



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA- UEPB
CEDUC- CENTRO DE EDUCAÇÃO E HISTÓRIA E GEOGRAFIA**

ELAINE CRISTINA DE SOUSA GOMES

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO E DA NEGRA NAS OBRAS DE NELSON
PEREIRA DOS SANTOS**

CAMPINA GRANDE-PB

2011

ELAINE CRISTINA DE SOUSA GOMES

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO E DA NEGRA NAS OBRAS DE NELSON
PEREIRA DOS SANTOS**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em História e cultura afro-brasileira e indígena: pela academia: Elaine Cristina de Sousa Gomes, como requisito parcial para obtenção do curso de especialista em História sob a orientação do Professor Mestre José Pereira de Sousa Júnior.

CAMPINA GRANDE-PB

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

G633r Gomes, Elaine Cristina de Sousa.
Representação do negro e da negra nas obras de
Nelson Pereira dos Santos [manuscrito]: / Elaine Cristina
de Sousa Gomes. – 2011.
83 f.: il.

Digitado.

Monografia (Especialização em História e Cultura
Afro-brasileira). Universidade Estadual da Paraíba,
Centro de Educação, 2011.

“Orientação: Prof. Me. José Pereira de Sousa Júnior”,
Departamento de História”.

1. Cinema 2. Imagem 3. Representação 4. Negro. I.
Título.

21. ed. CDD 791.437

ELAINE CRISTINA DE SOUSA GOMES

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO E DA NEGRA NAS OBRAS DE NELSON
PEREIRA DOS SANTOS**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em História e cultura afro-brasileira e indígena: pela academia: Elaine Cristina de Sousa Gomes, como requisito parcial para obtenção do curso de especialista em História sob a orientação do Professor Mestre José Pereira Júnior.

BANCA EXEMINADORA

Aprovada em 23/06/2011

ORIENTADOR: José Pereira de Sousa Júnior

Mestre, José Pereira Júnior- UFCG

MEMBRO: Patrícia Cristina de Araújo

Doutora, Patrícia Cristina de Araújo Araújo- UEPB

MEMBRO: Roberval da Silva Santiago

Doutor, Roberval da Silva Santiago- UFCG

Dedico este trabalho ao meu companheiro amado Carlos Roberto, presença essencial da minha vida e na formação acadêmica que me estimulou a sempre estudar. Em especial aos meus filhos que receberão o meu legado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo amor incondicional, carinho, compreensão e o eterno apoio que gerou segurança para concluir mais uma etapa na minha vida. Ao meu companheiro e amor, Carlos Roberto, amigo, confidente e conselheiro. Ao professor José Pereira Júnior por ter aceitado este desafio que desempenhou de forma brilhante, sendo um exemplo de conduta ética e apoio intelectual. Agradeço a todos da Especialização pelo ano de discussão que foi muito proveitosa.

RESUMO

O tema A Representação do Negro e da Negra nas obras do cineasta Nelson Pereira dos Santos, promove uma discussão sobre o cinema como fonte história, como representação do negro e de sua cultura no Cinema Novo entre o período de 1955 a 1974. Para a realização dessa pesquisa recorreu-se ao suporte teórico de História Cultural utilizando como teóricos Sandra Pesavento, Peter Burke entre outros e também o método indiciário de Carlo Ginzburg. A análise buscou comprovar que através das representações e narrativas cinematográficas das imagens dos negros e sua cultura nos filmes *Rio, 40 Graus 1955*, *Rio, Zona Norte 1957* e *O Amuleto de Ogum 1974* é possível reconstruir como esse cineasta mostrava esse Brasil negro e os elementos que compõem a sua cultura para contrapor o que estava sendo produzido anteriormente.

PALAVRAS-CHAVES: NEGRO, IMAGEM, REPRESENTAÇÃO, CINEMA E HISTÓRIA

ABSTRACT

The subject the Representation of the Black and the Black in the workmanships of cineasta Nelson Pereira Dos Santos, promotes a quarrel on the cinema as source history, as representation of the black and of its culture in the New Cinema the period of 1955 enters the 1974. For the accomplishment of this research the theoretical support of Cultural History was appealed to it using as theoreticians Sandra Pesavento, Peter Burke among others and also the indiciário method of Carlo Ginzburg. The analysis searched to prove that through the representations and cinematographic narratives of the images of the blacks and its culture in the films Rio, 40 Graus, 1955, Rio Zona Norte, 1957 and O Amuleto de Ogum, 1974 it is possible to reconstruct as this cineasta showed to this black Brazil and the elements that compose its culture to oppose what he was being produced previously.

KEYWORDS: BLACK, IMAGE, REPRESENTATION, CINEMA AND HISTORY

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10	
CAPÍTULO I		
1- A HISTÓRIA DO CINEMA		
1.1- UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA.....	22	
1.2- O CINEMA BRASILEIRO	26	
1.3- O CINEMA NOVO (1955-1970)	29	
1.4- O CINEMA NOVO E NELSON PEREIRA DOS SANTOS	32	
1.5- NELSON PEREIRA E SUAS INFLUÊNCIAS.....	37	
CAPÍTULO II		
2-OS FILMES INTERAGINDO COM A HISTÓRIA CULTURAL		41
2.1-RIO, 40 GRAUS 1955	45	
2.2-RIO, ZONA NORTE 1957	50	
2.3-O AMULETO DE OGUM 1974	57	
CAPÍTULO III		
3- O NEGRO E A NEGRA NA FILMOGRAFIA BRASILEIRA		
3.1-FILMOGRAFIA BRASILEIRA	66	
3.2-A REPRESENTAÇÃO DOS AFRO-DESCENDENTES CULTURALMENTE CONSTRUÍDO.....	68	
3.3-ARQUÉTIPOS DOS AFRO-DESCENDENTES NO CINEMA BRASILEIRO.....	69	
3.3.1- OS PRETOS-VELHOS.....	70	
3.3.2- MÃE PRETA.....	71	
3.3.3- MÁRTIR.....	71	
3.3.4- O NEGRO DE ALMA BRANCA.....	72	
3.3.5- NOBRE SELVAGEM.....	72	
3.3.6- NEGRO REVOLTADO.....	73	
3.3.7- NEGÃO E MALANDRO.....	73	
3.3.8- FAVELADO.....	74	
3.3.9- MULATA “BOAZUDA”	74	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76	
BIBLIOGRAFIA	79	
FILMOGRAFIA	83	

INTRODUÇÃO

A importância do estudo de História através de palavras impressas, de documentos em forma de textos é indiscutível, mas são necessárias mais do que palavras impressas em uma página para compreender como o cinema apresenta o mundo do passado, ou estudar esse passado através de imagens em movimento numa tela produzida em décadas anteriores com suas narrativas, músicas e também efeitos visuais. Veja o que diz Rosenstone sobre a importância das produções cinematográficas para o estudo da História.

"(...) É possível encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por elas apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentários, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional." (ROSENSTONE, 2010. p.23-24)"

Os meios de comunicação de massa audiovisuais se consolidaram, no decorrer do século XX circulando uma quantidade de imagens nunca antes vista para audiências cada vez maiores. Bem como as possibilidades de utilização desse tipo de filmografia nas produções do conhecimento histórico e como um excelente suporte para discussão sobre História e nas abordagens sobre aspectos sociais e culturais que permeiam o ensino- aprendizagem.

Para se compreender o cinema e o filme como documento histórico é necessário uma discussão sucinta sobre documento, sendo este uma determinada herança do passado, fruto da memória coletiva, que o historiador escolheu para realizar seu estudo. Nesse sentido, todo fruto da ação humana pode ser considerado um documento. O cinema é documento. E essa escolha se torna proveitosa por diversas razões. O cinema e o filme além de ser considerado material pedagógico, é uma fonte histórica. Mais do que uma expressão artística, é um produto de uma sociedade, possui linguagem, indústria e público próprios. São inúmeras as possibilidades do uso do filme

enquanto documento histórico, podendo-se analisar desde o filme em si até todo o contexto e material que envolve sua produção e exibição.

E foi sob a influência da Escola dos Annales, na França, que iniciou um processo de reformulação do conceito e método da história, o filme passa a ser reconhecido com um testemunho de seu tempo e ganhou status de documento histórico. A partir dessa nova reformulação surgem várias obras para debater o modo de operar com esta nova fonte histórica.

Proporcionando uma enorme multiplicidade de fontes históricas, principalmente após os anos 60, é o que Peter Burke chama de *virada em direção à antropologia* da História Cultural, os documentos históricos foram ampliados tais como vestimentas, músicas, fotografias, os sentimentos, a literatura, a performance, os sons, gestos e os filmes que é o nosso objeto de pesquisa, entre outros.

