



Boletim do Museu Paraense Emílio
Goeldi. Ciências Humanas

ISSN: 1981-8122

boletim.humanas@museu-goeldi.br

Museu Paraense Emílio Goeldi
Brasil

das Chagas Fernandes Santiago Júnior, Francisco
...E a etnologia fez os cineastas sonharem: olhar etnológico e alteridade no cinema
brasileiro entre 1970 e 1980
Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, vol. 9, núm. 2, mayo-
agosto, 2014, pp. 417-422
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394035003010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re^oalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**...E a etnologia fez os cineastas sonharem: olhar etnológico e
alteridade no cinema brasileiro entre 1970 e 1980**
**...And the ethnology made the filmmakers dream: ethnological gaze and
otherness in Brazilian cinema between 1970 and 1980**

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

Resumo: Este artigo caracteriza a emergência de um olhar etnológico como padrão interpretativo teórico e prático nos filmes e nas discussões do campo cinematográfico brasileiro entre 1970 e 1980. Demonstra-se que o cinema era uma forma visual que constituiu uma 'etnovisão', a qual sofreu uma inflexão com a problematização da cultura popular brasileira no campo cinematográfico dos anos 1960. No final dessa década, na recuperação do choque provocado pelo golpe civil-militar de 1964, o campo cinematográfico reagiu, reconhecendo a alteridade do povo brasileiro. Voltando-se a um registro etnovisual da cultura local, empreendeu o reconhecimento visual de sua diversidade para desenvolver interpretações etnológicas da brasilidade. A análise de textos e imagens fílmicas, a partir da abordagem iconológica, evidenciou de que maneira uma nova concepção de alteridade se formou no Brasil.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema de ficção. Ato cinematográfico. Etnovisão. Cultura visual. Religiosidade.

Abstract: This article characterizes the emergence of an ethnological vision as a theoretical and practical interpretative pattern in the films and discussions of the Brazilian cinematographic field between 1970 and 1980. It is argued that the cinema was a visual form that constituted an ethno-vision, which has undergone an inflection with the problematization of Brazilian popular culture in cinematographic field of the 1960s. At the end of that decade, after recovering from the shock provoked by the civil-military coup d'état in 1964, the cinematographic field reacted recognizing the otherness of the Brazilian people. It turned to an ethno visual record of the local culture and undertook a visual recognition of its diversity to develop ethnological interpretations of Brazilianness. The analysis of texts and filmic images from the iconological approach revealed how a new conception of otherness was formed in Brazil.

Keywords: Brazilian cinema. Fiction films. Cinematographic act. Ethno-vision. Visual culture. Religiosity.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. ...E a etnologia fez os cineastas sonharem: olhar etnológico e alteridade no cinema brasileiro entre 1970 e 1980. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 417-442, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200010>.

Autor para correspondência: Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior. Rua Prof. Moura Rabelo, 1326, 101B – Candelária. Natal, RN, Brasil. CEP 59064-480 (santiago.jr@gmail.com).

Recebido em 17/05/2013

Aprovado em 20/08/2014

INTRODUÇÃO

Emergiu uma atitude etnológica no cinema brasileiro nos anos 1970, uma maneira de observar a cultura do povo que partia do reconhecimento e da tentativa de compreensão de sua alteridade cultural. Na cultura visual do período, essa nova percepção/conceituação e postura dos sujeitos do campo cinematográfico frente às manifestações culturais populares foi mais forte quando agenciava as imagens das religiões mediúnicas, ou seja, do candomblé e da umbanda. O objetivo deste texto é entender quando, como e por que este 'olhar etnológico' voltado às 'religiões populares', como eram chamadas na época, se formou e exerceu um papel fundamental no cinema de ficção brasileiro como forma de mediação das identidades e alteridades entre 1970 e 1980.

Nos anos 1960, as manifestações religiosas, em geral, eram concebidas pela maioria dos sujeitos do campo cinematográfico brasileiro a partir do ideal nacional-popular: 'ritos africanos', 'transes pentecostais', 'tenda espírita' e o messianismo foram pensados como sinais de alienação social – considerava-se que a religiosidade bloqueava o potencial revolucionário popular (Galvão e Bernardet, 1983; Bernardet, 2003; Ridente, 2000). A partir de 1970, porém, muitos filmes mostraram o candomblé e a umbanda por meio de outro ponto de vista. Os ritos, os transes e as crenças passaram a ser designados como 'religiões populares' por cineastas, roteiristas, críticos e jornalistas. Na aceção de muitos realizadores, as tramas e imagens deveriam mostrar a cultura do povo e compreendê-la do ponto de vista deste.

Da postura frente à 'alienação' passou-se a uma perspectiva antropológica no cinema de ficção, na medida em que retratar o povo a partir de sua cultura era uma tarefa do cineasta/etnólogo. Como emergiu esta atitude? Quem aderiu e quem rejeitou este deslocamento do olhar? Se o cineasta portava-se como um etnólogo, qual era o objeto de sua 'etnologia'? Quais os sentidos atribuídos às culturas retratadas? Estas perguntas são tratadas neste artigo.

A alteridade cultural dos símbolos e dos ritos religiosos nunca teve um único emprego no cinema brasileiro. Em 1970, Rogério Sganzerla apresentava "Copacabana, *mon amour*", filme que inicia com cenas da personagem Sônia Silk, vestida de vermelho vivo, em um terreiro de rito indeterminado (pode ser candomblé ou umbanda), quando se ouve o narrador: "No panteão brasileiro, a entidade suprema é Tupan; Xapauã é o deus da peste; Elegba, deus do mal; Ôco, deusa dos vegetais; Omulu, deus da peste; Dadá, deusa das matas". Logo entra uma canção ritual afro-brasileira e o Pai de Santo toma uma galinha, que se debate, e a passa no corpo de Sônia, enquanto as 'filhas de santo' dançam ao redor dos dois ao fundo da cena. No filme, Sônia e seu irmão frequentemente entram em transe enquanto passeiam pelas ruas e favelas cariocas. Ela é uma espécie de Pomba Gira e ele, de Exu. O enredo não explica nada do ritual mostrado, mas marca um espaço (o Rio de Janeiro) e um rito para produzir uma cosmogonia própria, uma miscelânea de procedências culturais, que realiza um retrato subjetivo e marginal do Rio de Janeiro em sua agônica capitalidade perdida (Pinto, 2013)¹.

No ano seguinte, no curta-metragem "A sentença de Deus", de Ivan Cardoso, um homem com o torso nu se contorce, parecendo estar incorporando algum espírito. Chega outro homem de capa, sem camisa, usando óculos e relógio, carregando um facão e uma galinha branca. Ele consagra a galinha sobre o 'possuído', corta o pescoço do animal e derrama seu sangue no rapaz, que se abaixa, recebendo o banho vermelho nas costas e na cabeça. A banda sonora é composta por uma canção-ritual do candomblé, com tambores e vozes femininas cantando zuelas (invocações dos orixás). O filme não apresenta os ritos mostrados, mas o espectador brasileiro logo reconhece os tambores, a música e a galinha como pertinentes à 'macumba', de maneira que não se trata de uma imagem arbitrária.

¹ O narrador diz ao espectador que descobriu, na favela, a África encravada em Copacabana. O retrato é do Rio de Janeiro. Em suas palavras: "a paisagem desta ex-capital apodrecendo maravilhosamente".

Em 1974, o cineasta Nelson Pereira dos Santos apresentou “O amuleto de Ogum”, no qual retratou personagens associados à umbanda alagoana e carioca. O filme tem várias cenas de rituais. Destaca-se, na fábula, a visita do Pai de Santo Erlei ao mafioso Severiano, inimigo do protagonista Gabriel, durante a qual, enquanto o sacerdote fazia a ‘limpeza’ da casa, o mafioso incorpora um Exu, que gargalha ruidosamente (Figura 1). Seguem-se várias tomadas do processo de desincorporação, concluído quando o próprio Erlei recebe um Preto Velho. Ao som de tambores dos ajudantes de Erlei, Severiano faz ‘consulta’ com o santo e recebe as bênçãos da entidade umbandista. Estas e outras cenas estruturam a trama do filme. Em muitos momentos, a câmera se demora em termos de minutagem (tempo de um objeto na tela), na quantidade de detalhes dos rituais de umbanda exibidos ao espectador, constituindo-se como uma perspectiva singular dos umbandistas.

Os três filmes compuseram parte do mencionado deslocamento do ‘olhar’ frente às manifestações populares e ao agenciamento dos elementos da umbanda e do candomblé na composição do mundo social e dos personagens. Contudo, nem todos eles apresentam uma perspectiva etnológica no sentido que estamos empregando aqui. Apenas em “O amuleto de Ogum” ocorreu um movimento mais complexo na direção da figuração de um quadro social, sistematizando a trama do filme a partir do ponto de vista das expressões religiosas da umbanda. “Copacabana, *mon amour*” caracteriza a procedência destes signos, mas este filme pouco se interessa por eles, senão no que lhe permite construir a realidade fluída de personagens ambíguos do Rio de Janeiro. “A sentença de Deus” era considerado um filme marginal, no qual os rituais negros tinham o fim de produzir agressão pela violência explícita que mostrava. Os personagens movem-se entre cemitérios, praticam o incesto, assassinam e marcam uma intervenção cinematográfica subjetiva e desinteressada na coletividade.

Os três filmes evidenciam distinções entre o interesse pela cultura como algo em si mesmo e como algo que servisse a outro fim. A diferença fundamental parece estar



Figura 1. O mafioso Severiano (Jofre Soares), ao fundo, no centro do quadro, incorpora um Exu, em “O amuleto de Ogum” (1974).

na atitude de ‘descrição’ e ‘enredamento’ dos filmes a partir do ponto de vista da religiosidade. Percebe-se isso em “O amuleto de Ogum”, no qual a fábula é composta por momentos de descrição etnovisual, que embasam a interpretação do mundo cultural. Apesar de presente em “Copacabana, *mon amour*”, o princípio etnológico não ocupa um papel forte na encenação. Por sua vez, está ausente em “A sentença de Deus”. O olhar etnológico, entendido como um padrão visual-interpretativo, permite compreender os tipos de relações estabelecidos pelos sujeitos do campo do cinema com as formas religiosas. Era um componente do ato cinematográfico que direcionava uma intervenção no mundo histórico, interessada em imaginar – no sentido de produzir imagens – a estratificação social a partir da caracterização visual das diferenças culturais.

CULTURA VISUAL: INTERLÚDIO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Este texto está interessado na cultura visual produzida pelo cinema de ficção, tratando aquela como uma forma de problematização das relações entre história e cinema (Baecque, 2010; Santiago Júnior, 2012), considerando o filme como um componente da visualidade social e o cinema como um campo social que elabora imagens.

É lugar comum delimitar a incorporação do cinema como objeto da historiografia como uma das mudanças operadas pela nova geração dos Annales, com destaque para o trabalho de Marc Ferro (Lagny, 1997), ainda que as pesquisas que relacionaram história, cinema e sociedade sejam mais antigas, remetendo, no mínimo, ao clássico de 1947 de Sigfried Kracauer, “De Caligari a Hitler”.

Na França, desenvolveu-se uma história social do cinema a partir de Marc Ferro, que transformou o filme em objeto da análise historiográfica, em documento/fonte histórica. Em meados da década de 1980, Pierre Sorlin, juntando seus esforços aos de outros historiadores, como Michelle Lagny, apresentou a proposta da história cultural do cinema, sistematizada pela própria Lagny (1997). Tanto nos Estados Unidos como na França, desde Kracauer, a ideia nunca foi a de fazer uma história do cinema, mas sim uma historiografia que pensasse o filme como sinal dos eventos do mundo histórico. Em especial, mudanças significativas têm ocorrido na última década e, hoje, se considera o próprio cinema como um conjunto de práticas e elaboração de símbolos sociais que mobiliza o que uma sociedade considera importante. Ou seja, considera-se menos o filme como fonte para uma história social e mais o cinema como um campo sociocultural composto por uma série de objetos².

