O Flagrante*, 1974; *Guerra Conjugal*, 1975; *Dona Flor e seus Dois Maridos*, 1976; *Gente Fina é Outra Coisa*, 1977; *Tudo Bem*, 1978; *Bye, Bye, Brasil*, 1980), horror (*O Exorcismo Negro*, 1974). Fora todos os filmes mais ousados e experimentais tais como *Os Deuses e os Mortos* (1970), *A Idade da Terra* (1981) etc. Além da produção serial e erótica das pornochanchadas, houve as inumeráveis comédias de Mazzaropi (*Jeca Macumbeiro*, 1974; *Jeca contra o Capeta*, 1975; *Jecão... um Fofoqueiro no Céu*, 1977; *A Banda das Velhas Virgens*, 1979). Juntos, os filmes de Mazzaropi e da Boca do Lixo eram os mais bem sucedidos, em termos de público, dos anos 1970.

Os filmes mostraram, nos anos 1980, uma série de temas, grupos sociais e estilos: a vida urbana frisando seu lado perigoso e violento das cidades contemporâneas, como nos filmes policiais; ou construindo retratos das classes médias, como nos dramas e comédias de Arnaldo Jabor, muitos deles inspirados em enredos de Nelson Rodrigues, e de Antônio Calmon. Outros filmes enfatizaram as mazelas sociais como a pobreza (*Pixote*) ou a vida operária (*A Queda, Eles Não Usam Black Tie*). Houve uma quantidade considerável de adaptações literárias da parte de vários diretores: Nelson Rodrigues tornou-se um dos mais adaptados, pela iniciativa de Arnaldo Jabor em *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, além de *A Dama do Lotação*, *Os Sete Gatinhos*, *O Beijo no Asfalto* e *Engraçadinha*, adaptados respectivamente por Nelville d’Almedia, Bruno Barreto e Braz Chediak; Gracialino Ramos teve *São Bernardo* adaptado por Leon Hirzsmann. Hirzsmann transpôs a peça de Giafrancesco Guarniere, *Eles Não Usam Black Tie*. Jorge Amado foi às telas com *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, e *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. Outros romances e poemas também foram adaptados em filmes homônimos, como *Fogo Morto* (1976), por Marcos Faria; *Morte e Vida Severina* (1977),

por Zélio Viana, *O Seminarista* (1977), de Geraldo Santos Pereira, *Iracema – a virgem dos lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, *O Guarani* (1979) de Fauzir Mansur e o belo *Inocência* (1983), de Walter Lima Júnior.

Entre 1970 e 1984 foram muito comuns os filmes que trataram de alguma manifestação da cultura popular, principalmente religião, carnaval e outras festas, além de danças populares. Embora tema mais constante nos documentários, o cinema de ficção que mais abordou a cultura popular focalizou a religiosidade em suas várias vertentes, seja por meio da umbanda (*O Amuleto de Ogum, Prova de Fogo*), do candomblé (*O Anjo Negro, Amores, Carnaval e Sonhos, Tenda dos Milagres, O Escolhido de Iemanjá*), do espiritismo (*Joelma 23 Andar*) ou de mistura de todos eles (*Cordão de Ouro, A Força de Xangô*). Outros focaram no carnaval (*A Lira do Delírio*) ou contemplaram algum de seus aspectos (*Dona Flor e seus Dois Maridos*). Muitos desses filmes tentaram construir visões que seus agentes consideravam politizadas sobre a cultura popular, e em críticas e jornais, a idéia que se tornou comum foi que o Candomblé e Umbanda, em especial eram as religiões populares.

Outra forma de lidar com a cultura popular foi por meio da realização de filmes históricos que focalizaram eventos ou mitos históricos relacionados a grupos que eram tomados como da “cultura popular”. Para tratar da cultura negra e da imagem do negro na sociedade brasileira os filmes sobre as religiões populares e as fitas históricas foram os mais comuns, entre os quais citamos *Xica da Silva*, 1975, *Quilombo*, 1984 e *Chico Rei*. Paralelamente, cineastas negros começaram a dirigir seus próprios filmes, tentando articular uma independência cinematográfica ainda não experimentada. Foram o caso de Zózimo Bulbul, com seus documentários, entre os quais se destacam o curta *Alma do Olho*, de 1979, e *Abolição*, de 1988, e os filmes de ficção Antônio Pitanga, como *Na Boca do Mundo* (1978).