“As noções que se acoplam mais habitualmente à de ‘cultura’ para constituir um universo de abrangência da História Cultural são as de ‘linguagem’ (ou comunicação), ‘representações’, e de ‘práticas’ (práticas culturais, realizadas por seres humanos em relação uns com os outros e na sua relação com o mundo, o que em última instância inclui tanto as ‘práticas discursivas’ como as práticas não-discursivas’). Para além, disto, a tendência nas ciências humanas de hoje é muito mais a de falar em uma ‘pluralidade de culturas’ do que em uma única Cultura tomada de forma generalizada.” (BARROS, 2004.p.59)

O importante é destacar que fontes históricas antes desprezadas pela historiografia tradicional que buscava objetividade através de documentos como sendo um único critério de verdade, a de provar o passado vivido da forma que ele tivesse acontecido. O nosso entender de fonte histórica rompeu com essa antiga análise. Deve-se ter a consciência que o filme não é a realidade do que aconteceu. Ele busca cativar seu público através de uma boa trama, como a literatura. Trama essa que produz verossimilhança com a sociedade que pretende representar.

É nesta trama que o papel do historiador é de extrema importância para identificar os traços e vestígios que o diretor assim como o roteirista deixaram

sobre os acontecimentos. Devemos lembrar que o diretor de um filme pode trabalhar com mosaico histórico, ou seja, pegar vários aspectos históricos e inserir em um filme para que assim o historiador possa detectar os indícios no fazer histórico.

Partindo das discussões apresentadas no livro “Testemunha Ocular: História e Imagem” de Peter Burke que defende o uso do aspecto visual na história e argumentam que as imagens não devem ser consideradas simples reflexões de suas épocas e lugares, mas sim extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas. O seu interesse é usar a imagem como evidência histórica, mas ao encorajar o uso da mesma devem-se alertar os perigos e armadilhas na sua utilização para pesquisa. E elas possibilitaram um grande aumento no número de imagens de pessoas comuns. “E a proposta essencial que este livro tenta defender e ilustrar é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica” (BURKE, 2004, p.17).

Uma vantagem no uso de imagens como testemunha do passado é a de que elas comunicam rapidamente e com mais clareza os detalhes de um processo complexo, como o da impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga.

O cinema como a história se fazem através de discursos, que pretendem oferecer uma compreensão da “realidade”, sendo que esses discursos são produzidos por alguém inserido em determinada sociedade, que dialogam com outros discursos que circulam na cultura. É, portanto, através de uma obra cinematográfica que podemos observar a sociedade que a produziu e a sociedade que a consumiu.

As narrativas fílmicas perpassam por um enorme campo de investigação, que o filme como objeto privilegiado a ser estudado, além do campo teórico em que se destacam as temáticas de memória, de representações, de construção identitária, das lutas simbólicas, das imagens. É uma análise que necessita da interdisciplinaridade para analisar as várias áreas que diferenciam papéis que as imagens (em movimento ou não) desenvolveram ao longo do século XX, as discussões perpassam pela influência, circularidade, interpretações, produção

e consumo refletindo em milhões de pessoas que tem acesso aos meios de comunicação veiculados a imagem-som.

Diante da afirmação de que a cultura audiovisual tem mudado comportamento, hábitos e remodelado as relações sociais e culturais é necessário um aprofundamento desses estudos compreendendo o cinema e o filme como uma prática cultural e social contemporânea decisiva na representação do mundo e em nós mesmo. Portanto são indispensáveis para discutir como são representadas as imagens afirmando ou não estereótipos de negros e negras na sociedade brasileira em momentos diferenciados das produções fílmicas.

“Uma discussão importante na utilização do filme como suporte pedagógico e documento histórico é que não deve configurar-se como espelho ou ‘expressão transparente da realidade social’, como coloca Aumont (1995), se houvesse transparência na ‘realidade’ não era necessário interpretá-la.

Podemos entender (o cinema e o filme) como um veículo representativo de um determinado período da sociedade. Isto é, na maioria das vezes o cinema alimenta-se de signos sociais em voga e, ao mesmo tempo, os reflete nos filmes, de tal forma que a representação provoca um processo “ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação” (Metz, 1972), o que confere mais credibilidade ao discurso cinematográfico.

A inclusão de novas formas de construir o conhecimento histórico é uma medida necessária para a formação integral e adequada às características culturais do cidadão das sociedades modernas. O cinema torna-se uma proposta evidente, quando representa um instrumento de mudança social, pelas vias das técnicas e da ciência. Considerado como uma ferramenta de estudo.

*“Ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais. (...)”
(DUARTE; 2006. p.17)”*

Esse trabalho defenderá o filme na perspectiva de documento histórico apresentada pela Escola dos Annales, abordando as representações das

imagens dos afro-descendentes, a ideologia da época, as relações de poder, o cotidiano do povo humilde e os padrões de cultura desse grupo étnico que são considerados uma minoria na representação da política brasileira no período entre 1955 a 1974, tendo como base as obras cinematográficas *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957) e *O Amuleto de Ogum* (1974). Filmes que fazem parte da expressão do Cinema Novo iniciado no final dos anos de 1950 abordando o binômio nacionalismo-modernidade acrescido de ingredientes sociais e raciais.

Analisar como e por que Nelson Pereira dos Santos teve a preocupação de trabalhar a imagem e a história do negro afro-descendente como protagonista de suas narrativas fílmicas e no filme *O Amuleto de Ogum* (1974) trabalhou os aspectos da religião afro-brasileira especificamente a Umbanda. E quais construções estereotipadas foram difundidas para a sociedade que consumiu os filmes no período de suas produções. Averiguar rastros, sinais, vestígios do porquê o cineasta escolheu tais cenas para essa representação.

Um dos objetivos desta pesquisa é analisar como Nelson Pereira dos Santos representou a “realidade” da cultura, do cotidiano do negro e da negra nos filmes já citados. E a representação dos sistemas de valores sociais e coletivos que construíram a formação de estereótipos conforme a ideologia e os pensamentos do cineasta.

A análise da cultura e da história dos afro-brasileiros entrelaçada ao estudo do cinema especificamente o Cinema Brasileiro, esse tema passou a ser pesquisado como resultado da minha paixão por assistir filmes e minhas atividades de pesquisas com cinema e também a sua aplicabilidade nas aulas de História. Mesmo que esses filmes representem ou possam representar arquétipos e caricaturas é uma mudança importante na narrativa cinematográfica ao aborda a favela e o povo humilde que vivia nela, diante do que era produzido nas telonas do Brasil que mostrava a produção hollywoodiana ou o Brasil da burguesia.

Um novo ambiente metodológico é necessário para analisar as representações originárias das novas tecnologias do mundo moderno. Para Marc Ferro que já atentava para a percepção do filme tanto como fonte e objeto

imagético. Não se pode simplesmente contrapor as imagens cinematográficas com a tradição escrita. É necessário perceber o filme enquanto testemunho/documento integrando-o ao contexto social em que a obra surge: autor, produção, público, regime político, etc. Mas um filme não é feito apenas de imagens, mas também de textos escritos (legendas), sons (falas gravadas e trilhas sonoras), formando então um conjunto de representações visuais e textos (no sentido semiótico). Analisar ou decodificar esses conjuntos de mensagens terá a ver:

“com a historicidade das convenções, espécie de contrato tácito- variável no tempo – entre quem produz o filme e quem vê, sem o qual não se cumpririam as significações segundo certos padrões: estado da arte (tecnologias e limitações envolvidas em cada época, visões de mundo, ideologias).” Novoa, Jorge Apologia do cinema –história in Olho da História. UFBA n.1 www.olhodahistoria.ufba.br

Após a seleção do objeto de pesquisa que são os três filmes produzidos pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. Deverá contextualizar as produções cinematográficas na história do final da década de 1950 a 1970. Passando para análise da obra e do cineasta.

Crítica externa do filme:

- Resgatar a cronologia da obra (período de produção e de lançamento);
- Verificar em que a obra se baseou;
- Verificar se houve censura da obra e por quê;
- Custo de produção, fontes financiadoras;
- Biografia dos produtores, diretores e roteiristas que influenciaram diretamente na produção da obra (classe social que pertencem, tipos de filmes que já realizaram);
- Elementos estéticos, como estilo artístico, linguagem cinematográfica (movimentos da câmara, planos de enquadramentos, iluminação, sonoplastia);

- Estilo de produção: Análise do cartaz e da propaganda do filme ou sua veiculação pela mídia (muitos estereótipos são propagados diretamente pelos cartazes, ou então, pela seleção de algumas cenas específicas do filme);
- Escolha de certos personagens ou situações do filme nos cartazes ou do próprio filme pode revelar ideologias específicas dos produtores ou dos patrocinadores.