Neste cenário, a cultura visual é uma plataforma de observação e de compreensão do mundo humano organizado no meio cinematográfico, entre outros campos sociais (Meneses, 2003). Pierre Sorlin foi o primeiro historiador ‘geral’ a avançar nesta direção, ao aproximar-se dos métodos da recém-reformulada história do cinema, principalmente a chamada escola narratológica americana, que tinha em David Bordwell seu maior expoente. A partir

da história social, Sorlin seguiu para a história das imagens, compreendendo-as “como aquilo que, palpável ou não, permite-nos ter o mundo em perspectiva” (Sorlin, 1996, p. 15). A relação entre fatos e pessoas seria mediada por imagens: “algumas delas [são] produzidas por nós mesmos, mas a maioria nos chega pela sociedade em que vivemos e, portanto, são comuns a praticamente a maioria de seus membros” (Sorlin, 1996, p. 15). Sorlin não chegou a formular ainda uma perspectiva de cultura visual, mas muitas pesquisas (Mitchell, 2009; Belting, 2007; Mirzoeff, 1999) ou coletâneas recentes (Shohat e Stam, 2004) abordam diretamente, de uma perspectiva interdisciplinar, o fato de o mundo humano ser composto/mediado por imagens. Apenas recentemente a historiografia brasileira tem tratado diretamente da história da cultura visual, a qual, mesmo sendo praticada de modo não sistemático desde meados de 1980, começa agora a esboçar um esforço de organização (Meneses, 2003; Mendonça, 2006).

Sendo assim, para as pesquisas historiográficas sobre cultura visual e cinema (Santiago Júnior, 2012), filmes³ são imagens que perturbam os padrões socioculturais ao seu redor. São formas plásticas que, ao efetuarem uma figuração do mundo, terminam por reorganizá-lo em um circuito de produção, circulação e consumo disponível em uma dada sociedade, constituindo um campo social, que pode ser chamado de campo cinematográfico. O cinema apresenta-se como uma espécie de sistema aberto, “não como uma série de componentes que constituem um conjunto, mas uma série interrelacionada de componentes que se condicionam uns aos outros” (Allen e Gomery, 1995, p. 36), o qual está amparado em sistemas sociais de produção mais ou menos sistematizada (industriais ou não),

² Cabe diferenciar a historiografia – a qual Michelle Lagny (1997) chamou de “história geral” – da história do cinema. Esta última é outro horizonte disciplinar que passou por grandes transformações nos anos 1970, com a incorporação de métodos da história social e, principalmente, com a descoberta de arquivos com cópias do chamado ‘primeiro cinema’ (os filmes produzidos entre 1895 e 1914). Os dois campos (história geral e história do cinema) produziram seus próprios princípios, métodos e teorias. Apenas a partir do final dos anos 1980 e início dos 1990, os campos foram aproximados por alguns pesquisadores. Este texto trabalha no horizonte da historiografia, mas sem ignorar os métodos da história do cinema. Sobre a história do cinema, consultar Allen e Gomery (1995). Sobre a relação entre historiografia e história do cinema, ver Lagny (1997) e Maltby (2011).

³ Embora muito da atitude etnológica no cinema brasileiro, aqui trabalhada, estivesse presente também nos documentários e filmes etnográficos, não há espaço neste artigo para desenvolver todos os tópicos do assunto.

relacionados com as economias nacionais e as variadas manifestações artísticas contemporâneas. O encontro da produção de filmes com outros processos históricos interessa ao historiador que pensa o cinema como “campo social” (Maltby, 2011)⁴.

Os filmes fazem parte da imagística de uma dada sociedade, ou seja, do investimento material, simbólico e emocional na criação de imagens. No Brasil da década de 1970, graças às dinâmicas da reconstituição do campo cinematográfico nos anos 1960, o cinema, como atividade cultural, possuiu um grande capital cultural, pautando temas do que se considerava importante na sociedade brasileira. Essa capitalização cultural foi reforçada pela atuação do governo militar por meio dos investimentos na Embrafilme, criada em 1969, a qual coproduziu e distribuiu filmes, permitindo o acesso, muito disputado, aos recursos para a produção de fitas com ‘temas nacionais’, como adaptações literárias e a cultura do povo⁵.

O campo cinematográfico não é, contudo, composto apenas por profissionais da produção de imagens, como cineastas, roteiristas, produtores, fotógrafos, montadores etc. Dele também fazem parte os sujeitos e setores mais ou menos profissionalizados, dedicados às atividades de escritura sobre os filmes no espaço público, notadamente na imprensa, na qual se realizam a cobertura jornalística, a publicidade e o debate sobre as obras. O papel das campanhas e da cobertura nos jornais, a crítica de cinema nos principais diários e revistas do país, as entrevistas com realizadores e a publicação de roteiros devem ser pensados como componentes da constituição do sentido das imagens. A atividade de textualização verbal era (é) parte da refiguração das imagens fílmicas, as quais adquirem

novas formas quando tematizadas e transformadas em textos, evidenciando o quanto os sujeitos históricos foram e são perturbados pelas películas.

O cinema, movendo-se entre o entretenimento e a arte no debate brasileiro dos anos 1970, foi um campo social no qual a produção de imagens ocorreu na associação entre textos e imagens, em uma dialética contínua dos sentidos socialmente atuantes. Como parte da cultura visual, foi uma arena de enfrentamento das imagens, pela definição dos seus sentidos e não sentidos, das representações e das falhas de representação. Os textos jornalísticos, críticos, acadêmicos, roteiros etc., encarados como parte do trabalho da (re)composição das imagens, evidenciam como a perturbação dos sentidos pelos sujeitos históricos produziu o acervo de imagens que passou a compor a realidade dos brasileiros daquele período.

Parte-se de uma noção transversal de imagem, concebendo-a como produto sociocultural histórico, que configura a sociedade em uma dinâmica entre produção semântica e seus deslocamentos visuais. A configuração histórica formada neste movimento é convencionalmente chamada de ‘cultura visual’. A cultura visual brasileira dos anos 1970 foi deslocada no campo cinematográfico quando um ‘olhar etnológico’ passou a atuar na formação de figurações e fábulas fílmicas para poder mostrar (de outra forma) a sociedade brasileira. Desta maneira, para seguir a emergência desse olhar etnológico, deve-se localizar sua dinâmica: 1) nas imagens fílmicas com perspectivas etnológicas; 2) nos textos (críticas de cinema, reportagens, entrevistas, livros) referentes ao cinema, informados por temas etnológicos; e 3) na influência, nos dois primeiros, dos estudos antropológicos. Tais trocas permitiram aos

⁴ Maltby (2011), Santiago Júnior (2012) e outros autores apontam que a concepção de ‘campo social’ é uma abordagem heurística, e não um conceito fechado, sendo típico do trabalho historiográfico que submete conceitos ao choque com as tradições, as memórias e os fragmentos do passado. Para concepções mais acabadas de ‘campo social’, as abordagens sociológicas do cinema seriam indicadas, ainda que demasiadamente sincrônicas. A abordagem histórica aproxima-se, porém, do conceito diacrônico de ‘campo social’ elaborado por Norbert Elias (1994-1995).

⁵ A partir da gestão do cineasta Roberto Farias, em 1974, e da estruturação, além do financiamento, da co-produção e da distribuição de filmes, a Embrafilme realizou um deslocamento da produção brasileira de filmes (Amâncio, 2000). Muitos cineastas e produtores próximos a Farias, como Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, tiveram apoio significativo da empresa, o que causava muita polêmica.

agentes sociais a demarcação de seus lugares sociais segundo um modelo no qual “aprender a ver” a cultura popular era também “criar o ver” (Baecque, 2010, p. 54).

A análise da cultura visual é iconológica, remetendo à tradição da história da cultura de Aby Warburg (Burucúa, 2007) e, principalmente, à reestruturação da iconologia nos estudos contemporâneos da cultura visual (Belting, 2007), segundo os quais a representação é um “processo ou um conjunto de relações” (Mitchell, 2009, p. 362) históricas inacabadas de reconstrução dos sentidos socialmente atuantes. Nos atos contínuos de criar imagens nos diferentes contextos históricos, desloca-se o olhar.

ETNOGRAFIA VISUAL E ESCRITURA SOCIOLÓGICA NOS ANOS 1960

Os cineastas, ao agenciarem imagens da religiosidade negra e indígena, enfrentaram o problema técnico, dramático e cenográfico de ‘como mostrar’ essas formas religiosas. A questão era, inicialmente, prática, referindo-se à seleção dos eventos e sua organização em uma narrativa fílmica. Necessariamente, este ato de encenação não precisava ter proposta etnográfica, embora pudesse fazer descrição visual. E durante muito tempo não teve.

As manifestações negras e indígenas de religiosidade têm sido retratadas no cinema nacional desde os anos 1940. Nos filmes dos estúdios da Vera Cruz e da Maristela, por exemplo, a religiosidade negra sempre aparecia associada à feitiçaria e à necromancia. Em “Caiçara” (1950), da Vera Cruz, a negra Felicidade era mostrada como uma senhora velha, que odeia o patrão branco arrogante e contra quem faz feitiçaria usando um “boneco de vodu”, o qual espeta com agulhas ou afoga (Figura 2).

Em “Meu destino é pecar” (1952), a personagem Lídia, que demonstra perturbação mental, recorre a um terreiro frequentado por Naná, sua empregada negra. Lá, ela encomenda um ‘trabalho’ para conseguir o amado de



Figura 2. A negra Felicidade (Maria Joaquina da Rocha) e seu “boneco de vodu”, em “Caiçara” (Caiçara, 1950).

volta. Nas duas tramas citadas, a religiosidade dos negros está associada à feitiçaria, que separava moralmente personagens bons e maus⁶. A feitiçaria foi retomada em “A morte comanda o cangaço” (1961), realizado pelos diretores paulistas Carlos Coimbra e Walter Guimarães Mota, filme no qual é apresentada uma cena da atriz Ruth de Sousa ‘fechando o corpo’ do cangaceiro mulato e sanguinário da trama. A casa da ‘rezadeira’ era repleta de caveiras e santos, tinha iluminação escura e música de fundo ‘sinistra’, recursos estilísticos usados com a intenção de assustar o espectador.

Para cada uma dessas narrativas, foram realizadas escolhas específicas na encenação da realidade social segundo uma moralidade construída pela negativização da religiosidade negra. Esta não foi apresentada pelo prisma dos adeptos da própria manifestação cultural, mas pela premissa da feitiçaria, a qual caracterizava moral e negativamente qualquer de seus representantes. A ‘macumba’, termo corrente na época, funcionava como um demarcador moral, por ser uma forma de feitiçaria.

Mesmo quando a narrativa tratava de ‘macumba’, o primitivismo, o fetichismo e o exótico eram os objetivos

⁶ “Caiçara” e “Meu destino é pecar” foram realizados por dois diretores estrangeiros, respectivamente, o italiano Adolfo Celi e o uruguaio Manuel Peluffo.

da encenação mostrada. Em “Meu destino é pecar”, a narrativa é interrompida para mostrar o terreiro. Lídia observa tudo com um misto de medo e fascinação, enquanto os negros e mulatos tocam tambores e realizam coreografias inexistentes em um terreiro ‘real’. Era uma encenação do exótico na qual a alteridade (de cor e de cultura) evidenciava a degradação moral e mental de Lídia. Note-se que a alteridade é o resultado da diferenciação a partir de uma série de padrões sociais de partilha (sexo, gênero, raça, cor, etnia, religião etc.), que estabelece fronteiras entre o eu/nós e você/eles (Barth, 2000). Matizando essa diferenciação, pode-se dizer que a experiência de outrem “é um dado tão primitivo quanto a experiência de si” e “sua imediatidade é menos uma evidência cognitiva que a de uma fé prática” (Ricoeur, 2007, p. 139). Ricoeur (2007, p. 139) afirma que “acreditamos na existência do outrem porque agimos com ele e sobre ele e somos afetados por sua ação”, argumentando que é possível lembrar que a alteridade é um gradiente de proximidades e distâncias na relação entre o si e os outros⁷. Nesse sentido, a encenação do exótico em “Meu destino é pecar” (e outras produções contemporâneas, como “Caiçara”, de 1950) é uma maneira de estabelecer, a partir da cor, da classe e da cultura religiosa, a alteridade dos negros da ‘macumba’ como os ‘outros’, quase extremos em relação aos heróis da fábula narrada.