Também os grupos indígenas foram mostrados tanto pelos filmes históricos, entre os quais podemos citar *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor, *Como Era Gostoso o Meu Francês*, 1970, de Nelson Pereira dos Santos; *Anchieta, José do Brasil*, 1977, de Paulo Cesar Saraceni; como em algumas adaptações literárias dos romances de José de Alencar, nos quais os índios eram romantizados, *Iracema – a virgem dos lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, *O Guarani* (1979) de Fauzir Mansur. Poucos filmes focalizavam grupos indígenas contemporâneas, mas, entre eles, se destaca o formidável *Iracema - Uma Transa Amazônica*, de Jorge Badonzsky e

Orlando Senna, produção franco-brasileira na qual a índia Iracema se prostitui enquanto a rodovia transamazônica se expande.

Muitos desses filmes mostravam as transformações que o Brasil passava naquele momento, não ficando um nível puramente culturalista da exibição de grupos sociais. Problemas como a expansão do país, o advento da televisão, as migrações internas, o preconceito racial, entre outros, tomavam forma cinematográfica, adquirindo formas visuais, e com esta, visibilidade social.

Vários filmes do gênero tiveram participação da Embrafilme no financiamento, co-produção, distribuição ou distribuições acopladas. O Estado possuía algumas iniciativas no sentido de propor temas sobre os quais os realizadores poderiam se debruçar. Eram oferecidos incentivos como premiações, programas especiais de temas para filmes históricos, adaptações literárias e que trabalhassem com “temas populares”. Em 1973 foi lançado o documento *As Diretrizes Nacionais para um Plano Nacional de Cultura*, no qual foi sistematizada pela primeira vez a posição do governo frente à cultura, que seria aprimorada na Política Nacional de Cultura, a PNC, em 1975. Essa nova política usa uma definição “folclórica” de cultura intencionada em estabelecer iniciativas governamentais para preservação da cultura brasileira frente ao avanço dos meios de comunicação e racionalização da sociedade. A PNC definiu o objetivo de preservar a identidade nacional do homem brasileiro, cuja cultura teria se formado a partir da homogeneização advinda da mistura dos três grupos fundadores: europeus, indígenas e negros.

Todavia, contra qualquer proposta de homogeneização, na hora de mostrar a cultura popular, muitos realizadores fizeram mais do que encenar uma cultura ameaçada de desaparecimento. Na verdade, os anos 1970 foram de expansão da Umbanda e do Candomblé no Brasil. As religiões populares conquistaram novos adeptos entre classes inferiores e das classes médias brasileiras, expandindo-se vertiginosamente em muitos centros urbanos brasileiros. O volume de notícias, reportagens e matérias jornalísticas, além do aumento contínuo de registros de terreiros em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo atestam esse crescimento. A Umbanda e o Candomblé se sedimentaram como temas recorrentes na cultura de consumo em expansão no Brasil a partir da década de 1970.

Em vez de uma cultura a ser preservada, as “religiões populares” apareciam vivas e transformadas em filmes, músicas, romances e atividades culturais diversificadas. O campo cinematográfico, na verdade, se aproximou delas graças a já sedimentada tradição que possuía de

discutir o nacional e o popular como formas de politização do cinema. Após o golpe de 1964, houve uma reavaliação da postura dos cineastas, que passaram a construir uma percepção de dar voz ao “outro”, fazer filmes nos quais os valores populares pudessem aparecer e foi essa a margem de manobra que permitiu que a cultura popular e suas religiões, pela primeira vez, adquirissem formas visuais mais diversificadas que tentassem colocar seus próprios valores como definidores de enredos e formas do cinema.

Se a ditadura veio a reboque, tornando a cultura popular uma questão de Estado com a PNC, o campo cinematográfico já havia cultivado essa abertura e ele próprio forneceu uma constituição imaginária que rompeu, em termos visuais, com a homogeneidade pretendida pelo Estado. Filmes como *O Amuleto de Ogum* ou *Prova de Fogo* não mostraram culturas mortas ou à beira do colapso. Qualquer cooptação dos cineastas via a adesão à proposta do regime militar teve de contar com as ambigüidades que a existência visual da cultura popular inaugurou. A questão da politização das imagens no cinema brasileiro nos anos 1970 envolveu mais atores e propostas do que uma fácil adesão à cartilha da PNC.