Crítica interna do filme:

- Conteúdo objetivo (sentido mais geral ou o que é percebido de forma mais direta): diálogos, indumentária, gestos, enredo e cenários. Analisar as críticas cinematográficas da época em jornais e revistas;
- Conteúdo implícito: o que está presente de maneira implícita (conteúdo existente nas entrelinhas) ou que o cineasta queria que chegasse ao espectador, mas não o fizeram diretamente, por algum motivo particular.

Para complementar a análise interna dos filmes propomos utilizar uma estratégia conhecida como o paradigma indiciário, o qual consiste em que o historiador é equiparado a um detetive, pois é responsável pela decifração de um enigma, pela elucidação de um enredo e pela revelação de um segredo, utilizando uma atitude dedutiva e movido pela suspeita, vai buscar traços, pegadas, registros do passado como um caçador ou como um policial. Vai seguir as evidências e interpretá-las.

Esse paradigma indiciário é discutido da seguinte forma:

Partindo da leitura do texto clássico de Carlo Ginzburg, intitulado “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, seguindo a trilha deixada pelo autor deste livro descobre a emergência, a partir do fim do século XIX de um paradigma que, segundo o autor, talvez possa dirimir a contraposição entre o racionalismo e irracionalismo. As diretrizes desse modelo epistemológico- expostas primeiramente entre os anos de 1874-76 através do “método morelliano” – baseavam-se no exame acurado dos pormenores até então negligenciáveis no estudo da obra de arte pictórica. Tais dados, tidos como inconscientes, pessoais e distante de tradição, expressariam nos detalhes, as peculiaridades

de cada pintor – uma nova ferramenta na atribuição de autorias das obras. Sinal de que o conhecedor da arte passava a ser comparado ao detetive: ambos dotados de percepção atenta ao microscópio e de grande capacidade de análise e combinação de vestígios. Um museu de arte análogo a um museu criminal – Morelli ensinando o ofício a Holmes.

Ginzburg encontra indícios seguindo a formulação do pensamento de Freud, onde os pequenos gestos inconscientes revelam mais do que atitudes formais pensadas: a Psicanálise penetra no concreto e oculto através dos elementos despercebidos, detritos; resíduos e dados marginais são considerados reveladores e interpretados pelo analista em busca de compreensão daquele determinado caso psicológico.

Derivados da semiótica, tais procedimentos interpretativos centram suas atenções nos elementos individuais irreproduzíveis, pormenores particulares cujas causas podem ser inferidas por efeitos de repetição. Diante da dificuldade de instalar o paradigma galileano- uma lógica quantitativa de generalizações de fenômenos similares destituídos de seus traços distintos, surge um paradigma para estudar o particular e não o generalizante.

Signos, sintomas, indícios, signos pictóricos: modelo derivado da semiótica, mas com raízes profundas na caça e no saber do caçador. Para Ginzburg, o patrimônio revisto às portas do século XX nasceu nas imemoráveis ações de farejar, registrar, interpretar e classificar pistas. Por meio da reunião de dados dispersos, o caçador reconstrói movimentos da presa, representa uma cena, remota uma realidade complexa que não experimentou diretamente. A disposição de tais dados estabelece uma seqüência narrativa, segundo o autor italiano, “talvez a própria idéia de narração tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência de decifração de pistas.”.

A decifração dos rastros, consiste em passar de fatos aparentemente insignificantes (pistas ou indícios) para a realidade complexa, não observável diretamente e voltada para o passado, e adivinhação divinatória, direcionada para o futuro, são elementos que, nas sociedades antigas, convergiram em escrita. O caçador, sobretudo, lê; interpreta vestígios mudos para formular uma

narrativa que explique eventos; persegue signos e os significa a partir de uma leitura particular de indícios.

Como os fenômenos são únicos e irreproduzíveis, contato desse observador – pesquisador, detetive, leitor- se dá apenas com os efeitos; a partir desses, as causas inferidas. O conhecimento é indireto, o saber é instável. Na perspectiva de Ginzburg, historiadores partilham o caráter provisório de suas leituras sobre os aspectos indiciário de uma realidade inacessível e igualmente conjectural. Dessa realidade irrecuperável, restam os efeitos, vestígios. Perseguindo esses sinais, o observador busca reconstituir uma circunstância, um tempo. Norteado pela procura de uma “verdade”, é nesses índices que o historiador fundamenta suas provas.

Em seu livro *Relações de Força* (2002), Carlo Ginzburg mostra que no campo de semântica a palavra prova dá a idéia de provar, experimentar e validar. Mais que um dado, há um vestígio ou uma garantia de constatação, em história, o termo remete-se à aferição permanente, ao contínuo ato de verificar e confirmar- movimento perpétuo da interpretação histórica, pois entre os vestígios, narrativos ou não e a realidade testemunhada existe uma relação que deve ser analisada repetidamente. E outras inquietações devem ser discutidas, como: qual o papel das fontes no trabalho de historiador? O que é verdade? Onde ela está? Esse autor desloca para o âmago da pesquisa as tensões entre narração e documentação, os veículos entre retórica e prova a relação entre o historiador e seu objeto e a distância que os permeia.

Seu argumento central parte do combate ao relativismo pós-moderno que foge à responsabilidade da averiguação e, em seguida, analisa a tensão entre retórica e prova como uma relação de força no sentido metodológico e político-ideológico. Para realizar essa tarefa, Ginzburg insere a discussão sobre o paradigma indiciário em que o trabalho do historiador é tratado como ofício artesanal. Dessa forma, contrapõe-se, por exemplo, ao argumento de que a ficção e a literatura estão para História como narrativa. Enfatiza que as narrativas históricas estão voltadas, ao contrário das outras (ficção e literatura), para busca da averiguação (verdade provável), porém modeladas, em cada uma de suas fases, por perguntas e respostas elaboradas de forma narrativa.

Na verdade Ginzburg quer chamar atenção para o caráter artesanal do ofício do historiador, possuidor de um saber erudito entendido como uma bagagem de leituras e de conhecimento que todo historiador deve situar-se com o seu tema e objeto, especializando em um olhar treinado que domina uma técnica, examina a realidade com método e tem compromisso com a averiguação.

Carlo Ginzburg acrescenta os dados aparentemente irrelevantes e descreve uma realidade complexa que não seria cientificamente experimentável, mas esses dados dispostos pelo observador de modo que possam se traduzir numa seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por aqui”. Ele sugere que a própria idéia de narração (contar uma história, descrever situações e comportamentos), distinta de outras formas de expressão, como o sortilégio, o exconjurou ou a invocação, pode ter nascido numa sociedade de caçadores: “O caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas, uma série de coerentes eventos. Decifrar ou ler as pistas dos animais são metáforas.” (Ginzburg, 1989, p 152).

O cinema mostra várias pistas, rastros e vestígios e assisti-los é prática cultural e também um meio de representação. Através de um filme representa-se algo, seja uma “realidade” percebida e interpretada, um mundo imaginário criado pelos autores de um filme.

“Para o âmbito das relações entre Cinema e História, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica. (...) se tratando dos chamados filmes históricos –entendidos aqui como aqueles filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos épicos e também dos filmes históricos que apresentam uma versão romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos. Em outro caso, será possível destacar ainda aqueles filmes de ambientação histórica, aqui considerando os filmes que referem a enredos criados livremente mas sobre um contexto histórico bem estabelecido” (BARROS-2008 p.11)

A representação não é a cópia do real, uma imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção a partir dele. A re-apresentação do mundo

através de normas institucionais, de discursos, imagens formando uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas. Para compreender através da exposição de uma imagem que substitui algo/outro, ou mesmo pela exibição de objetos ou ainda por uma performance portadora de sentidos que remetem a determinadas idéias.

“(...) As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. Há, no caso do fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo.” (Pesavento, 2008 p.41)

Os filmes históricos ou ficcionais são compreendidos como uma representação que narra criativamente um evento ou um processo histórico que nos deixa ver através da narrativa as atitudes introjetadas que aparecem de uma forma ou de outra, na descrição dos personagens, na maneira como se comportam, ou seja, na forma como a trama é construída com a qual o público se identifica.