As temáticas religiosas deram notoriedade a alguns filmes no final dos anos 1950 e início dos 1960, como “Bahia de todos os santos” (1960), “Barravento” (1961) e “O pagador de promessas” (1962). Durante as filmagens do primeiro, por exemplo, em 1959, reportagens garantiam que “Bahia de todos os santos”, gravado em Salvador, iria retratar o candomblé como não havia sido

feito até então, e o elemento negro apareceria em sua autenticidade pela primeira vez. Noticiava-se a novidade do filme contar com ‘euó’ e Mãe de Santo ‘de verdade’, mostrando fotos de Waldemar Rocha, de fato um ‘euó’ do candomblé do Engenho Velho, célebre casa de terreiro em Salvador, Bahia, e de Mãe Masu, ialorixá baiana. Os dois interpretariam, na película, sacerdotes do candomblé. A ideia seria apresentar os elementos da religião negra em papéis de prestígio e funcionais, que os dignificariam. Quando lançado em São Paulo, em 1961, muitas das imagens sobre o candomblé foram comentadas, mas abordadas pelo foco nas heranças dos “escravos de uma contingência, de que a miséria e a necessidade são as únicas responsáveis” (Uma baia..., 1961) e dos problemas raciais e religiosos do mulato Tônio, o melancólico protagonista.

Foram “Barravento” (1961), de Glauber Rocha, e “O pagador de promessas” (1962), de Anselmo Duarte, que introduziram, além dos elementos negros, uma demora visual da câmera e da trama nas manifestações culturais negras, mostrando, por meio de planos em detalhes, em alguns casos mais demorados, ou montagens alternadas de signos, as danças e as técnicas corporais afro-brasileiras. Isso foi mais forte em “Barravento” (1961), filme no qual os primeiros planos já demonstram um deslocamento: nos convencionais planos-de-situações, nos quais o lugar onde se desenrola o enredo é apresentado ao espectador, procede-se à apresentação do mar e dos puxadores de xaréu ao som dos cantos de trabalho. A câmera se demora nos negros pescadores, mostrando o suor, o esforço e as técnicas do corpo usadas na pesca. A atenção à ação como algo singular evidencia um esforço da instância narrativa da produção em mostrar detalhes, movimentos e corpos, ou

⁷ Ricoeur estabelece um paradigma entre nós – os próximos – e eles, sendo estes últimos caracterizados como um outrem extremo: “Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre o si e os outros. Variação de distância, mas também nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e de aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento. (...) Do mesmo modo, os próximos estão a meio caminho entre o si e o se (apassivador) (...) [como] outrens privilegiados” (Ricoeur, 2007, p. 141). A identidade, nesta perspectiva, é um processo de diferenciação socialmente partilhado, no qual a tentativa de manter-se idêntico envolve preservar o “mesmo” em um movimento que só pode modificá-lo.

seja, procedia-se a uma descrição visual⁸. Demonstrava-se um desejo de 'mostrar' não apenas o lugar e o povo, mas seus hábitos, com um tempo de maturação para que o espectador pudesse apreciar a cultura.

Na comunidade de Buraquinho, os negros adoram Iemanjá, a deusa do mar, e logo o espectador é levado ao terreiro de Mãe Dadá junto com a única branca da comunidade, Naína, que parece sofrer de uma melancolia incurável. A câmera recorta e, por vezes, se demora nos detalhes dos negros, nos tambores, no próprio ato de tocá-los, na dança das 'filhas de santo'. "Barravento" é repleto de planos abertos, mas o terreiro de candomblé é um dos poucos espaços fechados da trama, marcando sua singularidade. É onde Naína cai no transe (Figura 3), seguindo-se uma sequência na qual seu corpo é coberto por um pano branco e carregado para outro cômodo pelas 'filhas de santo', e onde Mãe Dadá a tira do êxtase. Os planos mostram objetos (búzios, crucifixos) que detalham um universo negro e sincrético, uma diferença ritual enfatizada pela visualização.

Esta atitude fílmica descritiva para os negros de Buraquinho, contudo, estava acompanhada por uma interpretação não etnológica. Para certa intelectualidade, à qual Glauber Rocha estava ligado no início dos anos 1960, os ritos africanos caracterizavam um povo explorado, que precisava ter seu potencial revolucionário libertado. A crença nos orixás era um sinal da alienação dos pescadores, como alerta a primeira imagem do filme, uma cartela na qual está escrito:

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



Figura 3. Naína (Lucy de Carvalho) cai em transe no terreiro de Mãe Dadá ("Barravento", 1961).

o reino divino. 'Iemanjá' é a rainha das águas, a 'velha mãe Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. (...) Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos, contudo, existem. "Barravento" foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia (Barravento, 1961, grifo nosso).

A estrutura discursiva do filme apresenta a cultura popular como sinal da identidade do povo, mas a caracteriza como um entrave. Esta estrutura, como evidenciou Xavier (1983), ocorre paralelamente ao interesse etnográfico no mundo cultural negro. Naquele momento histórico, esta tensão pendeu para o vetor da 'bula' fornecida pelo narrador fílmico. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet, escritas em 1963, no jornal "Última Hora" (1978, p. 188, grifos nossos):

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

⁸ Não tratamos aqui de uma prática filmográfica etnográfica no sentido disciplinar do termo, na qual a descrição visual partilha da metodologia (registro, coleta e apresentação da cultura nativa) do trabalho antropológico. Os filmes de ficção, enquanto atos cinematográficos, partilham com aquele um princípio de descrição do mundo pela realização fílmica. A antropologia visual também pode ser concebida, do ponto de vista histórico, como uma das práticas visuais da sociedade ocidental, contudo não se pode negar que a imagem como mídia de descrição é um recurso ou uma prática estabelecido na história das imagens ocidentais desde o final da Renascença, como veremos adiante.

manifestações das divindades, e tentam solucioná-las pela magia. Esses ritos de origem africana ainda são frequentemente considerados meios 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.

Uma das tendências do campo cinematográfico politizado à esquerda dos anos 1960 foi realizar a ‘descrição’ do candomblé, tratando a ‘religião negra’ e as crendices de ‘africanos’ pela chave da alienação. Pouco antes do lançamento do filme, Walter Lima Júnior, expoente do nascente Cinema Novo, divulgou entrevista com o estreador diretor Glauber Rocha:

(...) 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 baiana, não passa de uma romântica e alienada posição frente a 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 à miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por lemanjá ou Xangô. Fatalismo puro (Lima Jr., 1962, grifos nossos).

O próprio Walter Lima Júnior concluiu:

(...) O folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos 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 esta correspondência é necessária (e urgente) nas sociedades negras do Brasil (Lima Jr., 1962, grifos nossos).

Os “ritos negros”, as “religiões dos negros”, a “descendência dos escravos”, como exposto acima, eram

termos evocados para articular e organizar a alteridade apresentada pelo filme na forma de alienação. Jocélio Santos (2005) e Santiago Júnior (2009) já apontaram que as imagens formuladas na imprensa jornalística por críticos – em entrevistas dos cineastas, em manifestos ou pelos comentaristas culturais – enfatizaram a descoberta da cultura do povo como denúncia da alienação popular⁹. A escritura sobre o filme, assim, tornava-se mais um comentário da interpretação da cultura apresentada do que sobre a própria cultura. Os textos não tratavam da atitude etnográfica que transparecia também no trabalho da câmera e na constituição do olhar do filme, enfatizando seu discurso político em chave de alienação. Isso porque o negro e sua religiosidade significavam outra coisa para o Cinema Novo naquele momento.

Os ritos negros eram um tema para evidenciar a exploração do povo e, ao mesmo tempo, visualizar a identidade nacional, identificada com a tradição. O negro era exemplo do povo explorado, concebido em chave social e classista. O ‘negro brasileiro’ surgiu como personagem das histórias de exploração, adentrando nos enredos do cinema como uma ‘questão de representação’. O campo cinematográfico começou a se questionar sobre a forma de mostrar o negro e a sua religiosidade. A forma antiga, de “Caiçara”, por exemplo, não servia mais, não apenas porque a produção da Vera Cruz era considerada colonizada, mas também as próprias formas cinematográficas foram pensadas ideologicamente. Para mudar a consciência e o povo, era preciso mudar a forma de mostrá-lo, de mostrar ao negro e ao indígena a sua religiosidade.

A ‘demora’ etnográfica fez parte dessa modificação, quando a forma fílmica, por mais que mostrasse a alienação, também precisou combater as velhas maneiras ‘colonizadas’ ainda atuantes de fazer cinema. A nova forma de representar, de mostrar o negro e o religioso, de ‘demorar’ nos motivos

⁹ O tópico da cultura popular como tema pelo qual era realizada a denúncia da alienação e a tentativa de sua conscientização é um *topos* recorrente das interpretações do cinema brasileiro desde os anos 1980 (Galvão e Bernardet, 1983; Xavier, 2001, 1983; Ridente, 2000). O que esta bibliografia não enfatizou foi a significação social do negro no debate público cinematográfico, assunto desenvolvido por pesquisas mais recentes, como as de Jocélio Santos (2005) e Santiago Júnior (2009).

de cor e crença era uma característica de um cinema moderno, para a qual ambos (negro e crença) eram aspectos de sistemas sociais de exploração de classes.

A descoberta das formas nacionais de mostrar e de contar histórias com temas brasileiros ocorreu no Cinema Novo, inicialmente pela rejeição da narrativa clássica norte-americana, pelo abraço às formas modernas de narração, influenciadas primeiramente pelo neorrealismo, depois pelas novas ondas do cinema europeu, com destaque para a *Nouvelle Vague*, pelo formalismo de Sergei Eisenstein e pelo teatro brechtiano. Procurava-se, assim, uma 'descolonização' do cinema, a libertação dos estrangeirismos internalizados no olhar brasileiro. A descrição visual no Cinema Novo, tensionada pela interpretação sociológica e alienante, era componente desse deslocamento¹⁰.

Havia uma 'sensibilidade social', reivindicada por cineastas e críticos engajados. Os profissionais do campo do cinema estavam interessados e tinham consciência de uma nova atitude. Carlos Diegues tratou do assunto em 1965:

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 (Diegues, 1965, *apud* Ramos, 1983, p. 77).

Para Diegues, o interesse "antropológico" existia no Cinema Novo, realizando-se interpretação mais do que descrição. A noção de 'alienação' fazia parte das categorias analíticas dominantes entre cineastas e críticos, sendo que estes agentes (a maioria sem formação filosófica) tinham

conceitos não sistemáticos do termo, o qual, tal como 'revolução' (Ridente, 2000), servia como palavra-chave para sustentar uma série de interpretações nos/dos filmes sobre a cultura popular como expressão de 'um' povo sem compreensão da própria subalternidade. A conscientização, informada pela discussão do nacional e do popular, tinha na 'revolução' um ideal, um horizonte político, cujo significado variava conforme o campo social no qual fosse empregado (Ridente, 2000). Os cineastas dedicavam-se à conscientização, visualização e visibilização das manifestações da cultura popular, condicionadas por um ideário político que flertava com diferentes horizontes revolucionários.