A abertura fornecida pelo nacional e popular permitiu, enfim, a interpelação de outros grupos sociais, insatisfeitos com as imagens produzidas pelo campo cinematográfico. Advindos dos novos movimentos sociais, de cunho político ou cultural, certos sujeitos ligados fundamentalmente à afirmação da cultura negra interrogaram as propostas de cultura popular do campo cinematográfico, quando este produziu imagens sobre Candomblé e Umbanda, iniciando um jogo de pressões que obrigou este campo na direção de inflexões. Nosso trabalho visa expor algumas dessas inflexões que se formaram, principalmente àquelas que possuíam um endereço étnico.

\* \* \*

Nossa história envolve formações e consolidações de algumas categorias culturais na sociedade brasileira. Discutiremos como se formaram novas concepções étnicas, descobertas em nossa pesquisa e relacionadas à afro-brasilidade, mostrando uma faceta da etnicização que ocorria no Brasil dos anos 1970. Outra categoria que teve particular importância no campo cinematográfico daquela época foi a de “cultura popular”, em especial, de “religião popular”, cujos processos de formação também analisaremos.

Os processos sociais de constituição de sentido foram seguidos quando nos debruçamos tanto sobre os sentidos afirmados pelos agentes como quando mostramos a dificuldade destes de os formarem. Todavia, tais processos são vividos, ou seja, não ocorrem nos mundos “abstratos” das representações ou imaginários. Ao contrário, é no agenciamento dos sujeitos que os processos do imaginário se fazem perceptíveis, na mesma medida em que é por meio desses processos que as ações dos sujeitos são compreensíveis. A emergência e re-atualização dessas concepções culturais se deu no campo cinematográfico por meio do cruzamento dos imaginários nos filmes, ocasião em que impressões de cultura religiosa brasileira de praticantes e não-praticantes de Candomblé e Umbanda de variados interesses se encontraram. Os agentes envolvidos e que constituem o debate cinematográfico brasileiro no corte temporal selecionado foram principalmente diretores, críticos de cinema, acadêmicos dedicados ao estudo de cinema e antropólogos. Cada qual apresentando um papel variado conforme o filme abordado. Seus debates criaram, nos filmes e no que escreveram sobre estes, o contexto tal como o experimentaram – ou como puderam alcançar algumas facetas dessa experiência. As fitas são as pedras-de-toque de nossa análise uma vez que, dependendo de sua trajetória histórica, os sujeitos mais diretamente ligados ao debate por elas encadeado podem variar.

A tese assim está dividida em quatro capítulos:

O capítulo inicial é dedicado à emergência das representações étnicas no cinema brasileiro e sua conformação como tema de debate. Tal remonta ao final dos anos 1950, quando o negro, nos filmes e nas críticas, foi lentamente deslocado de uma visão classista para uma perspectiva étnica. A emergência étnica é um desenvolvimento do debate do nacional-popular resultado da forma como as imagens da Umbanda e do Candomblé, no cinema brasileiro dando espaço às variadas marcações étnicas. Apresenta então como as noções de cultura popular foram trabalhadas desde os “anos rebeldes” e como ocorreu o surgimento desta nos debates cinematográficas.

O segundo capítulo é dedicado à imagem da Umbanda no cinema brasileiro, mostrando as formas como dois filmes, *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1974) e *Prova de Fogo* (Marco Altberg, Brasil, 1982) criaram agenciamentos dessa religião mediúnica. As tensões entre categorias religiosas e étnicas serão realçadas conforme a figuração da Umbanda em cada fita.

O terceiro será dedicado à imagem do Candomblé no cinema brasileiro no filmes *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1977), *Cordão de Ouro* (Antônio Carlos Fontoura, Brasil, 1978), *A Força de Xangô* (Iberê Cavalcanti, Brasil, 1978) e *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil/França, 1987). É neste momento que esclarecemos as tensões entre religião e etnicidade deflagradas pelos filmes, primeiro, pela situação do Candomblé como religião aparentemente paradoxal, ao mesmo tempo étnica e brasileira, como em *Tenda dos Milagres*, e segundo, pela associação dele com a Umbanda em *A Força de Xangô* e *Cordão de Ouro*, quando o sincretismo se destaca.