Para continuarmos a análise dos filmes através dos conceitos da História Cultural devemos abordar o conceito: o imaginário. *“Entende-se por imaginário um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.” (PESAVENTO, 2008- p.43).* Cada sociedade, portanto, possui seu imaginário embora o limite entre o real e o imaginário seja tênue e variado nos diversos momentos históricos. Para Le Goff, o imaginário como forma de representar a realidade, *“(...) tudo aquilo que o homem considera como sendo a realidade é o próprio imaginário.” (PESAVENTO, 2008 p.44)*

A narrativa histórica procura seduzir o leitor que busca a verdade do acontecido. O filme histórico ou ficcional através de sua trama narrativa também desempenha esse papel. O público que assiste aos filmes não procura fazer o percurso do cineasta, que através das pesquisas históricas,

documentações sobre o cotidiano, leituras que são feitas para a elaboração fílmica produzida antes da elaboração do filme, mas deixará seu público convencido através dos argumentos e recursos cinematográficos dessa representação do real. Essa trama é o que chega mais próximo do real, a construção de uma verdade não-absoluta e sim versões de verdades.

As sensibilidades correspondem ao núcleo primário da percepção e tradução da experiência humana no mundo. A sensibilidade vai captar do mundo invisível e subjetivo o que vem do íntimo de cada indivíduo, as histórias de vida. *“Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimento.” (PESAVENTO, 2008 p.57).*

O historiador precisa encontrar a tradução das subjetividades e a sensibilidade representada nos sentimentos, na manifestação exterior da experiência subjetiva.

A história é projetada através de questões do presente que direciona o olhar do historiador, que transforma ou produz os vestígios do passado em fontes ou documentos. Mas é preciso fazer as perguntas certas e fazer as fontes documentais falar para o pesquisador em história escutar.

CAPITULO I

1 - A HISTÓRIA DO CINEMA

1.1- UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA

A partir de 28 de dezembro de 1895, os irmãos franceses Louis e August Lumière projetaram dois filmes muito curtos sobre o cotidiano com cerca de 50 segundos e foram apresentados num café parisiense chamado Gran Café, com 33 espectadores assistindo maravilhados às primeiras projeções. Os filmes eram *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumiere* (A saída dos operários da fábrica Lumière) e *L'Arrivel d'un train em gare* (Chegada de um trem à estação).

Outro francês, Georges Méliès realizou vários filmes produzidos com cenários e efeitos especiais, empregando atores e com a intenção de contar uma história. Diferenciando dos irmãos Lumière que exploraram e documentaram as sociedades e culturas muito diversas contribuindo decisivamente para a consolidação do cinema como registro do “real”. Méliès aplicou uma invenção que acidentalmente ele conseguiu, filmando nas ruas do país ao perceber que a película havia ficado presa e ao soltá-la e voltar a filmar percebeu que o ônibus que tinha sido filmado havia se transformado em um carro fúnebre e os homens haviam se tornado mulheres. Encantado com a nova descoberta utilizou-os nos outros filmes. Fundou uma empresa a Star-Film e realizou mais de 500 filmes de diferentes gêneros: filmes sobre atualidade, filmes históricos, dramas e comédias, etc. Os truques nos filmes eram montados depois das filmagens com cortes e colagens no negativo.

*“(...) Artesão, artista e criador, Georges Méliès escrevia, filmava, dirigia, editava e distribuía seus filmes, que eram exibidos em dezenas de países. *LeVoyagem Dans La Lune*, filme de 13 minutos que narra, de forma fantástica e extravagante, uma viagem à Lua, foi um estrondoso sucesso na França e tornou seu criador conhecidos em todo o mundo. (DUARTE,2006. p.26)*

Se os franceses foram os pioneiros no cinema industrial e artístico, a exemplo Méliès, no início do século XX os EUA já despontavam como o grande pólo de produção cinematográfica mundial. Um dos grandes responsáveis pela

consolidação de uma linguagem específica no cinema americano foi David Wark Griffith com seus dois famosos filmes “O Nascimento de uma Nação (1915) e “Intolerância (1916)” trazendo elementos de uma linguagem cinematográfica como: grandes planos, montagem paralela, retrospectiva da ação passada (flashback), épicos envolvendo conflitos individuais e momentos dramáticos da história.

A partir desses filmes, Bernardet explica que:

“(...) numa época em que o cinema ainda era mudo, vê-se como momentos básicos da expressão cinematográfica: 1) a seleção de imagens na filmagem; chama-se tomada a imagem captada pela câmera entre duas interrupções; 2) organização das imagens numa sequência temporal na montagem; chama-se plano uma imagem entre dois cortes.” (BERNARDET, 2000. p.37)”

Essa citação mostra a importância do que se captava não era o “real” como acontecido, mas a invenção de uma “realidade” a partir da escolha da forma de filmar e de selecionar os planos a serem utilizados na montagem do filme, criando uma ilusão do real que é próprio do cinema.

“(...) Desse modo, o aparato técnico inventado para registrar o mundo passaria, também, a recriá-lo, segundo novas regras e artifícios ou, ainda, a criar outros mundos, mais ou menos semelhantes àquele. Ao invés de apenas registrar em imagem hábitos, tornando-se o entretenimento número um de milhões de pessoas em todo o mundo, pelo menos até meados dos anos 1950.” (DUARTE. 2006. p.27)

Nos EUA a partir dos anos 20 surgiram os grandes estúdios de cinema, Hollywood, na Califórnia se tornou centro mundial do cinema. Surgiram os estúdios como a Paramount (1927), RKO (1931), MGM (1924) e Twentieth Century Fox (1935).

O cinema indústria ganhou força com narrativas de fácil compreensão de forma linear (com começo, meio e fim) quase sempre com final feliz (happy end) e fabricando também grandes ídolos mundiais, os primeiros galãs e mocinhos do cinema. Um gênero ficou muito famoso, a comédia que formou um grande público.

Filmes importantes que Hollywood produziu influenciaram a cinematografia mundial como: O Circo (1928, Charles Chaplin); Luz da Ribalta (1931, Charles Chaplin); Tempos Moderno (1936, Charles Chaplin); Rastros de Ódio (1956, John Ford), Rio Vermelho (1948, Howard Hawks); Janela Indiscreta (1954, Alfred Hitchcock); Psicose (1960, Alfred Hitchcock); Cidadão Kane (1941, Orson Welles); Taxi Driver (1976, Martin Scorsese); Laranja Mecânica (1971, Stanley Kubrick); 2001, Uma Odisséia no Espaço (1968, Stanley Kubrick), entre outros.

Outro grande diretor dos EUA muito importante para o cinema, que produziu vários filmes, traduzindo os valores americanos na época da Grande Depressão foi Frank Capra que produziu filmes otimistas num período de dificuldades como: O Galante Mr. Deeds (1936), Do Mundo nada se leva (1938) e Felicidade não se compra (1946).

O apogeu do cinema norte-americano consolidou-se com a hegemonia econômica e política do país após 1945. Nos anos 50, à base de superproduções épicas, grandes musicais, westerns, filmes policiais e dramas psicológicos. Em meados dos anos 60 o cinema teve uma maior dimensão com as aventuras de Steven Spielberg (Tubarão, 1975) e George Lucas (Guerras nas Estrelas, 1977). Outros lugares e também olhares influenciaram o cinema. Nos anos de 1920 e 1930 floresceu na União Soviética produção de filmes de Vertov e Kulechov e Serguei Eisenstein um teórico da montagem que elaborou uma linguagem a qual se tornaria referência como: Outubro, 1927 e O Encouraçado Potemkin, 1925.

A grande contribuição de Eisenstein foi à técnica de montagem cinematográfica. Entre 1920 e 1930 a Alemanha dá uma contribuição importante para a linguagem cinematográfica: a partir de um roteiro escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer, Fritz Lang dirige O Gabinete do Dr. Caligari (1919) criando através de imagens um mundo subjetivo.

Na Itália a partir dos meados dos anos 40 o cinema italiano marcou a história do cinema com uma fase que ficou conhecida como neo-realismo. Diretores como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti realizaram filmes fundamentais como Ladrões de Bicicleta (1948); Roma, cidade Aberta

(1945); Alemanha, ano zero (1946) e La Terra Trema (1947). Essas produções tinham o intuito de buscar um retrato social da Europa devastada pela guerra e da miséria humana provocada pelo conflito e pelas injustiças sociais foi conciliada com toques de poesia e lirismo.

O neo-realismo foi uma corrente artística de meados do século XX, com um caráter ideológico marcadamente de esquerda/ marxista, que teve ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música), mas atingiu o seu expoente máximo no cinema neo-realista, sobretudo no cinema italiano. Ocorreu no final da Segunda Grande Guerra, em processo de “libertação” do regime fascista, como veículo estético-ideológico da resistência. Hasteava a bandeira da representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político.