DOS TUPINAMBÁS AOS TERREIROS, UM OLHAR ETNOLÓGICO

No início dos anos 1960, a interpretação alienante, combinada com um olhar etnográfico, esteve na base da cultura visual. Segundo a maioria dos pesquisadores (Ridente, 2000; Bernardet, 2007; Xavier, 2012; Pinto, 2013), a conjuntura política do pós-golpe civil-militar causou uma quebra no horizonte de expectativas dos realizadores e críticos do campo cinematográfico, em especial do Cinema Novo, produzindo uma inflexão tematizada nos filmes. Surgiu uma tentativa de compreender porque a população 'faltara ao encontro' da revolução, de maneira que, na revisão autocrítica dos intelectuais e cineastas, avaliou-se uma série de idealizações passadas em filmes como "O desafio" (1965), "Terra em transe" (1967) e "Fome de amor" (1967), nas quais a alteridade (às vezes ensimesmada) do campo do cinema definia-se pelo estranhamento com o 'povo'.

Os temas da cultura popular reapareceriam ao final da década na onda tropicalista, sendo que as manifestações religiosas foram usadas na constituição de

¹⁰ A rejeição da forma clássica era central ao Cinema Novo, mas não absoluta no campo do cinema. No importante "O pagador de promessas" (1962), cuja análise não será feita por falta de espaço, os instantes de demora etnográfica ocorrem na estrutura narrativa clássica à moda americana. As esquerdas artísticas combatiam os excessos do cinema moderno, que seria apartado do povo, e defendia o que se pode chamar de um 'realismo socialista', o qual usava a narração clássica.

alegorias que problematizaram a sociedade e a política brasileiras (Xavier, 2012). O tropicalismo retomou tradições modernistas e reinventou o exercício antropofágico de símbolos e signos culturais, das mais variadas tendências e procedências culturais. Naquele momento, predominou muito mais o uso de temas da religiosidade para a construção de novas concepções de cultura do que para evidenciar a alteridade social dos setores sociais de onde procediam.

"Terra em transe", de Glauber Rocha, obra-marco do período, começa com um plano aéreo que avança do mar à praia, ao som dos tambores de candomblé. Eldorado, o mundo fictício, era uma terra em 'transe', metáfora da alienação nacional frente à história. Alegoria da catástrofe histórica brasileira, o filme revela "a nação como miragem (...), a ideia de que não está formada, carece de consistência" (Xavier, 2012, p. 15), alienada de si, desreferenciada de sua própria realidade. Em "Dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), o cineasta se apropriaria novamente de canções rituais, dos paramentos de orixás e do sincretismo católico com o candomblé para fazer outra alegoria da modernização do sertão. Na trama fílmica, a projeção de Oxóssi no sertão dos cangaceiros servia a uma narrativa visual com múltiplas associações. O registro etnográfico foi reduzido, a documentação era menos importante do que a associação dos elementos dispostos para construir a alegoria¹¹.

O grande deslocamento etnológico do cinema brasileiro de ficção ocorreu em 1971, com "Como era gostoso o meu francês", filme histórico de Nelson Pereira dos Santos. Dublado em português, francês e, principalmente, tupi, apresentou uma sensível 'demora' da tomada nos hábitos dos indígenas, em planos longos que

permitem ao espectador apreender hábitos, crenças, mitos e 'estranhezas' do homem americano, em uma tentativa radical de dar voz ao 'outro'. A longa cena da chegada do francês na aldeia tupinambá, quando as mulheres arrastam-no por várias ocas; a narração da estória de Mair, mito de criação tupinambá¹², pela índia Seboipepe, sobreposta às cenas do cotidiano da aldeia; e, finalmente, a bela conversa do francês com Seboipepe, na qual esta lhe conta como será a cerimônia religiosa na qual ele iria ser devorado (Figura 4), demonstram uma tentativa de retratar o universo histórico e cultural do outro.

A antropofagia tupi aparecia na releitura tropicalista da tradição modernista, funcionando, naquele momento, ao mostrar a tensão entre culturas diferentes, para desfazer o olhar eurocêntrico. O 'olhar' ocupava o centro do trabalho do cineasta e da crítica da época com a estrutura do filme, como evidencia José Carlos Avellar (1972, p. 8, grifos nossos):



Figura 4. Seboipepe (Ana Maria Magalhães) explica, pausada e sedutoramente, o ritual de morte ao francês (Arduíno Colassanti), que será devorado (Como era gostoso..., 1971).

¹¹ O mesmo pode ser dito das apropriações negras e indígenas feitas por Joaquim Pedro de Andrade em "Macunaíma" (1968) ou em "O bandido da luz vermelha" (1968), de Rogério Sganzerla.

¹² Mair, Maire ou Monan é um personagem de um mito de criação, um deus ou um herói civilizador. Ele criou os céus, as terras e os homens, e viveu entre estes últimos até tornarem-se mesquinhos. Em punição, o deus-herói incendiou a Terra, mas depois decidiu povoá-la, por insistência de Irin-Magé, o único sobrevivente (Pierre, 2006). Interessante notar que Nelson Pereira dos Santos fez Seboipepe contar um mito relatado pelo viajante francês André Thevet, em "A singularidade da França Antártica", escrito em 1557. Thevet estivera na França Antártica e seu relato conta mais de um mito de povos indígenas, o que demonstra o esforço do diretor por inserir dados etno-históricos do século XVI.

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.

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.

A perspectiva do outro foi reformulada no campo cinematográfico pela atenção conferida aos elementos antropológicos, relatados pelo próprio cineasta:

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, o que implicou uma interpretação pessoal da História. Toda preparação do filme, por exemplo, foi estruturada 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 (Santos apud Monteiro, 1970, p. 16, grifos nossos).

Os elementos da cultura tupinambá, chamados pelo cineasta de “antropológicos”, demonstram que se tentava narrar e mostrar a partir do ponto de vista do ‘outro’¹³. A tentativa de traduzir o ‘outro’ a partir do cinema respeitaria os ‘dados’ sobre a cultura indígena, evidenciando a presença da etnografia e da antropologia como mediadoras

da interpretação ficcional. Tal mediação foi fundamental, uma vez que instrumentalizou, nos filmes sobre a religiosidade popular negra e indígena, um deslocamento no posicionamento do realizador, uma autoavaliação da capacidade do cineasta de interpretar os eventos e os temas da cultura. Anos depois, Nelson Pereira dos Santos declararia que 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 a gente quer analisar, na observação dessa realidade”¹⁴.

A história era olhada a partir do prisma etnográfico dos indígenas (alegoria dos brasileiros), para transmitir a moral antropofágica: “o conceito novo de que cabe aos fracos comerem os fortes, antes que sejam por estes devorados” (Avellar, 1972, p. 8), propondo-se “devorar quem nos devora” (Fassoni, 1972). A antropofagia, neste caso, mais do que projeto estético, era direcionamento político. Para tanto, era preciso modificar o ponto da observação, pensar e aprender a olhar a alteridade do povo, buscando e apresentando visualmente seus dados constitutivos. Seria preciso deixar, segundo Nelson Pereira, a velha “idealização que houve na minha geração: partir para um modelo de fora e depois voltar à nossa realidade”¹⁵.

Uma nova noção de alteridade aparecia também no trabalho do crítico e cineasta baiano José Umberto Dias, para quem a produção fílmica, necessariamente, deveria ter uma perspectiva antropológica. Ele dirigiu “Anjo negro” (1972), no qual o negro Calunga aparece como “um emissário do misticismo afro”¹⁶. O filme tentava abordar “a importância do negro na cultura brasileira, em particular, a cultura baiana. Um renascimento do movimento de

¹³ Observe-se, no trecho da entrevista de Nelson Pereira dos Santos, também a presença de noções históricas eurocêntricas, como a dicotomia desenvolvido/subdesenvolvido. A descrição fílmica da obra cria certa tensão com relação à narrativa, desenvolvida ao redor do francês que será devorado, com quem o espectador não deveria se identificar, mas que, pela construção do enredo, acaba se identificando.

¹⁴ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. Opinião, Rio de Janeiro, 14 fev. 1975. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, Pasta 630.

¹⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. Opinião, Rio de Janeiro, 14 fev. 1975. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, Pasta 630.

¹⁶ BIAFRA, Ruben. O anjo negro. O Estado de São Paulo, Coluna Dominical, 13 jul. 1976. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, Pasta 806.

negritude, desvinculado de qualquer linha estética pré-existente” (Setaro, 1974). Segundo seu diretor:

Com “Anjo negro” falo de cinema/realidade brasileira. Basta ver e ouvir. Pegando os caminhos de “Oxumaré”, de Paulo Gil Soares, e o meu filme, nos deparamos com a aula, a didática, a fantasia e a veia poética. Ambos são filmes antropológicos, e que pela primeira vez veem o negro dentro de um novo prisma no panorama do cinema brasileiro (Dias, 1973, p. 22).

Na trama de “Anjo negro”, um juiz de futebol recebe a visita do negro Calunga, personagem barroco, que altera seu cotidiano, “representando o papel de Exu, personagem do candomblé que simboliza o mensageiro dos orixás” (Um filme..., 1972). A cobertura jornalística, que também reproduzia declarações do diretor, reforçava uma chave de interpretação da obra como um ‘filme popular’, apresentando-o como dotado de uma concepção etnológica. Surgiu uma nova concepção de ‘filme popular’, a qual teria uma perspectiva antropológica na apreciação das raízes do povo.

Isso explica, em parte, a história repetida por Nelson Pereira dos Santos à exaustão, a partir de 1974, em sucessivas reportagens e entrevistas, de que, enquanto filmava “Rio 40 graus”, nos anos 1950, andava pelas ruas e pelos morros do Rio de Janeiro, repletos de ‘despachos’ e cerimônias, mas não “tomava conhecimento” disso – em termos cinematográficos, significa que não registrava em película – porque não fazia parte de sua realidade. Quando o cineasta realizou “O amuleto de Ogum”, misturando migração nordestina, máfia e umbanda, procedeu a uma revisão dos preconceitos do Cinema Novo:

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 superpoderes, ele é um ignorante, um brinquedo.

(...) 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 posição¹⁷.

Os usos de metáforas do ‘sociólogo’ para descrever o personagem do filme de Glauber Rocha e do cineasta como ‘cientista’ evidenciam o distanciamento na releitura do primeiro momento do Cinema Novo, tratado agora como algo da memória. Apenas incorporando a visão do povo no cinema seria possível ao realizador (re)encontrar um agente político (o povo), e conferir a si mesmo um novo papel no novo momento histórico. Nelson Pereira propunha o ‘filme popular’, o qual teria postura popular ao mostrar e valorizar os saberes do povo. O ‘filme popular’ foi uma sistematização prático-teórica de uma dinâmica do campo cinematográfico, à qual Nelson Pereira dos Santos deu sua fórmula mais conhecida:

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 consequentemente comercial. (...) Se conseguisse interpretar bem e ficar a favor dos valores populares, quer dizer, de uma visão popular, acredito que a consequência será um bom público (Bernardet, 1975, p. 20).

No início de “O amuleto de Ogum”, após ver que mataram seu marido, uma mulher amedrontada leva o filho, o menino Gabriel, para um Pai de Santo. Lá, o menino aparece deitado em uma mesa, coberto por rosários. O lugar está repleto de pessoas que cantam para o orixá Ogum e batem palmas, enquanto cantam e rezam pelo menino

¹⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. Opinião, Rio de Janeiro, 14 fev. 1975. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, Pasta 630.