O último capítulo envolve a configuração de uma “religião popular” no cinema, estabelecendo como as categorias do campo religioso atualizadas tornaram ambíguas e flutuantes as marcações de sentidos étnicos. Explicamos uma de nossas idéias chaves, a “religião” ter funcionado como metáfora nos filmes. Apontamos como categorias como o *feitiço/trabalho/despacho*, *egun/morto/encantado* estão intimamente ligadas a apresentação do Candomblé e da Umbanda, constroem oscilações de significação, e deformam as imagens.

Esperamos com isso abrir caminhos de leituras, plantar sementes de contestação, ampliar o conhecimento sobre a cultura brasileira de um período fundamental de nossa história. A nossa interpretação histórica no mar das outras, propõe um conflito profícuo para compreender melhor a experiência de nossa sociedade no tempo.

FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR

**IMAGENS DO CANDOMBLÉ E DA UMBANDA:  
etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970**

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História Social. Setor: História Contemporânea III. Linha de Pesquisa: Cultura & Sociedade.

Orientadora: Prof. Dra. ANA MARIA MAUAD

Niterói / Teresina

2009



**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**S235 Santiago Júnior, Francisco das Chagas Fernandes.**

IMAGENS DO CANDOMBLÉ E DA UMBANDA: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970 / Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior. – 2009.

355 f.

Orientador: Ana Maria Mauad.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009.

Bibliografia: f. 326-351.

1. Cinema brasileiro - Aspecto histórico e crítica. 2. Religião afro-brasileira. 3. Etnicidade - Brasil. I. Mauad, Ana Maria. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR

**IMAGENS DO CANDOMBLÉ E DA UMBANDA:  
etnicidade e religião no cinema brasileiro (1974-1984)**

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História Social. Setor: História Contemporânea III. Linha de Pesquisa: Cultura & Sociedade.

Aprovada em julho de 2009

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Ana Maria Mauad – Orientadora  
UFF

---

Profa. Dra. Hebe Mattos Gomes de Castro  
UFF

---

Profa. Dra. Mônica Almeida Kornis  
FGV-RJ

---

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru  
UERJ

---

Profa. Dra. Yvonne Maggie  
UFRJ

Niterói / Teresina

2009

A Kitembu e Ndandalunda  
Ao seu Francisco e dona Teresinha, amados pais  
A Catarina e Pedro, queridos irmãos  
A Cyro

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecer é mostrar os laços fundamentais que construí na vida e que me permitiram chegar até aqui. Sob o risco de ser injusto com amigos e pessoas importantes, peço desculpas pelos injustos esquecimentos, mas tentarei enumerar as graças que tenho.

À FAPEPI, Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí, por ter-me concedido uma bolsa em convênio com a CAPES sem a qual jamais poderia ter dado continuidade ao doutorado tal como ocorreu, com as inúmeras viagens para congressos, reunião de documentação, livros, etc.

Ao meu pai e minha mãe, que sempre acreditaram em minha capacidade e me deram a oportunidade de seguir a vida que quis. Minha querida mãe Teresinha e meu querido pai, Francisco Santiago são os mais velhos companheiros da aventura desta vida,

Aos meus queridos irmãos Pedro e Catarina, que fizeram companhia, incentivaram e ajudaram sempre que necessário. Existe uma coisa especial em nós três, pois quando juntos, acontecem coisas lindas. Não sei quem seria sem eles,

A Cyro Roberto, pela companhia interminável, paciência e amor nesses anos,

À minha querida orientadora Ana Maria Mauad, uma das mais felizes descobertas do doutorado. Pesquisadora exemplar e amiga querida, sempre disposta a tecer direções comigo, apontou enganos e respeitou minhas decisões, tendo paciência com minha mente esquizofrênica,

Aos professores Roberto Conduru e Mônica Almeida Kornis, pelas importantes e sinceras observações no exame de qualificação que contribuíram para tornar esta tese o que é,

Aos professores Ronaldo Vainfas, Jorge Ferreira, Theo Lombarinhas e Norberto Ferreras,

Ao querido professor Francisco Alcides do Nascimento, mais importante mestre de minha carreira, incrível amigo e pessoa a qual serei grato para sempre,