O período da influência neo-realista mais produtivo na Itália (o significativo) ocorreu durante os anos de 1945 e 1948. Um dos objetivos da geração neo-realista seria a maior aproximação daquilo que criam ser a realidade do povo, para contrapor a “falsa imagem” da sociedade. Os neo-realistas queriam apresentá-la, e não representá-la, como antes, no regime fascista que determinava uma ideologia, uma estética de representação da sociedade por meio de uma ótica moralista positivista, muito mais adequada à legitimação do regime no momento atual, contemporâneo à produção. Não interessava mais falar de tempos passados ou das tragédias das madames. O cineasta neo-realista filmará a favela, a vila de pescadores, as ruas cheias de gente no centro da cidade.

Características do neo-realismo italiano: “(...) montagem busca manter o ‘tempo real do sofrimento’ representado no filme; exposição extensiva da realidade com mínimo de corte por parte do diretor; espaços abertos “reais” para a cena (ou seja, não há “encenação” artificial da narrativa); preferência pelo fortuito como elemento dramático; cenas/sequências não apontam para um “fim”, não acomodando a tensão do espectador (há indeterminação).” (NAPOLITANO, 2009, p.76).

Segundo Cesare Zavattini a narrativa neo-realista a duração real da dor do homem e sua presença diária, não como homem metafísico, mas como homem

da esquina e para qual a duração real deve corresponder a um esforço real de nossa solidariedade.

Essa caracterização é bem marcante nos dois primeiros filmes analisados nesta pesquisa. A favela, o morro, a miséria, o samba como identidade do cotidiano do negro e da negra no período da década de 50 no Rio de Janeiro, são filmes sem corte, com atores/moradores e a apresentação/representação da “realidade” do subdesenvolvimento com que o povo ao assistir se libertará da alienação através da compreensão da sua realidade através das filmografias de Nelson Pereira dos Santos.

Essa escola cinematográfica teve uma grande influência nas obras de Nelson Pereira dos Santos. Outra escola que também influenciou foi a Nouvelle Vague (Nova onda) francesa com característica em que a montagem enfatiza a liberdade narrativa; fábulas construídas fora dos grandes gêneros narrativos do cinema comercial (preferência por temas existenciais e relações humanas); câmera móvel, movimentos ágeis; interpretação dos atores espontânea e despojada.

1.2- O CINEMA BRASILEIRO

O marco do nascimento do cinema brasileiro seria a filmagem feita por Afonso Segreto, em 19 de junho de 1898, a bordo do paquete francês Brésil, no qual se filmou imagens do Rio de Janeiro (Fortaleza e navios de guerra na Baía da Guanabara) só exibidas ao público um ano depois. Esse marco inicial enfatiza a produção e não a exibição como outros cinemas propõe.

O cinema brasileiro não enfatizou em criar um mercado distribuidor e receptor dos filmes por eles produzidos, perdendo espaço para as produções internacionais, principalmente a norte-americana.

Essas considerações são importantes para apontar que a primeira fase da produção cinematográfica brasileira foi o período das “vistas” (tomadas das paisagens e do cotidiano das cidades). A produção cinematográfica brasileira começou a se fortalecer a partir da década de 1920, com ciclos regionalistas (ciclo gaúcho, de Campinas-SP, de Belo Horizonte - MG, de Pouso Alegre-MG, de Recife-PE). Contudo, a produção cinematográfica brasileira possuía limitações de qualidade, sendo um maior investimento privado, também com

incentivos governamentais, distribuição e exibição problemática dando espaço para a ampliação do mercado para o produto importado.

Em 1930, fundou-se o primeiro estúdio de cinema brasileiro- a Cinédia. Essa empresa realizou filmes antológicos como Ganga Bruta (1933), de Humberto Mauro e O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.

Em 1937, Getúlio Vargas criou o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), com o objetivo de incentivar a produção e a exibição de filmes fundados em temáticas nacionais que valorizasse a cultura brasileira. Esse órgão foi de grande importância para Humberto Mauro que supervisionou vários filmes educativos, a maioria de curta-metragem.

O cinema brasileiro teve sempre dificuldades de financiamento, incentivo governamental e distribuição. Foi nesse período que as primeiras leis foram criadas buscando incentivar o cinema brasileiro. Em maio de 1932, Getúlio assinou o decreto-lei 21420. Esse decreto previa, entre outras ações, a obrigatoriedade de exibição de um “curta” brasileiro para cada filme estrangeiro.

O interesse do governo varguista ao apoiar o cinema brasileiro através do órgão INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) tinha um cunho pedagógico e publicitário. Ciente que a população do Brasil possuía um alto índice de analfabetos, os ideólogos do período viram no cinema e no rádio formas de alcançar a todos os indivíduos letrados ou não, moradores do litoral ou do sertão. Nas palavras do próprio Getúlio: “o ‘cine’ será o livro de imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil” (CAPELATO, 1998. p.105).

Nesse período o estado promove uma construção coletiva mediados pelos intelectuais e a política do Estado Novo.

Os Cinejornais, produzidos pelo DPI (Departamento de Imprensa e Propaganda), passaram a ser um meio de cumprir o Decreto e propagar as ações do governo. Exibidos antes dos filmes esses documentários mostrando as comemorações e festividades públicas, cívicas exaltando as realizações do governo e atos das autoridades da época, como inaugurações, visitas de autoridades e viagens do presidente Vargas. Além da ação governamental teremos o incentivo dos produtores privados, de modo que esses criassem

filmes de ficção, valorizando temas apregoados pelo governo como harmonia das classes sociais, ufanismo, nacionalismo, valorização do trabalho, postura anti-comunista, etc. Tendo a finalidade de difundir imagens que o Estado Novo queria de si mesmo. Estas imagens foram preservadas porque trazem consigo as mensagens e a visão de mundo que interessassem aqueles que detém o poder. Não sendo um ato inocente e sim a utilização de manipulação através da linguagem cinematográfica. Neste sentido, produziram-se filmes como Inconfidência Mineira (1948, Carmem Santos), Romance proibido (1944, Adhemar Gonzaga), Aves sem ninho (1941, Raul Roulien) e Argila (1940, Humberto Mauro).

A pesquisa em Cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) se justifica, sobretudo, porque o Estado Novo “criou aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade” (RAMOS, 1988, p. 39).

“As fontes historiográficas em geral, e o filme em particular, não existem apenas ‘em si mesmas’. Assim, acompanhando as observações (...) podemos dizer que na natureza subjetiva das fontes cinematográficas reside a capacidade de atuar sobre a sociedade, veiculando algumas informações em detrimento de outras. Se encararmos as fontes enquanto objeto, perceberemos que há nelas um intenso trabalho de construção e, portanto, não devemos desprezar as condições, processos e finalidades desta mesma construção. Em suma, chamar a atenção para a faixa sonora do filme ou para a inexistência de cenas de multidão no momento dos aplausos, significa apontar a maneira específica da produção do material fílmico. Esta maneira de produzi-lo, sob pena de sermos iludidos, não pode ser considerada neutra.” (RAMOS, 1988, p.40).

Ao analisar a importância dos Cinejornais na divulgação de uma imagem construída e manipulada devem-se ter os mesmos critérios de avaliação e cuidados na pesquisa que um filme de ficção, pelo fato dos espectadores julgarem como uma “verdade” o que se passa nos documentários.

Em 1941 surgiu a Atlântida, popularizando a produção cinematográfica com suas chanchadas, tendo muitas produções com muito sucesso: Tristezas não pagam dívidas (1943), Este mundo é um pandeiro (1947) ou Carnaval no fogo (1949), que segundo Duarte (2006) são:

“(...) comédias de costumes, ambientadas muitas vezes em temas carnavalescos, foram recebidas com indignação pelos críticos, mas conquistaram apoio e fidelidade junto ao grande público por mais de quinze anos, consagrando atores como Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade e Dercy Gonçalves.” p. 34

Muitas produções das chanchadas com muito sucesso como: Tristezas não pagam dívidas (1943), Este mundo é um pandeiro (1947) ou Carnaval no fogo (1949).

Em 04 de novembro de 1949 criou-se a Vera Cruz - São Paulo, com o propósito de renegar a chanchada e objetivando realizar filmes de alto padrão técnico, artístico e cultural, comparando ao nível hollywoodiano, um empreendimento de grande porte que traria Alberto Cavalcanti de volta ao Brasil, além de contratar vários profissionais em diversos países. Como o primeiro filme da companhia –Caiçara (1950), de Adolfo Celi- vem também às críticas dos cineastas e críticos de cinema. Ao fazer uma crítica a este filme segundo José Ricardo Avelar, Nelson Pereira dos Santos dizia que “o cinema brasileiro na verdade será aquele que produzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações da nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso em meio a todo o atraso e a toda exploração impostos pelas forças da reação” (apud GOMES, 1997 p.371). Ou seja, já havia em meio aos cineastas a ideia de fazer um cinema verdadeiramente nacional, fora dos padrões hollywoodianos, de um Brasil tropical, carnavalizado ou da chanchada.