(Figura 5). O Pai de Santo, vestido de vaqueiro, dança incorporado (provavelmente por um 'boiadeiro'). O menino é levado para um cemitério, onde uma oração o abençoa:

Com as armas de São Jorge estou armado; com o sangue de Cristo, batizado; com o leite da Virgem, borrifado; a barca de Adão, embarcado. Meus inimigos, senhores, se tiverem vontade, de me prejudicar, nada poderá contra mim, nem com fogo, nem com arma, nem com coisa que me ofenderá (O amuleto..., 1974).

O menino recebe um amuleto e, desde então, seu corpo estará fechado, dando-lhe um superpoder. O filme é permeado por cenas nas quais rituais da umbanda são recortados, e o espectador pode ouvir e observar cantos, rezas, objetos, incorporações, e, pouco a pouco, entender que Gabriel está consagrado a Ogum, sincretizado com São Jorge, e que seu inimigo, Severiano, é seguido por Exu.

O mesmo ocorre em "Tenda dos milagres" (1977), de Nelson Pereira dos Santos, "Cordão de ouro" (1978), de Antônio Carlos Fontoura, e "Prova de fogo" (1981), de Marco Altberg, entre outros, que apresentam várias cenas nas quais a alteridade da umbanda ou do candomblé é demarcada a partir da presença de dados etnográficos (signos visuais), da descrição dos elementos constitutivos que entram na interpretação geral das tramas como retratos da alteridade e diversidade do povo. A apresentação de santos, transe e incorporações ocupa um lugar central nessas cenas etnográficas: na concepção destas produções, estes eventos definiam a caracterização visual das formas religiosas, pois envolviam técnicas corporais, paramentos e personagens (o médium ou 'cavalo' e o próprio espírito). Na cultura visual, umbanda e candomblé eram 'religiões populares' e aproximadas ideologicamente pelo cinema que as definiu, ambas, como mediúnicas.

Para Nelson Pereira dos Santos, José Umberto Dias, Marco Altberg e outros realizadores, a cultura religiosa era uma forma de resistência às explorações cotidianas das comunidades sociais. Documentá-las ficcionalmente em filme a partir de uma perspectiva antropológica era fundamental para evidenciar como os sujeitos realizavam



Figura 5. Gabriel, ainda criança, na cerimônia de fechamento de seu corpo (O amuleto..., 1974). Ao fundo, a imaginária sincrética. Sob seus pés está a espada de Ogum.

suas próprias formas de resistência cotidiana, a partir do tipo de poder que dispunham, qual seja, o espiritual. O poder das almas estava disponível para os diversos protagonistas dos filmes: Gabriel, em "O amuleto de Ogum" (1974); Nelson, em "O escolhido de Iemanjá" (1978); Mauro, em "Prova de fogo" (1981), todos frequentadores da umbanda; Calunga, em "Anjo negro" (1972); Pedro Arcanjo, em "Tenda dos milagres" (1977); Jorge, em "Cordão de ouro" (1978); Tonho, em "A força de Xangô", todos ligados ao candomblé. O olhar etnológico sintetizava tramas nas quais os santos e orixás protegiam seus filhos, conferiam poderes, carisma e recursos para o enfrentamento social. Se a religiosidade era uma forma de 'poder', a maneira de caracterizá-la foi feita pelo reaprendizado do 'ver' e 'contar' em viés etnológico: descrever os hábitos, inserir no cotidiano as potências espirituais (santos, orixás, encantados, exus, 'pomba giras') como forças mobilizadas e mobilizadoras do (e pelo) povo.

Torna-se possível, afinal, caracterizar o que seria este olhar etnológico no cinema brasileiro: o ponto de vista do 'povo'; o reforço e o uso dos personagens e símbolos religiosos ou místicos; o uso dos mitos religiosos como estruturantes dos enredos e das figurações; a pontuação de cenas de descrição de hábitos, técnicas corporais, lugares, rituais e entidades etnograficamente informadas, valorizando as imagens ficcionais com força documental. Pode-se chamá-lo

de etnológico porque definiu uma “questão de observação, [uma maneira de] saber ver, aprender a olhar, precisar e definir de que lugar e sob que ângulo dirigimos (...) [o] olhar” (Samain, 2006, p. 204). Munidos dos instrumentos tecnológicos, os cineastas podem interpretar um registro visual.

A interpretação era a síntese cultural, na forma de filme, do mundo observado a partir da cultura de um ‘outro’ ambíguo; afinal, o ‘povo’, apesar de ser o ‘outro’ do cineasta, era também (e principalmente) brasileiro¹⁸. Esses enredos foram ideais para a construção de novas metáforas da brasilidade a partir das raízes populares, apresentando fortes conotações políticas.

Não houve, porém, consenso sobre qual seria o significado político desta perspectiva etnológica. O cineasta Rui Guerra, um dos inauguradores do Cinema Novo, por exemplo, questionou seus limites:

Eu acho perfeito que um documentário registre e grave o que faz parte da memória de um povo, acho fundamental. Quando você pega essas formas e inscreve dentro de um discurso teu que se propõe a ser uma posição crítica, é preciso ver a maneira como você está manipulando essa informação, esses dados. Aí é que a coisa passa a ser perigosa. Eu não sou contra gravar um candomblé e registrá-lo. Faz parte, é real, tá aí em trânsito. Agora, de que maneira se inscreve um candomblé dentro de um discurso político atual? (...) pelo fato de um candomblé num determinado momento, no escravagismo, ter servido de uma forma aglutinadora (...) você não pode colocar isso hoje dizendo que é uma forma de resistência ao ‘*status quo*’ – contra o imperialismo cultural ou uma forma revolucionária quando não é, o candomblé é uma forma alienante e de acomodação¹⁹.

O depoimento de Guerra permite relativizar qualquer impressão histórica de um ‘triumfo’ pacífico do olhar etnológico, bem como evidenciar o impacto deste. Apesar da produção de filmes sobre cultura popular em pleno vapor, sancionados

pelos incentivos da Embrafilme, não era ponto consensual que a religiosidade ativasse transformações políticas. Retomando o modelo da alienação pré-1964, Guerra afirmava que o candomblé era “superestrutura”, a qual, se abordada apenas pela sua “importância” cultural, desviaria a atenção da questão central do desnivelamento de poder na sociedade.

Para o realizador, o registro fílmico da cultura, o que aqui temos chamado de atitude etnológica, é distinto da interpretação dela. O registro ou a interpretação etnológica não daria base para um discurso político, por mais que tivesse importância memorialística: os alvos, sem dúvida, eram as formulações de Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues. A legitimidade das manifestações culturais, quando tinham ‘vida própria’, não se harmonizaria com as necessidades políticas do momento:

(...) a força do candomblé traz mais a sua própria informação do que propriamente aquilo que você possa atribuir a ele e eu acho que está sendo usado um pouco esse folclorismo dizendo que representa o povo. Representa sim, até as formas mais alienadas e alienantes do povo e daquilo que o ajuda a manter nesse estado de alienação²⁰.

Guerra reconhecia o ato de documentação (a atitude “folclórica” de registro dos cineastas) e a interpretação (equivocada) do candomblé como formas políticas. A ‘informação’ do candomblé (os dados antropológicos, como os corpos, os rituais, as danças, os sons, as canções) destaca-se, dominando o filme e impedindo a política. Estava em xeque o significado da mudança de ponto de vista, a construção do registro fílmico ficcional de maneira etnológica. Dessa perspectiva, seria perigoso para um cineasta ser um etnólogo. No debate, o que estava em pauta era o limite do “engajamento social e político do olhar”

¹⁸ A encenação dessas tramas populares sintonizava-se de maneira ambígua com a promoção da cultura popular pelas políticas culturais do governo civil-militar. A busca pela cultura popular foi tanto um interesse de cineastas em constituir novos horizontes políticos, como um interesse do Estado (Ramos, 1983). Afinal, a Embrafilme era parte do programa de desenvolvimento do cinema do Estado (Silva, 2010).

¹⁹ GUERRA, Rui. Rui Guerra abre o verbo. Cine-Olho, n. 1, p. 12-19, 1978. p. 17. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, D 377.

²⁰ GUERRA, Rui. Rui Guerra abre o verbo. Cine-Olho, n. 1, p. 12-19, 1978. p. 16. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, D 377.

do cineasta, seu papel de mediador entre a experiência humana do povo e a construção de horizontes de ação compartilhados em uma comunidade (Mauad, 2008).

Essa crítica atravessou os anos 1970, tornando-se mais intensa durante as discussões de filmes como “Xica da Silva” (1975), “Dona Flor e seus dois maridos” (1976) e “Tenda dos milagres” (1977). É preciso notar que essa retórica, a partir de meados dos anos 1970, foi fortalecida pela postura anti-Embrafilme da cobertura da imprensa, destacando-se “A Folha de São Paulo” (Sá Neto, 2004), que atacava os aparentes ‘privilégios’ de alguns cineastas (como Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos) com relação ao acesso aos recursos estatais. Ao mesmo tempo, demarcava o espaço social, político e cinematográfico de cineastas como Ruy Guerra, o qual acabara de lançar “A queda” (1978), seu primeiro filme depois de seis anos afastado da direção.

Apesar disso, a inserção de elementos da religiosidade popular na cultura visual cinematográfica, por meio da documentação ou encenação ficcional, seja concebida ou não em chave política, produziu novas visualidades e a visibilidade de vários setores ‘populares’: umbandistas, o ‘povo de santo’, negros, mulatos, ‘santos’, ‘encantados’, exus etc. A diversidade do povo tornava-se tópico do olhar em um conjunto de retratos em perspectiva. Ocorreu a multiplicação dos sujeitos sociais incorporados à memória cinematográfica: o ‘popular’ foi fraturado em múltiplos populares.

O CINEASTA COMO ETNÓLOGO *VERSUS* O ANTROPÓLOGO FRENTE AO CINEMA

Temos abordado até agora o problema da descrição visual etnológica como uma atitude historicamente marcada nos filmes brasileiros setentistas. Todavia, é importante inserir a descrição visual na longa duração. Estudos sobre os relatos de viajantes e imagens visuais produzidas pelos europeus (Greenblatt, 1996; Chicangana-Bayona, 2013),

quando da colonização do Novo Mundo, demonstram que frequentemente, na tentativa de dizer/mostrar os nativos americanos e africanos, foram usadas as formas e convenções narrativas e pictóricas clássicas em uma projeção de padrões com efeitos descritivos, embora não só compostas pela expropriação da alteridade dos não europeus (Kiening, 2014). Svetlana Alpers (1999), por sua vez, demonstrou que a arte holandesa teve forte impacto na formulação de um deslocamento na representação da alteridade espacial e cultural europeia e americana. O modelo descritivo visual neerlandês, que dava atenção a objetos, lugares, detalhes, técnicas, realizando-se mais como abordagem cartográfica do mundo visível (o qual, ao ser descrito, era melhor pintado), transformou a descrição visual em um parâmetro atuante na emergência da alteridade (espacial e humana).

A descrição visual²¹, portanto, foi (é) um bem pragmático disponível em diversos momentos da história das imagens ocidentais, no mínimo, desde a produção de imagens do século XVII em diante. Parte das funções cumpridas pelas imagens pictóricas, cartográficas e dos relatos foi incorporada no século XIX pelo historicismo e pela antropologia, responsáveis pela caracterização europeia da alteridade temporal e espacial.