Às funcionárias da Cinemateca Brasileira, pela ajuda na busca e reprodução de documentação,

A Kiambu (Marcos), Kamin (Robson), Nelson, Lílian, Renato e Salvador pelas acolhidas nas inúmeras viagens a São Paulo para realizar essa pesquisa,

À Regina Akama pela amizade, apoio e por ter tornado essa tese legível e bonita,

Aos velhos e novos amigos todos que me apoiaram e conversaram comigo: Lundianã, Luciana, Juliana, Daniel, Elisângela, Jociana, Jaison, Élson, Nilsângela, Ângela, Jeanne, Orlando, Nildene, Fernando e outros que não cabem aqui

Ao Inzu Mussambo Ongolo Menha, em especial Mãe Dango, a quem tanto recorri nesse período,

Ao meu Pai Tempo e minha Mãe Ndandalunda, faces de Deus, pelas inúmeras graças e vida.

*“Todo ato de imagem é arrancado da impossível descrição de uma realidade. Os artistas, em particular, se negam a submeter-se ao irrepresentável cuja experiência esvaziante conhecem bem (...) O mundo histórico, em suas obras, se converte em obsessão, quer dizer, em um flagelo imaginativo, em uma proliferação de figuras – das semelhanças e das dessemelhanças – em torno de um mesmo vórtice do tempo.”*

Georges Didi-Huberman

## RESUMO

A tese que se apresenta visa mostrar as diferentes disputas que se formaram ao redor das imagens do Candomblé e da Umbanda no cinema brasileiro dos anos 1970. Identificamos as instituições que forneceram sentido aos filmes e os principais debates culturais que se constituíram na relação da sociedade brasileira com as imagens das chamadas “religiões populares”. Observamos que o campo cinematográfico partiu de sua tradição de reflexão sobre o nacional e o popular e começou a constituir clivagens nas identidades brasileiras quando propôs fazer filmes que contemplassem os “valores populares”. Naquele período ocorreu uma mudança no foco da identidade nacional, antes tida como homogênea, e que seria fraturada em múltiplas facetas. Os filmes que mostravam a Umbanda e o Candomblé, as “religiões populares”, se constituíram em conflagrações e disputas pela afirmação da etnicidade e da nacionalidade no Brasil setentista. Começou a emergir uma nova etnicidade, uma etnicização das imagens cinematográficas advinda das fraturas identitárias produzidas no debate cultural brasileiro. Nossa pesquisa acompanha os diversos agenciamentos que os filmes realizaram, bem como as maneiras como foram agenciados por membros do campo cinematográfico, tais como cineastas e críticos de cinema, e membros de outros campos sociais, como antropólogos, ativistas de movimentos sociais e outros críticos culturais. Observamos pela análise de cinco películas (*O Amuleto de Ogum*, *Tendas dos Milagres*, *Cordão de Ouro*, *A Força de Xangô*, *Prova de Fogo*) como a etnicidade e a religiosidade se aproximavam e se distanciavam.

**Palavras-chaves:** 1) Religião Afro-brasileira; 2) Cinema Brasileiro; 3) História e Cinema; 4) Etnicidade.

## ABSTRACT

This thesis aims to show the various disputes that have formed around the images of Candomblé and Umbanda in Brazilian cinema in 1970s. Identify the institutions that provided direction to the films and the main cultural disputes that were in the relation to Brazilian society with images of so called “popular religions”. We observed that the film field, from its tradition of reflection on the national and popular originated from the previous decades. Began to lead to a split in the Brazilian identities in proposing to make films that contained the “popular values”. At that time there was a change in focus of national identity, still taken as homogeneous, and that would become at, those years, fractured into multiple facets. The films showing the Umbanda and Candomblé, which began to be perceived as “popular religions”, became a conflagration of disputes for the assertion of ethnicity and nationality in Brazil 70’s. Began to emerge a new ethnicity, a ethnicization of film images, originated from the identity fractures produced in Brazilian cultural discussion. The research follows the different agencies that films made, as well as how they were addressed by members of the film, as filmmakers and film critics, and members of other social fields, as anthropologists, activists from social movements, other cultural critics. Observed by analysis of the five films (*O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres*, *Cordão de Ouro*, *A Força de Xangô*, *Prova de Fogo*) as ethnicity and religion were close and distant.