“A iniciativa produziu bons resultados no que diz respeito ao aprimoramento da qualidade técnica de nossos filmes e da formação de nossos profissionais de cinema, mas o retorno comercial foi desanimador. A euforia provocada pelo ciclo paulista duraria menos de quatro anos. Apesar dos esforços e do vultoso investimento financeiro, em 1954 a Vera Cruz naufraga, levando consigo a perspectiva de implantação de um sistema de produção industrial de filmes no país.” (DUARTE, 2006, p.34).

A Vera Cruz caiu num ciclo vicioso de produções com orçamento caro, distribuição precária, pouco apelo junto ao público e por essas questões faliu.

1.3- O CINEMA NOVO (1955-1970)

Segundo Celso Prudente em seu livro “Barravento- O negro como possível referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha” o Cinema Novo é um movimento social e cultural que surgiu no final da década de 1950, em oposição ao cinema indústria que se configurava numa política cinematográfica dos grandes estúdios e em uma colonização cultural imperialista. Esse movimento teve como lideranças Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Sendo a precariedade instrumental desses jovens cineastas brasileiros o fator determinante para a concepção da estética desse movimento. Defendia a independência da realização que possibilitou uma crítica da realidade brasileira em favor de uma linguagem nacional contra o colonialismo cultural da política do cinema dos grandes estúdios voltada para os interesses imperialistas.

A política da época era definida pelo nacional-desenvolvimentista populista de Juscelino Kubitschek de Oliveira a João Goulart que abriram espaços para o desenvolvimento do Cinema Novo. Nesse período, a aliança de alguns setores liberais com a esquerda resulta numa efervescência cultural ligada aos movimentos do CPC – Centro Popular dos jovens - vinculado ao Ministério da Educação, teve a participação dos jovens cineastas cinema-novistas, mas depois romperam com esse órgão para defender a independência de suas criações.

“O cinema-Novo opta por usar o marginalizado como representante do povo em contraposição à burguesia, haja vista que para Glauber Rocha o proletariado não era representativo do povo brasileiro. Com isto, o negro torna-se elemento protagonista da estética desse movimento. Consta-se que o povo favelado constitui traço estrutural do Cinema Novo.(...)” (PRUDENTE, 1995. p. 14)

Randal Johnson defendeu que o Cinema Novo era um projeto para descolonizar o cinema brasileiro em oposição à consciência alienante orientada pela produção hollywoodiana. O Cinema Novo é reconhecido pelos pesquisadores com o caráter de resistência, independência e revolucionário.

O que está na essência do Cinema Novo é a liberdade de criação. Cacá Diegues defende essa liberdade criadora com essa ideologia.

“O Cinema Novo é processo de transformação da sociedade brasileira, atingindo enfim o cinema (...) Cinema Novo é um cinema comprometido, um cinema crítico, mesmo que, pela falta de experiência e

imaturidade de muitos de seus militantes, este comprometimento e esta crítica caíam em certa ingenuidade, em certo desfoque analítico. Mas isto também é válido porque o Cinema Novo é antes de tudo liberdade. Liberdade de invenção, liberdade de expressão. Porque o Cinema Novo não é escola, não tem estilo. Pelo contrário, o estilo unânime, o monismo de um movimento torna-o retrógrado, burguês, lúdico, porque se manifesta apenas ou com mais intensidade, na área formal-artesanal de sua expressão. No Cinema Novo as expressões são, e tem que ser, necessariamente, pessoais, porque fruto de experiência e pesquisa, inéditas e inventivas, porque fruto de manifestação original (...) (DIEGUES, Carlos. "Cinema Novo", Movimento 2, Revista da UNE, maio/62 In: Celso Prudente (p.51-52)

Entre eles estava Nelson Pereira dos Santos, militante da esquerda e de um cinema brasileiro representativo da nossa "realidade" de país periférico. Defendendo um cinema com forte influência do Neo-realismo e da Nouvelle Vague, os filmes *Rio*, *40 Graus* e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos lançam, no final dessa década e no início da seguinte, as sementes do que viria a ser definido mais tarde como o moderno cinema brasileiro. Entre o final da década de 1950 e meados dos anos 70, o Cinema Novo e o Cinema Marginal iriam configurar o que o crítico e pesquisador de cinema Ismail Xavier considera "o período estética e intelectualmente mais denso" do cinema nacional (2001).

Segundo Ismail Xavier mostra a importância desse período com a citação:

"(...) as polêmicas deflagradas na época em torno da realização de filmes formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a política dos autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial". (DUARTE, 2006, p.35)

Partindo dessas renovações a produção cinematográfica que surgiram nas décadas de 50 e 60 alguns cineastas brasileiros para produzirem filmes que enfocasse uma representação da realidade de um povo não precisavam de todos os equipamentos e serviços da grande indústria cinematográfica que dominava na época, principalmente a maior crítica a empresa Vera Cruz. Neste contexto surge *Rio*, *40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos quebrando

a ordem vigente e introduzindo um modo revolucionário de fazer cinema brasileiro. Assim o cineasta brasileiro tinha em sua obra a influência de cineastas italianos como Césare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica que, como revela Fabris, tinham “opção pelos deserdados da sorte, que no seu caso [de Nelson Pereira dos Santos] passava também pela questão racial: a escolha de uma temática, composta de três elementos como o de Roma Cidade Aberta etc- para acertar os ponteiros com o cinema nacional” (FABRIS, 1994 p.82).

Uma marca fundamental do Cinema Novo são filmes produzidos fora do estúdio, com poucos recursos e a câmera na mão, movimento estético que teve como principal protagonista o polêmico cineasta Glauber Rocha. Com um manifesto intitulado “Estética da Fome”, em que propunha a realização de filmes que retratassem a desigualdade social, a miséria e a opressão em que viviam os brasileiros, sem aparato técnico e os altos custos do cinema industrial.

Os principais diretores desse período são: Glauber Rocha, Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Luiz Sérgio Person, Walter Lima Júnior, entre outros, deu ao Brasil e ao cinema mundial filmes como Deus e o Diabo na terra do Sol (1964, de Glauber Rocha, Os fuzis (1964, Ruy Guerra), O padre e a moça (1965, Joaquim Pedro de Andrade), Os cafajestes (1962, Ruy Guerra), Porto das Caixas (1962, Walter Lima Júnior), São Bernardo (1972, Leon Hirszman), entre outros.

1.4- O CINEMA NOVO E NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nas décadas de 50 e 60 do século XX, alguns cineastas brasileiros foram influenciados pelo neo-realismo italiano, que produziu filmes os quais abordassem uma representação da realidade de uma população que era escondida em outras películas, com poucos recursos e não necessitando de todos os equipamentos e serviços da grande indústria do cinema da época. Neste contexto surge **O Cinema Novo** com a primeira obra cinematográfica *Rio, 40 Graus 1955* de Nelson Pereira dos Santos fazendo uma revolução no cinema brasileiro.

“(...) Nos anos 1940, jovens realizadores italianos criam o que viria a ser conhecido mais tarde como Neo-realismo- movimento que tinha como objetivo retratar a realidade social de uma Itália destrozada pela guerra. Seus filmes, realizados com poucos recursos técnicos e financeiros, não tinham enredo nem atores profissionais. Os cenários tanto podiam ser a plantação quanto fábricas e/ou os locais de moradia da população mais pobre e as histórias procuravam mostrar o cotidiano daquelas famílias do modo mais ‘realistas’ possível.(...)” (DUARTE, 2006, p 30)

Os filmes não devem ser analisados somente por seus componentes internos, eles estão interligados com o universo em que são produzidos, é um produto cultural. Para análise descritiva conhecida como descrição densa, de filmes é necessário cruzar diversos elementos significativos que estão presentes no momento da produção do filme e também o tempo e espaço que o mesmo vai representar e é nesta perspectiva que indicamos o filme como fonte histórica.