Nicholas Mirzoeff (1999) recorda que a descrição, no advento da era fotográfica, transformou a imagem visual em uma prática de registro/descrição/documentação da diversidade humana (marcada racialmente). Inicialmente experimentadas pela fotografia, a qual, como metaforizou Etienne Samain (2006), fez os antropólogos sonharem com a possibilidade de realizar uma taxonomia visual da diversidade humana do ponto de vista europeu, as imagens analógicas fotográficas e filmicas foram mecanismos imperiais de registro e descrição que não respeitavam fronteiras de gêneros midiáticos (reportagens, registros científicos, filmes de atração, atualidades, filmes de ficção, documentários), assumindo

²¹ Dois dos maiores méritos da extraordinária pesquisa de Alpers foi (1) deslocar o problema da descrição da discussão sobre o realismo das imagens, evidenciando que não se trata de uma representação mais realista; partindo da problematização da cultura visual holandesa, (2) compreender que o funcionamento de suportes, como telas pictóricas, depende da interrelação entre múltiplos suportes e práticas de produção de imagens voltadas para o mapeamento do mundo visível.

a descrição do outro e a apresentação da alteridade, frequentemente formatada pela narração dramática segundo os funcionais estereótipos vigentes da diferença étnica, racial, religiosa e cultural (Shohat e Stam, 2004). A descrição visual, entre 1920 e 1950, era mais um componente da narrativa do que um problema da narrativa cinematográfica.

O papel do cinema documentário ainda está para ser medido, mas pode ser apontado. A representação do outro transformava-o em objeto dos realizadores, narrado a partir de uma visão etnocêntrica, mas, ao mesmo tempo, atenta às técnicas de corpo do 'nativo' (Freire e Lourdou, 2009), ainda que para isso recorresse, por exemplo, à encenação, como fez Robert Flaherty. Altamente descritivos, interessados mais no que se concebia na realidade do outro do que na sua diversidade, alguns documentários pareciam presos a um "modelo sociológico", o qual, segundo alguns analistas, era a negação do outro (Bernardet, 2003).

Os filmes de Jean Rouch ocupam o ponto da virada neste quadro, quando, de 1951 em diante, abriram possibilidades aos cineastas franceses para que reconstruíssem os modelos narrativos e não narrativos fílmicos (Parente, 2000). Rouch usou da novidade tecnológica do som direto para inaugurar um cinema que transformou a alteridade em um problema de apresentação. Foi grande seu impacto nos movimentos cinematográficos dos anos 1960 e na produção documentária francesa e mundial. No caso do Brasil, deve-se ter em mente que o problema de apresentação era mediado pelas pretensões do (e da reação ao) realismo, atuantes no campo cinematográfico nacional²². O que parece patente, todavia, é que, dos anos 1970 em diante, "problematizam-se, de modo contundente, as formas estáveis de representar/apresentar o outro e a si mesmo" (Gonçalves e Head, 2009, p. 25). Contudo, é evidente que, a partir da perspectiva do que se chama aqui de olhar etnológico – uma variação da descrição visual em viés etnológico –, os modelos de indivíduo (e sociedade), proximidade e diversidade socialmente atuantes

foram problematizados na representação e apresentação das crenças afro-brasileiras e indígenas.

A atitude etnográfica surgiu como uma busca pelo 'popular' na tradição do nacional-popular nos anos 1960. Esta atitude transformou-se em uma documentação ou encenação etnológica nos anos 1970, a qual informava a estrutura imagético-narrativa dos filmes e as interpretações dos enredos, quando estes se dedicavam às religiões populares. O cineasta surgia como etnólogo quando usava a antropologia na mediação com os grupos culturais. Essa postura foi usada, por exemplo, por Nelson Pereira dos Santos em "Como era gostoso o meu francês", "O amuleto de Ogum" e "Tenda dos milagres", para os quais o cineasta leu textos acadêmicos, fez gravações em terreiros e convidou sacerdotes reais para interpretar papéis de sacerdotes nos filmes – Pai Erlei ("O amuleto de Ogum") e Mãe Menininha ("Tenda dos milagres").

Além da busca e do registro do terreiro, da consulta aos estudos antropológicos, o etnólogo apareceu como personagem em um filme. Em "Tenda dos milagres", o debate sobre a mestiçagem como solução brasileira para o problema racial está polarizado entre dois etnólogos: o mulato Pedro Arcanjo e o branco Nilo Argolo (Figura 6).



Figura 6. O embate de etnólogos: Pedro Arcanjo (Juaréz Paraíso) e Nilo Argolo (Nildo Parente) (Tenda dos milagres, 1977).

²² A discussão sobre a busca da realidade brasileira pelo cinema é um tópico de pesquisa em si. O cinema documentário brasileiro, nesse sentido, valeria outro texto com as especificidades do olhar etnológico e sua relação com a nascente área da antropologia visual.

Enquanto Argolo (inspirado em Nina Rodrigues) defendia uma interpretação racialista e racista²³, Arcanjo (inspirado em Manuel Querino) realizava o registro etnológico das populações negras e mulatas baianas. Transformado em herói narrativo, o etnólogo mulato, aquele que se dedica a conhecer o outro, oferecia uma solução aos problemas da nação. Arcanjo, protegido do orixá Xangô, queria compreender a variação cultural do ponto de vista da mestiçagem, tal qual o próprio Nelson Pereira. O etnólogo pode ser pensado como metáfora do próprio cineasta, que se lança na ação de conhecer o outro.

Bem como os cineastas, que, ao se aproximarem da antropologia, sonharam ser etnólogos, os antropólogos de carreira foram envolvidos e/ou se envolveram no debate cinematográfico. O antropólogo tornou-se protagonista corrente na imprensa para discutir as películas que retrataram a umbanda e o candomblé, contribuindo para o agenciamento das imagens fílmicas no espaço público.

Durante o lançamento do filme “O amuleto de Ogum”, o crítico Jean-Claude Bernardet realizou uma sondagem para medir o quanto dele teria sido fiel à umbanda, entrevistando e divulgando depoimentos de sacerdotes umbandistas e antropólogos – as duas figuras qualificadas sobre o assunto:

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 africanos²⁴.

Aurélio Luz havia escrito, junto com Georges Lapassade, um livro sobre a umbanda no Rio de Janeiro, “O segredo da macumba”. O antropólogo explicou que o filme de Santos mascarava as origens africanas da umbanda:

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 verdadeiro pai de santo seja representado por um negro, afirmando assim, de modo simbólico, as origens genuínas da religião (Lapassade e Luz, 1972).

A busca por profissionais da disciplina de antropologia por cineastas e críticos devia-se tanto à curiosidade pelo tema, pela intenção propalada do filme em realizar uma etnografia, quanto pelo fato de se estabelecer uma ponte com comunidades umbandistas, afro-brasileiras, movimentos culturais e sociais. Na busca pelos instrumentos de mediação com o tema dos filmes, todos recorriam aos antropólogos²⁵.

Sociólogos também foram ouvidos, como Leila de Almeida, procurada pelo jornalista Carlos Fonseca para falar sobre o filme de ficção “A força de Xangô” (1978). Ela teria gostado da “abordagem feita no sentido de ligar

²³ Os debates contemporâneos sobre raça propõem a distinção entre racialização, racismo e raciologia. Podemos dizer, partindo de Todorov (1993), que racialização é um processo de diferenciação social a partir de práticas e retóricas partilhadas socialmente, que criam fronteiras entre os grupos humanos, tendo o corpo como mídia fundamental. Racismo é o conjunto de práticas de segregação (por meio do medo, desprezo ou ódio), pelo qual a alteridade é agenciada pela reprovação racial. Raciologia foi (é) o conjunto de saberes de base do racismo nascido no continente europeu (Gilroy, 2007).

²⁴ BERNARDET, Jean-Claude. Os babalaôs resistem aos sociólogos. Opinião, Rio de Janeiro, 28 fev. 1975. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, Pasta 630.

²⁵ Este movimento foi mais forte na produção de documentários. O diretor Geraldo Sarno, por exemplo, usou como base o livro “Os Nagô e a morte”, da antropóloga Juana Elbein dos Santos (2002), para construir sua interpretação do ritual de iniciação do candomblé no documentário “Iaô” (1974). O filme suscitou a reação dos antropólogos, inclusive da própria Juana Santos, que criticou o cineasta por ser invasivo e mostrar rituais que eram secretos, “transgredindo um dos princípios fundamentais do sistema” (Santos, 2002, p. 20). Era preciso impor limites à atitude etnográfica do diretor, que não havia respeitado o tabu do segredo de ritual, ao qual, para a autora, deveria corresponder a um tabu visual no ato de filmagem. Obviamente, este era um tópico de discussão na nascente antropologia visual.

as figuras míticas com a realidade vivida. Esse é o aspecto que mais me agrada. (...) A força de Xangô em termos de realidade brasileira acabou se transformando numa força moralizante” (Fonseca, 1979).

Em alguns casos, a relação com a antropologia foi intrincada. O interesse de Marco Altberg pela umbanda, que culminaria na realização de “Prova de fogo” (1981), começou com a leitura de “Guerra de orixá”, dissertação em antropologia de autoria de Yvonne Maggie Velho defendida em 1975, a respeito da formação e dissolução de uma tenda de umbanda carioca. Baseado no relato do umbandista Nívio Ramos Sales, informante de Velho, Altberg montou a estória do protagonista do filme, Mauro, Pai de Santo que incorporava um Boiadeiro e uma Cigana carismática a espalhar graças.

Um dos momentos fundamentais do encontro dos antropólogos com o cinema ocorreu no seminário “Cinema e descolonização”, realizado na cidade de Salvador, em 1981, pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, do qual participaram críticos de cinema, como Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, José Carlos Avellar; e antropólogos, como Muniz Sodré, Marco Aurélio Luz e Yvonne Maggie Velho. Segundo Ismail Xavier, houve a polarização do debate entre um grupo formado pelos estudiosos acadêmicos, que acusavam a tradição do cinema brasileiro – principalmente o Cinema Novo e seus desdobramentos – de racismo e um ‘recalcamento da cultura negra’; e os que tentaram defender uma posição contrária, grupo notadamente composto por críticos de cinema, como o próprio Xavier e seus colegas José Carlos Avellar e Jean-Claude Bernardet.

Anos depois, a reação dos críticos seria também ela acadêmica, na forma de pesquisas e de livros publicados, destacando-se as sucessivas interpretações (Xavier, 1983; Gatti, 1985) sobre “Barravento” ou os estudos sobre a questão da representação da alteridade no documentário

brasileiro, como “Cineastas e as imagens do povo”, escrito por Jean-Claude Bernardet em 1985. Em especial, Xavier e Gatti tentaram demonstrar a sensibilidade etnográfica de Glauber Rocha, bem como a maneira como os temas e a cosmogonia nagô foram incorporados às formas fílmicas.

Tais estudos foram reações e reconstruções dos sentidos visuais no espaço público, agora reguladas por normas do campo acadêmico, reelaborando as imagens dos filmes, as quais, antes apropriadas na imprensa e no consumo fílmico, foram valorizadas em maior ou menor escala pela sua potência etnográfica²⁶.

POR QUE A ETNOLOGIA FEZ O CINEMA BRASILEIRO SONHAR?

Agora é possível entender a dimensão dos três filmes comentados no início deste texto. “Copacabana, *mon amour*” era o retrato de uma coletividade excluída, emocional e socialmente. Contudo, Rogério Sganzerla, que foi um dos fundadores do cinema *underground* brasileiro, além da reconstrução da subjetividade individual, condensa imagens-fragmentos de lugares e elementos da ‘carioquice’ e da brasilidade a partir da macumba. Não é por acaso que o ritual negro acontece (primeiro) na favela, de maneira que a situação social e a procedência das marcas da macumba são evidenciadas para o espectador. O filme fazia uso de uma série de lugares-comuns (favela *versus* Copacabana), em um retrato híbrido e mestiço de seus personagens no Rio de Janeiro, com a fragmentação identitária ressaltada. De certa forma, é uma obra sobre um ‘nós’ designado pelo filme, uma vez que, no decorrer dela, os transe deixam as favelas e acontecem no meio das ruas, nas praias, no encontro do catolicismo com a umbanda e os neopentecostais, na sobreposição de deuses do povo, cuja identidade se define na mistura. O filme realiza um baixo grau de observação etnográfica, pois o

²⁶ Uma das mais importantes contribuições deste debate foi uma revisão da memória cinematográfica brasileira a partir da pergunta fundamental se, de fato, o cinema poderia representar a diferença. O campo cinematográfico reagiu repensando sua memória a partir da visualização dos subalternos.

que interessava era um retrato subjetivo de inclinação antropofágica dos signos culturais.