**Palavras-chaves:** 1) African-Brazilian Religion; 2) Brazilian Film; 3) History and Cinema; 4) Ethnicity.



## SUMÁRIO

<b>Lista de Figuras</b>	<b>13</b>
<b>Introdução</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo I: Do nacional-popular ao afro-brasileiro</b>	<b>34</b>
1. A formação do debate nacional popular	37
2. O negro no nacional popular cinematográfico	48
3. O pós 1964 e a primeira emergência da etnia no cinema	55
4. O debate da cultura popular nos anos 1970-1980	60
5. De Xica da Silva a Prova de Fogo – etnia, raça e politização	69
6. Etnicização e campo cinematográfico: revisões descolonizadoras no começo dos anos oitenta	96
<b>Capítulo II: A Umbanda no Cinema</b>	<b>122</b>
1 Primeiras considerações	122
2 Por que a umbanda?	123
3 O Amuleto de Ogum	130
3.1 O papel da Umbanda na narrativa	135
3.2 Migração e etnia	152
3.3 Umbanda e a cultura popular	154

3.4 Magias, feitiços e sagrado	158
4 Prova de Fogo	161
4.1 A narração realista	163
4.2 Uma fabula social ou humana, demasiado humana?	175
4.3 O feitiço e os mortos	178
4.4 Etnia e o povo	183
<b>Capítulo III: O Candomblé no Cinema</b>	<b>187</b>
1. Considerações iniciais	187
2. Por que o Candomblé?	188
3. Tenda dos Milagres	193
3.1 A emergência da etnicidade	196
3.2 As contradições de Pedro Arcanjo	198
3.3 Candomblé, magia e etnia	203
3.4 Fora dos lugares	210
4. O Cordão de Ouro	217
4.1 Narração e intertextualidade	218
4.2 Etnicização e mestiçagem	230
4.3 Sincretismo	234
5. A Força de Xangô	239
5.1 Xangô contra Exu	239
5.2 Apresentando os Santos	242
5.3 Coisa de africano	250
5.4 Tudo é Brasil	256
<b>Capítulo IV – A Religião e a Narrativa: elos, diferenças e deformações</b>	<b>260</b>
1. Cronótopos do espaço religioso	261
1. 1 O terreiro	261
O corpo extático	
267	
Terra mítica: entre Rio e Bahia	272
2. A religião como metáfora	277
2.1 Sincretismo	283
Democracia racial	290
A religião como cognição do Brasil	296

3. Categorias do movimento: magia/feitiço e <i>eguns</i> /mortos	297
4. Narração, formação e deformação brasílica	301
5. O horizonte da diferença imaginária	312
<b>Considerações Finais</b>	<b>315</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>326</b>
<b>Glossário</b>	<b>352</b>

## **LISTA DE FIGURAS**

<b>Figuras 1 a 19:</b> O Amuleto de Ogum (Nelson Pereira dos Santos, 1974)	<b>140 a 143</b>
<b>Figuras 20 a 21:</b> O Amuleto de Ogum (Nelson Pereira dos Santos, 1974)	<b>151</b>
<b>Figuras 22 a 27:</b> Prova de Fogo (Marco Altberg, 1981)	<b>170</b>
<b>Figuras 28 a 35:</b> Prova de Fogo (Marco Altberg, 1981)	<b>171</b>
<b>Figuras 36 a 44:</b> Prova de Fogo (Marco Altberg, 1981)	<b>173</b>
<b>Figuras 45 a 50:</b> Tenda dos Milagres (Nelson Pereira dos Santos, 1977)	<b>205</b>
<b>Figuras 51 a 56:</b> Tenda dos Milagres (Nelson Pereira dos Santos, 1977)	<b>208 a 209</b>
<b>Figuras 57 a 80:</b> Cordão de Ouro (Antônio Carlos Fontoura, 1978)	<b>228 a 229</b>
<b>Figuras 81 a 94:</b> A Força de Xangô (Iberê Cavalcanti, 1978)	<b>247 a 248</b>
<b>Figuras 95 a 96:</b> O Amuleto de Ogum (Nelson Pereira dos Santos, 1974)	<b>287</b>
<b>Figuras 97 a 102:</b> A Prova de Fogo (Marco Altberg, 1981)	<b>289</b>