“(...) em matéria de método, é possível ainda falar na descrição densa, estratégia apropriada da Antropologia e levada a efeito pelas análises de Clifford Geertz. A contribuição ou aproximação da antropologia com a História foi um pouco mais além da utilização de certos conceitos explicativos, relacionados ao domínio do simbólico e à representação. Fornecendo ao historiador os exemplos de um método altamente significativo para realizar uma pesquisa intensa, descrevendo a realidade observada nos seus mínimos detalhes e correlação de significados possível, a descrição densa da Antropologia ensinou como explorar as fontes nas suas possibilidades mais profundas, fazendo-as falar e revelar significado. Não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo, explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele.” (PESAVENTO, 2008 p.66)

Nelson Pereira dos Santos teve a influência das obras de Césare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica que, em seu trabalho, se vê perpassar pela questão social, racial e a escolha de uma técnica de filmagem que permitisse a captação mais imediata da “realidade”. Na história do cinema ele se tornou

vanguardista, devido a sua trajetória está inevitavelmente ligada à história de lutas culturais e políticas do país, num dos momentos mais expressivos da nacionalidade brasileira.

A filmagem da película *Rio, 40 Graus 1955* não foi fácil, depois de um ano para ser rodado e, como as cenas eram feitas nas ruas e o diretor dependia da luz do sol, o mau tempo obrigou a produção a passar algum tempo confinado em um apartamento alugado. E os problemas continuaram. Ninguém se interessou pelo filme, Nelson organizou uma cooperativa entre os envolvidos na produção. Esses detalhes são encontrados por Mariarosária Fabris uma estudiosa sobre o neo-realismo italiano que influenciou a estética cinematográfica desse diretor brasileiro e escreveu a obra “Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?”.

Essa produção de caráter neo-realista presente em toda a sua trajetória como artista exemplifica o amor pelo Brasil. No entanto, a nação que esse diretor decidiu levar para as telonas não era aquela dos cartões-postais, com belas praias ensolaradas defendendo uma democracia racial, mas o Brasil que ele propôs a retratar em seus filmes era grande demais para caber em versões oficiais, pois era o país dos favelados, dos flagelados pela seca, dos artistas do povo, do universo mágico popular, dos intelectuais em crise ou atuantes diante dos regimes ditatoriais.

Entre suas entrevistas Nelson Pereira dos Santos fala: “Escrevi o roteiro do *Rio, 40 Graus*, mas não consegui produção, pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros...” se percebe em sua fala que naquela época pouco se preocupava além da paisagem sempre mostrando um Brasil sem problemas. E foi uma produção custeada pelo próprio diretor e amigos.

Após o término da produção do filme *Rio, 40 Graus* o seu lançamento foi proibido pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, que acusou o filme de mostrar e exaltar atitudes que ele considerava de delinquentes e marginais, com expressões impróprias e também apresentar aspectos negativos da capital brasileira que o governo sempre queria esconder.

A proibição provocou muita polêmica e desencadeou na imprensa e nos meios intelectuais uma campanha pela liberação da obra e pela liberdade de expressão. Assim, a censura – de 23 de setembro a 31 de dezembro de 1955 – se transforma na grande publicidade do filme causando grande curiosidade no público, que ao vê-lo (após ser liberado) e acostumado com a chanchada e com o acabamento formal das produções hollywoodianas, decepcionou-se com as imperfeições técnicas. Ou a decepção foi encontrada no olhar do espelho e não querendo se identificar com as cenas do filme. Entretanto, o filme foi sucesso de crítica, entre os principais prêmios figuram o de Jovem Realizador para o Diretor no Festival Karlovy-Vary, na então Tchecoslováquia, em 1956. Gláuber Rocha afirmou em entrevistas que o filme "revela o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo para cima era revolucionária. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo introduziu o complexo de grande metrópole, a câmera expõe com ardor os dramas, as misérias e as contradições da grande cidade."

Rio, 40 Graus promoveu uma identidade do povo humilde e pobre do Morro do Cabuçu pertencimento que não existia em filme que abordava apenas a capital do Brasil pelo olhar do grupo social elitista e oficial. Pela construção de uma identidade de brasileiro centralizado na harmonia da democracia racial e na hegemonia da cultura branca.

"O neo-realismo foi decisivo para a "alma" de Rio, 40 Graus, pois foi um marco no cinema brasileiro por ser o primeiro a retratar a verdadeira e criticamente o tema da pobreza na nossa sociedade. Como Jean-Claude Bernardet comenta que Nelson lançou com Rio, 40 Graus "o tema da criança na favela no cinema brasileiro os engraxates favelados [no filme as crianças eram vendedores de amendoim], os tristes, os alegres, eram o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa". O esquema de produção da regia neo-realista: fora dos grandes estúdios, o baixo orçamento não impediu que este filme fosse artístico e socialmente ambicioso. (PIRES, 2005 p. 36)"

O filme, *Rio 40 Graus* nasceu em uma época – 1955 –, um Brasil de transição para Juscelino que produzia no discurso o desenvolvimento econômico e de esplendor estampado em seu slogan “50 anos em 5” era uma película que mostrou as mazelas da realidade.

Rio, 40 Graus 'era um telejornal urbano (...) filmando a realidade carioca durante [o governo] JK desmascarava o luxo, o bossa, a flor o concreto, o amor, a câmara- uma ideologia rica, revolucionária, mas, sublimatória (...). Nelson reduz o luxo ao lixo. Um filme novo ao cinema de Nelson é diferente da Vera Cruz e da chanchada. Mostra o povo nas ruas, nas favelas, problemas econômicos, políticos, sociais, psicológicos de algumas áreas do Rio de Janeiro. Tensão.(...) (PIRES, 2005 p.310)

Falar de Cinema Novo é falar de Nelson Pereira dos Santos militante da política marxista importante influência para criticar as produtoras cinematográficas brasileiras da época. Neste período o cineasta era membro atuante do PCB (Partido Comunista Brasileiro). O Partido buscava então enquadrar a produção cultural brasileira aos moldes do realismo socialista russo, que pregava uma estética dita revolucionária na representação da expressão da vida do proletariado sendo abordado de forma positiva, ressaltando características de otimismo, heroísmo, entusiasmo e superação das diferenças de classes sociais. No entanto, mesmo na Rússia socialista a estética do realismo socialista não foi totalmente aceita pelos artistas e intelectuais e no Brasil ela também não conseguiu se enraizar e nem produzir obras que refletisse essa temática. Será uma abordagem também unilateral e manipulando uma superação que existia na teoria segundo a teoria socialista.

Segundo Nelson e outros jovens entusiastas do cinema, até a década de 1950, os empreendedores cinematográficos não haviam produzido um cinema brasileiro militante e que procurasse representar o povo; essas produções davam ênfase ao aparato técnico e não ao conteúdo de representação de uma realidade do povo brasileiro. O principal alvo de crítica era a produtora Vera Cruz. Para o cineasta o cinema brasileiro de “verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, (...) as aspirações de nossa gente, do litoral ou do

interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda exploração, impostos pelas forças da reação” (SALEM, 1996, p. 83-84).

Diante das críticas também desse realismo socialista Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas desse período desencantaram-se com essa estética que cerceavam a liberdade criativa. No caso de Nelson o desencanto está relacionado com o Partido que o criticou quando do lançamento de *Rio 40 Graus*, caracterizado pelo PCB como um filme não-revolucionário. As críticas partidárias levaram-no a distanciar-se dos quadros do PCB.

1.5- NELSON PEREIRA DOS SANTOS E SUAS INFLÊNCIAS

Partindo agora para análise da vida do cineasta. Nelson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo, no dia 22 de outubro de 1928 e ainda atua no meio cinematográfico brasileiro. Desde pequeno, interessou-se por cinema como espectador e, posteriormente, como realizador ou nas suas palavras:

“Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo. Foi ele quem me deu meu aprendizado em cinema. (...) A minha primeira relação com o cinema foi essa, aos 10 anos eu já estava recebendo. Foi aí que comecei. O resto veio mais tarde: o cineclubes, depois a consciência de fazer cinema, a possibilidade de fazer cinema no Brasil. (SALEM, 1996, p.46)”

O Cinema Novo teve início no Brasil em 1955 com o filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos sendo o primeiro representante do cinema em 2006 ocupante da Academia Brasileira de Letras. Sua obra como bem observou Marcelo Ridenti, uma busca as raízes brasileiras. Com uma estética de denúncia social ao mostrar o povo oprimido como protagonista. Nascia assim um cinema que se opunha as produções de então e mostrava de forma nova e “consciente” a miséria e a fome do povo territórios com fraturas sociais, territórios místicos, carregados de simbologias, o outro lado do Brasil moderno e positivista. Com essa nova estética os cineastas passam a fazer um cinema independente numa grande oposição ao cinema comercial brasileiro e suas distribuidoras norte-americanas. Os filmes iam numa posição contrária às imagens belas de um Brasil tropical e sua chanchada e à estética hollywoodiana.