“A sentença de Deus”, por sua vez, interessava-se pelo ‘eu’ em sua fragmentação subjetiva, cruzando indiscriminadamente bens culturais de diversas procedências, descontextualizados, confundindo as marcações de identidade. Exemplar de cinema marginal realizado em Super 8, o filme de Ivan Cardoso não estava interessado no mundo social, mas na apropriação de imagens. A marginalidade fora constituída pelo uso híbrido dos signos do candomblé²⁷. “A sentença de Deus” foi criada para circular entre os poucos ‘iniciados’ da contracultura, que tentavam fugir dos vários padrões de comportamento cotidianos de sua época, reinventando-se como sujeitos, ao usarem o ato cinematográfico como um meio de expressão pessoal (Puppo, 2001).

“O amuleto de Ogum”, finalmente, procedia pelo ato cinematográfico como ato etnológico, construindo a narrativa visual pela perspectiva do outro. Diferentemente dos dois filmes anteriormente mencionados, servia a uma interpretação politizada. Tratava-se de uma interpretação nacionalista da brasilidade via religiosidade popular. Nesse sentido, a demarcação da cultura do povo mostrava a relação eles/nós – umbandistas/brasileiros.

Existiram, portanto, momentos distintos dessa atitude etnológica, uma história da composição do olhar, que, mais do que visualizar e agenciar símbolos religiosos pertencentes a uma memória cinematográfica (“A sentença de Deus”), ou articular uma compreensão destes símbolos dentro de um universo singular (“Copacabana, *mon amour*”), podia configurar a alteridade brasileira (“O amuleto de Ogum”).

Eram idealizações de identidades e diferenças feitas a partir do agenciamento da religiosidade. Quanto mais intenso o olhar etnológico, mais preciso e metafórico em relação à brasilidade ele seria, pois garantia o

reconhecimento e a marcação do pertencimento social dos personagens mostrados. Os cineastas sonharam registrar/documentar o mundo social na forma visível, um ato cinematográfico por meio do qual poderiam construir janelas para a alteridade como metáforas da brasilidade. O olhar etnológico foi uma forma de encenação cinematográfica, um dispositivo de intervenção e compreensão social, ato de produção imagética que, ao dialogar com outros saberes especializados, como a antropologia, evidenciava um desejo de compreensão e documentação, realizando uma etnovisão na forma de cinema.

O olhar etnológico tornou-se um componente do campo cinematográfico, não apenas do ato de fazer cinema e de organizar a tomada e a edição fílmica, mas também um *frame* interpretativo da escritura fílmica em observações e resenhas de críticos, jornalistas, cineastas e acadêmicos. Ato que foi valorizado de maneiras distintas pelos sujeitos sociais, questionado por realizadores e acadêmicos, e constitutivo da transformação dos sentidos das imagens fílmicas e sua apropriação.

Parte da criação e da interpretação dos atos e da escritura cinematográficos, este olhar colocou em perspectiva o alcance social da fábula do filme, ao garantir-lhe um caráter documental. Na forma de películas e textos, procedeu-se a uma imagística de operações de passagem de sentido literais – que seriam próprias ao registro documental – para a formulação de sentidos figurados, as metáforas da coletividade, como a brasilidade. Houve uma orientação na potência de sentido dos filmes, a qual, no esforço de sua exegese por cineastas, críticos, antropólogos, agentes de um trabalho de decodificação social do sentido, realizou uma operação de troca entre texto e imagem, que se alimentou mutuamente e ampliou a densidade da representação dos filmes no espaço público e na cultura política brasileira do período.

²⁷ Segundo Ivan Cardoso, a cena era uma referência fílmica e não um tema: “Numa das cenas, que rodei na Gruta da Imprensa, o Ricardo mata uma galinha e joga o sangue no Zé Português. Hoje em dia, é óbvio que aquilo deve ter saído daquele primeiro filme do Glauber, o ‘Barravento’” (Cardoso, 2011, p. 117).

Trata-se, portanto, de compreender que existia uma teoria da representação vivida como parte da prática do campo cinematográfico. Teoria não no sentido filosófico do termo, mas como “uma forma geral de reflexão que, em contraste com a maioria dos ramos da filosofia, é criticamente consciente de sua meditação sobre a linguagem” (Mitchell, 2012, p. 12). Teoria/prática, portanto, do campo da reflexão e da produção dos modos de ver, da observação e da produção do olhar.

Pautou-se este olhar na forma da delimitação de dois grandes temas iconográficos: o etnólogo e o ‘santo’. O primeiro foi discutido à exaustão na escritura sobre os filmes, quando se debatia incansavelmente sobre o alcance deles, ou não, na empreitada etnológica. Apesar de ter virado personagem fílmico apenas em “Tenda dos milagres”, o etnólogo era uma figura de amarração dos sentidos das imagens, pois era a metáfora do próprio cineasta.

Já o ‘santo’ – seja o espírito de origem indígena, católica, branca, negra ou mestiça, presente em todos os filmes citados como fonte de poder dos protagonistas para enfrentar e agir no mundo – é a variação iconográfica que mais se destacou. O ‘santo’ foi uma fonte de renovação das forças das classes populares retratadas. Todos os filmes apresentaram variações dessa mesma premissa, associando protagonistas com algum ‘santo’ ou entidade do candomblé ou da umbanda: São Jorge/Ogum rege a vida de Gabriel (“O amuleto de Ogum”) e Jorge (“Cordão de ouro”); Xangô protege Pedro Arcaño (“Tenda dos milagres”) e Tonho (“A força de Xangô”); Exu é associado com todos os perturbadores da ordem vigente, como Calunga (“Anjo negro”) e Severiano (“O amuleto de Ogum”); Pomba Gira rege Ignez (“Copacabana, *mon amour*”); a Cigana auxilia os consulentes de Mauro (“Prova de fogo”).

Os ‘santos’ tinham um papel narrativo: trazer algo de novo e dar forças àqueles que os adoram ou são por eles protegidos. Sempre que o perigo ou a morte aparece, os ‘santos’ vêm em auxílio e renovam as forças de seus filhos/avatars. Em muitos filmes, isso ocorre na forma de transe, como em “Tenda dos milagres” e “Prova de fogo”. Viu-se anteriormente que estes protagonistas fazem parte de narrativas da construção da brasilidade. Representando a cultura popular, personagens e ‘santos’ populares renovam a concepção de povo e Brasil naquele momento. Os ‘santos’ negros ou encantados da umbanda renovam a vida dos burgueses brancos, como mostram “Anjo negro”, “Tenda dos milagres” e “Prova de fogo”. Tratava-se de uma esperança de renovação da sociedade brasileira. A síntese da cultura indígena ou africana permitia “revolucionar radicalmente a civilização mestiça de nosso povo. Sua força dionisíaca, barroca, carnavalesca, selvagem, angelical, profana, sacudirá os alicerces da alma branca”²⁸. Percebe-se uma dinâmica que interpretava a alteridade pelo signo do inconsciente primitivo, uma maneira pela qual a diferença podia ser apreciada e desejada, pois permitiria renovar o brasileiro²⁹.

Na mitificação da mitologia popular como forma de resistência do povo, o ‘filme popular’ de Nelson Pereira dos Santos também usava o mesmo princípio de renovação. A cena final de “O amuleto de Ogum” é emblemática nesse aspecto, quando Gabriel, alvejado pelos inimigos, cai em uma piscina e se afoga. Neste exato momento, sua mãe, que realizara o pacto com Ogum para fechar o corpo do filho, chegava das Alagoas e desembarcava no Rio de Janeiro. Gabriel desperta no fundo da água e emerge no mar, armado como um Ogum/Jorge contemporâneo, pronto para nova batalha (Figura 7).

²⁸ CALUNGADAS na galáxia do sabbat carnavalesco. Jornal da Bahia, 28 e 29 jan. 1973. Cinemateca Brasileira. Centro de Documentação e Pesquisa, Pasta 806.

²⁹ Deve-se observar como esta impressão faz parte de formas antigas de construção do primitivo (histórico, quando se pensa em “sociedades primitivas”, ou mental, quando se fala em “inconsciente”) como alteridade idealizada, a qual seria “a melhor parte de nós” (Foster, 2001, p. 182).



Figura 7. Gabriel (Ney Santanna) emerge no mar como um Ogum contemporâneo, armado contra as forças do mal, na última cena de “O amuleto de Ogum” (1974).

Este princípio é mais claro nos filmes que destacam os símbolos da umbanda e do candomblé ligados à brasilidade³⁰. Usados para enfatizar uma crise para a qual se busca uma alternativa, ‘santos’ e rituais permitiam observar novas opções identitárias. Mesmo nos filmes que alteraram muito os dados etnográficos que interpretam – caso da sobreposição dos líderes de Palmares com os orixás, Acotirente (Iemanjá), Ganga Zumba (Xangô) e Zumbi (Ogum), em “Quilombo” (1984), de Carlos Diegues, os ‘santos’ renovavam a sociedade e a história.

Os ‘santos’ não aparecem ‘fora’ dos corpos dos personagens, uma vez que não são fantasmas. Estavam encarnados nos próprios corpos dos protagonistas pela incorporação. Se o corpo é, por excelência, o mais ancestral e cotidiano “lugar das imagens” (Belting, 2007), o transe e a incorporação sobrepõem os mortos aos vivos, fazendo-os viver novamente. Presente como rito ou como subversão em quase todas as religiosidades brasileiras, o transe e a incorporação são técnicas do corpo, rituais reencenados nos filmes, que caracterizam o poder máximo de convocar os mortos para lutar a batalha

dos vivos. Seu registro nos filmes é o mais importante dado etnográfico, pois, como categoria cultural, os ‘santos’ transcendem as classes e divisões de identidade, mostrados nas técnicas corporais.

O agenciamento das religiosidades umbandistas e candomblecistas estava relacionado, nos anos 1970, com a renovação das concepções vigentes de brasilidade. Não foi apenas um esforço por reconhecer o outro, mas um conjunto de atos que, ao tematizar a variação do nacional, tentou renovar as metáforas do Brasil, tirando-as da mesmice, definindo uma direção cultural e política para o campo do cinema, que havia mergulhado na devastação das concepções nacionais com o golpe de 1964.

O olhar etnológico serviu à identificação das fontes para reconstrução dos laços de sociabilidade, e os ‘santos’, que já eram, no mundo das práticas religiosas brasileiras, fontes de poder e renovação para os adeptos e praticantes, tornaram-se personagens cinematográficos que permitiam a definição de alternativas nas sensibilidades do Brasil da ditadura. A alteridade, portanto, nunca foi procurada por si mesma, nem se sonhou agir/olhar etnologicamente apenas por uma ética de reconhecimento, mas também para alcançar imagens capazes de auxiliar sujeitos em crise. Ocupados na imagística de uma arte pública, empreenderam deslocamentos no espaço público. Os ‘santos’ renovaram o Brasil! Apenas cineastas que sonharam redefinir a si mesmos pela imagem do etnólogo poderiam encontrá-los em sua potência transformadora, em sua intensidade no cotidiano popular para o futuro. Os ‘santos’ não eram apenas dados da tradição popular, mas também protagonistas do porvir: na cena final de “Prova de fogo”, a Cigana de Mauro dança para uma televisão alemã (Figura 8), abençoa a todos e usa a mídia para sua própria visibilidade. Ela não é uma sobrevivência do passado, mas força do futuro, recurso disponível a quem a procura e em nada apartada dos avanços da modernidade.

³⁰ Filmes como as produções marginais ou ‘udigrundi’, mais à margem da produção principal (a Embrafilme e a pornochanchada), a exemplo de “Copacabana, *mon amour*” e “A sentença de Deus”, apresentaram dinâmicas e diferentes sínteses criativas.



Figura 8. A Ciganinha de Mauro (Pedro Paulo Rangel), protagonista de "Prova de fogo" (1981), abençoa os convidados, enquanto o culto é gravado por uma televisão alemã. Protótipo do 'santo', fonte de poder dos subalternos na forma de transe, ela renova as forças da brasilidade.

ETNOVISÃO, IDEALIZAÇÃO E AMBIGUIDADES DO OUTRO

A emergência de determinado tipo de etnovisão autoconsciente e problematizadora do registro visual é a diferença fundamental da prática cinematográfica brasileira a partir de 1970. Apesar de o olhar etnográfico ter se formado antes, a partir da problematização nacional-popular, principalmente no viés esquerdista, as variações deste olhar a partir do início dos anos 1970 demonstram um deslocamento no rumo da autoconsciência etnográfica, bem como um esforço de mudança no rumo do ponto de vista da alteridade. O investimento da energia dos cineastas e críticos na busca por criar imagens do povo ('eles'), da relação entre 'eles/nós', adquiriu nova dimensão pela inflexão no olhar etnológico.

O ato de fazer filme participa da constituição do mundo social, articulando saberes e poderes. Produzir filmes sobre os 'outros' significa agenciá-los visualmente e interpretá-los. Desde os primórdios do cinema, os cineastas e cinegrafistas realizam a documentação de regiões, povos e grupos sociais, seja de suas próprias sociedades, seja de outras. A alteridade dos europeus,

americanos e brasileiros foi construída pela identificação e significação de marcadores visíveis (Shohat e Stam, 2004).

Esta 'missão', embora mais evidente nos documentários no decorrer do século XX, ocorreu em graus variados de complexidade como 'etnovisão' atuante nos muitos gêneros cinematográficos que se formaram no decorrer dos últimos 120 anos (Shohat e Stam, 2004). Frente às câmeras ocidentais, a alteridade permitiu a demarcação dos muitos impérios coloniais (Ryan, 1997) a partir da diferença visual, seja pelo fenótipo ou pelos hábitos e culturas estereotipados.

A etnovisão, portanto, atua no cinema brasileiro desde o início, sendo claramente delineável nos filmes da Vera Cruz, Atlântida e Maristela, nos quais, por exemplo, a alteridade rural (o Jeca ou o sertanejo), citadina (a favela) ou de cor (o negro) ocupava sempre uma posição ambígua de brasilidade primitiva e ancestral, um 'nós' primevo, resquício do passado. Quando o Cinema Novo consolidou o olhar nacional da cultura popular, quando o negro ou a religião, por exemplo, emergiu como problema da teoria e da prática cinematográfica, a noção de identidade do 'povo' brasileiro foi formada³¹. A etnovisão sofreu um primeiro deslocamento no esforço fílmico de registrar o outro em sua diferença cultural, em hábitos, vestes, gestos e corpos, mesmo que sujeita à interpretação sociológica ou 'populista'.

Após "Como era gostoso o meu francês", a etnovisão sofreu um desvio, desta vez como um novo modo etnológico de ver, consolidando, nos cineastas, o sonho de se pensar como um etnólogo, um desejo realizado na tematização das diversas alteridades que compunham a sociedade brasileira. O povo, cuja alteridade fora descoberta no pós-1964, retornou, no início dos anos 1970, como uma possibilidade de soluções sociais, empoderado e não apenas subalterno, com consciência de si. Como entidade teórica, o povo deixou de ser o perigo revolucionário potencial (no Cinema Novo) e passou a

³¹ O processo identificatório é resultado de uma dupla diferenciação (Ricoeur, 2007): dos outros e de si mesmo, movendo-se entre uma 'mesmidade' (manter-se o mesmo) e uma 'ipseidade' (refazer-se outro ao tentar manter-se).

sujeito de sua própria história, 'outro' dos cineastas, mas dotado de um (ambíguo) projeto político brasileiro.

O olhar etnológico foi um padrão interpretativo voltado à formação reflexiva da imagem quando encontrava a alteridade; uma pauta que adquiriu dinâmica própria e participou da definição das imagens no espaço público brasileiro. As ficções participaram da constituição da realidade, como forma de documentação e de constituição de acervo de memória brasileira na cultura visual. Agenciaram o real e desencadearam disputas, fazendo com que os sentidos fluíssem entre o que seria aceito como o literal das imagens e o que seria figurado nelas, como as metáforas da identidade e alteridade nacionais.

Nunca os cineastas, ou mesmo os jornalistas e críticos, contudo, produziram retratos fiéis dos vários sujeitos populares. A intenção da representação do povo era constitutiva do olhar, permitia o vazamento de símbolos culturais mais ou menos comuns (como os 'santos') entre os vários setores da sociedade. Segundo o diagnóstico de Jean-Claude Bernardet, os filmes daquele período documentaram "a relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo" (Bernardet, 2003, p. 9)³². A conclusão de Bernardet é a de que as imagens cinematográficas não eram 'expressão do povo'. Pelo exposto acima, pode-se dizer que seria mais correto pensar nos filmes como acionadores de encontros.

A maior qualidade de um olhar para a alteridade é o reconhecimento de que os diferentes se encontram em uma imagem. As imagens etnológicas eram encontros intersubjetivos, nos quais o esforço pela passagem entre marcos e fronteiras identitárias permitia que vários diferentes pudessem tentar se projetar. Os filmes eram expressões dos vários povos brasileiros. Ainda que nos processos do campo cinematográfico este choque tenha se dado de maneira ambígua, perturbando as certezas de todas as identidades que tentaram neles se ancorar, as imagens perturbaram a realidade brasileira ao colocá-la

em perspectiva, suscitando debates sobre o outro, o que significou colocar identidades e alteridades em movimento.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Robert; GOMERY, Douglas. **Teoría y práctica de la historia del cine**. Barcelona: Paidós, 1995.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: EDUFF, 2000.
- A SENTENÇA de Deus. Direção de Ivan Cardoso. Rio de Janeiro, 1971. Super 8 (20 min). Cópia: Dvix, p&b (sem data).
- AVELLAR, José Carlos. Manifesto Pau-Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, jan. de 1972. Caderno B, p. 8.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BAHIA de Todos os Santos. Produção de Lorenzo Serrano e Trigueirinho Neto. Direção de Trigueirinho Neto. Salvador: Ubayara Filmes, 1960. Cópia: Laboratório de Multimeios da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, VHS, p&b (sem data).
- BARRAVENTO. Produção de Rex Schindler, Braga Neto. Direção de Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. Película (80 min.). Cópia: Versátil, DVD, p&b, 2008.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa Livraria, 2000.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Barravento, filme realista. In: **Trajetória crítica**. São Paulo: Pólis, 1978. p. 187-189.
- BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos: o amuleto de Ogum. **Opinião**, Rio de Janeiro, fev. 1975. p. 19-21
- BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

³² Bernardet falava exclusivamente dos documentários, mas seu diagnóstico pode ser estendido.

- CAIÇARA. Produção de Alberto Cavalcanti. Direção de Adolfo Celi. São Paulo: Vera Cruz, 1950. Película (100 min). Cópia: Amazônia Filmes, DVD, p&b (sem data).
- CARDOSO, Ivan. **O mestre do terror**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas. **História**, Franca, v. 25, n. 2, p. 15-47, 2006.
- COMO ERA GOSTOSO o meu francês. Produção de Nelson Pereira dos Santos. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Salvador: Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto Produções, Regina Filmes, 1971. Película (84 min.). Cópia: New Yorker Video, DVD, cor, 2007.
- COPACABANA, *mon amour*. Produção de Rogério Sganzerla. Direção de Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. Película (85 min.). Cópia: Cinemateca Brasileira, VHS, p&b (sem data).
- DIAS, José Umberto. Exu, cão, gente, sete trovões: carta do cineasta Umberto Dias a um editor de Opinião. **Opinião**, São Paulo, n. 14, 5-12 fev. 1973. p. 22.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994-1995. 2 v.
- FASSONI, Orlando L. Antropofagia, um grande tema. **Folha de São Paulo**, 2 mar. 1972. Ilustrada, p. 37.
- FONSECA, Carlos. A força de Xangô: os orixás não ajudam. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1979. Serviço, p. 2.
- FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Edição Liberdade, 2009.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica**: as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- GATTI, José. **Barravento**: cinema & documento. 1985. 167 f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.
- GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Orgs.). **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 15-35.
- GREENBLATT, Stephen. **Possessões maravilhosas**: o deslumbramento do Novo Mundo. São Paulo: EDUSP, 1996.
- KIENING, Christian. **O sujeito selvagem**: pequena poética do Novo Mundo. São Paulo: EDUSP, 2014.
- LAGNY, Michele. **Cine y historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.
- LAPASSADE, Georges; LUZ, Marco Aurélio. **O segredo da macumba**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- LIMA JR., Walter. Barravento no cinema brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1962. 2º Caderno, p. 1.
- MALTBY, Richard. New cinema histories. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (Eds.). **Explorations in New Cinema History**: approaches and case studies. London: Wiley-Blackwell, 2011. p. 3-40.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.
- MENDONÇA, Paulo Knauss. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MEU DESTINO é pecar. Produção de Nelson Pereira dos Santos. Direção de Manuel Peluffo. São Paulo: Estúdios Maristela, 1952. Película (112 min.). Cópia: Cinemateca Brasileira, VHS, p&b (sem data).
- MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. New York: Routledge, 1999.
- MITCHELL, W. J. T. **Seeing through race**. Harvard: Harvard University Press, 2012.
- MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009.
- MONTEIRO, José Carlos. Nelson Pereira dos Santos, realismo sem fronteiras. **FilmeCultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16, p. 5-15, set.-out. 1970.
- O AMULETO de Ogum. Produção de Nelson Pereira dos Santos. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, 1974. Película (112 min.). Cópia: Rio Home Vídeo/ Riofilme, VHS, cor, 1987.
- O PAGADOR de promessas. Produção de Oswaldo Massaini. Direção de Anselmo Duarte. São Paulo, 1962. Película (95 min). Cópia: Dynafilmes e Cinedistri, DVD, p&b, 2005.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

PIERRE, Daniel Calazans. Por sobre os ombros de um viajante: ensaio sobre o movimento, o perspectivismo e o xamanismo na cosmogonia tupinambá a partir da obra de André Thevet. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14-15, p. 145-166, 2006.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **Imaginar a cidade real**: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970). 2013. 399 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

PROVA DE FOGO. Produção de Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. Direção de Marco Altberg. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, 1981. Película (90 min.). Cópia: Rio de Janeiro, Globo Vídeos, VHS, cor (sem data).

PUPPO, Eugênio. **Cinema marginal e suas fronteiras**: filmes produzidos na década de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**: anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

RIDENTE, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RYAN, James R. **Picturing Empire**: photography and the visualization of the British Empire. London: Reaktion Books, 1997.

SAMAIN, Etienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1851-1860). In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 193-228.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1970-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Imagens do candomblé e da umbanda**: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. 2009. 355 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2005.

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

SETARO, André. O "Anjo negro" ou do que se trata. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 23 set. 1974. p. 12.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SILVA, Hadija Chalupe. **O filme nas telas**: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990**. Barcelona: Paidós, 1996.

TENDA DOS MILAGRES. Produção de Ney Sant'Ana. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme, Regina Filmes, 1977. Película (132 min.). Cópia: Sagres/Riofilme, VHS, cor, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

UMA BAIÁ dramática. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 mar. 1961. p. 14.

UM FILME sobre o negro brasileiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 nov. 1972. Ilustrada, p. 41.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão-mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.