Foi a partir da “consciência” de que fazer cinema era possível utilizando-se de estética e temática voltadas para as discussões e problemas do Brasil que Nelson lançou-se a produzir, dirigir e montar seus primeiros filmes na década de 1950. A preocupação em representar e apresentar o povo, como ele “realmente era”, segundo a visão do cineasta, com os sonhos, lutas, desejos do povo, aparece no primeiro longa-metragem de Nelson – *Rio, 40 Graus* (1955)- assim como a influência dos cineastas neo-realistas italianos, produtores de um cinema das ruas, um “cinema autor”, livre das limitações geralmente impostas pelos produtores e montadores (JOHNSON, 1982, p.78).

A melhor definição deste novo tipo de produção cinematográfica, por sintetizar o movimento denominado no Brasil de Cinema Novo, foi dada por Glauber Rocha. Para ele um diretor necessitava apenas de “uma ideia na cabeça e uma câmara na mão” para sair filmando. As características dessas produções eram ter baixo custo e lidar com equipamentos novos, leves, de fácil transporte, deslocamento e de custos menores. Assim, Glauber e Nelson Pereira fundaram a “estética da fome”, com *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber, 1963) e *Vidas seca* (Nelson, 1963), mostrando e denunciando um país “verdadeiro”, pobre com problemas e desigualdades sociais tais como seca, fome e miséria.

Rio, 40 Graus (1955) é considerado por pesquisadores como Randal Johnson, Antonio Moreno, Fernão Ramos, Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza como o filme fundador do movimento do Cinema Novo, por ser uma produção rodada ao ar livre, barata e ligeira, no espírito das propostas do neo-realismo italiano. Este filme centrava-se na ação dos moradores da favela, gente do pé do morro, mostrando os dramas do cotidiano deles, usando uma linguagem coloquial e tendo negros como personagens principais. O filme teve problemas com a censura (houve tentativas de impedir sua exibição) e o Partido Comunista também foi contrário ao projeto, pois o PCB pregava que um cinema verdadeiramente popular só seria possível depois da revolução (SIQUEIRA, 1994, p.248-249).

Os filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) faziam parte de um projeto com três filmes que mostraria uma realidade do povo da cidade do Rio de Janeiro, mas *Rio Zona Sul*, não chegou a ser realizado.

Rio Zona Norte (1957) seu roteiro foi escrito pelo próprio diretor que se inspirava na vida do compositor Zé Kétti e sua produção musical e trabalha três pontos principais: a) a ação dramática não se divide entre vários personagens como o filme *Rio, 40 Graus* (1955), mas se concentra em um único personagem negro, o compositor Espírito da Luz Soares; b) a cultura popular compõem o próprio cerne da narrativa, uma vez que toda ela gira em torno das tentativas de Espírito personagem de Grande Otelo em ter gravadas as suas músicas e ser reconhecido como artista; c) a relação estabelecida no filme entre artista popular, o artista intelectualizado de classe e a mídia radiofônica. Segundo Fernão Ramos em seu livro - "História do Cinema Brasileiro- 2ª edição" esse filme foi um fracasso de bilheteria e foi mal recebido pela crítica, relatou que esse filme não era neo-realista, e sim um drama psicológico uma narrativa passada na cabeça do compositor.

"A importância de 'Rio 40 Graus' não deve ser medida apenas pelos valores deste trabalho, porque não permaneceu o filme isolado, como um momento de brilho. A obra deixou não apenas sua marca, como também sua influência, transformando-se, com o passar do tempo, num ponto de partida. O próprio Pereira dos Santos, com 'Rio Zona Norte', realizado em 1957, prosseguiu num projeto que deveria se transformar numa trilogia nunca completada. Este outro filme trazia para a música popular um dos temas abordados no anterior: a utilização, um autêntico caso de exploração, de um compositor de talento, obrigado a vender suas obras para outros, a fim de poder sobreviver. Sem causar o mesmo impacto do primeiro filme, 'Rio Zona Norte' confirmava o talento do diretor e permanecia fiel a um modelo, mantinha a coerência de autor de Nelson Pereira dos Santos." (NASCIMENTO. 1981; p.44)

Nelson Pereira com esses dois filmes desejava colocar na tela o "verdadeiro rosto do homem do povo brasileiro". Não se tratava mais de utilizar o carnaval como simples caminho para atingir o espetáculo musical. Em "*Rio, 40 Graus-1955*" o ensaio final da escola de samba pode funcionar como símbolo de união popular no morro. Em "*Rio Zona Norte - 1957*", a música popular serve

para colocar o espectador diante do drama enfrentado pelos compositores sem acesso aos meios de divulgação.

“*O Amuleto de Ogum (1974)*” faz parte do terceiro filme desse cineasta a ser analisado que vem abordar as religiões afro-brasileiras na baixada fluminense, mostrando a violência, a miséria e a ideia do corpo fechado do personagem Gabriel, jovem capaz de escapar de todas as armadilhas e até mesmo ressurgir do fundo do mar, onde havia sido jogado com o corpo crivado de balas. Para Nelson Pereira dos Santos realizou um filme dirigido ao povo.

Nele “o povo deverá ver de si uma imagem positiva, sair da projeção dizendo: Eu sou assim e tenho razão de ser assim”. A partir deste filme Nelson passou a postular que o cineasta deve abdicar de qualquer posicionamento crítico: “A crítica existe antes do filme, na escolha do tema. Escolhido o tema, o cineasta se retrai, colocando-se a serviço desta imagem positiva e crítica alguma deve incidir sobre o comportamento e a ideologia popular.” (BERNARDET, 1994, p.108) Já que no filme *Rio, 40 Graus, 1955* Nelson teve contato com aspectos das religiões afro-brasileiras, mas considerou algo de alienação e até desrespeitoso com os trabalhos (despachos) nas ruas.

CAPITULO II

2. OS FILMES INTERAGINDO COM A HISTÓRIA CULTURAL

Nas últimas cinco décadas muitas pesquisas têm sido feitas verificando as relações entre os receptores de filmes e os próprios filmes, entre cinema e cultura, entre a produção industrial e a cultural, etc., criando posicionamentos distintos diante da produção cinematográfica de modo geral. Os vários posicionamentos que serão aqui apresentados indicarão “uma verdade” e não “a verdade”. O cinema desempenha na sociedade um indicador que influencia, e não restringe apenas ao espetáculo de diversão, mas também favorece a pesquisa histórica.

“Do ponto de vista da pesquisa, o filme é um objeto bem mais delimitado do que o cinema. Ele pode ser “lido” e analisado como texto, fracionando-se suas diferentes estruturas de significação e reorganizando-as novamente segundo critérios previamente estabelecidos, de acordo com os objetivos que se quer atingir. Desse modo, ele pode ser objeto de diferentes ‘leituras’ ou do que se convencionou a chamar de análises descritivas.” (DUARTE, 2006, p-98-99)

Os filmes *Rio, 40 Graus (1955)*, *Rio Zona Norte (1957)* e *O Amuleto de Ogum (1974)* tendo uma influência do neo-realismo italiano não podem ser consumidos como uma verdadeira realidade e sim uma representação e apresentação de um Rio de Janeiro da década de 50 a 1970, no olhar do diretor Nelson Pereira dos Santos.

Os filmes possuem uma linguagem cinematográfica de movimento, que poderá auxiliar nas práticas questionadoras do fazer histórico, sendo um veículo que representa e apresenta o passado daquilo que um dia ocorreu. Entendendo-se por representar, a ausência do outro, estando no lugar do outro, presentificar uma ausência, distante no espaço e no tempo. Essas representações são carregadas de símbolos que se constroem socialmente e historicamente.

“As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como

fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.” (PESAVENTO-2008 p.39)

As imagens representadas e apresentadas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos são a representação da representação do negro e da negra e da cultura afro-brasileira rica em detalhes para pesquisar a cultura material deste Brasil que estava escondido dos olhares da sociedade. Sendo através das cenas destes filmes que representam a “realidade” brasileira daquele período que o pesquisador pode levantar discussões fazendo uma comparação com o mundo atual pelo fato de que tais mazelas sociais estão presentes e até ampliadas em proporção de espaço.

A História Cultural trabalha esse novo campo que diz respeito à imagem. E ela (a imagem) como os discursos tem como o “real” o seu referencial. Segundo Pesavento:

“(…) As imagens podem, contudo, ser reconhecíveis ou estranhas, na medida em que se propõem reproduzir o real, de forma realista, a representá-lo de maneira cifrada ou simbólica, decompô-lo e transformá-lo, deformando-o. Com advento dos meios computadorizados, a manipulação da imagem veio mostrar que tudo é possível de fazer com a imagem, pondo entre parênteses o seu valor documental.” (PESAVENTO- 2008 p-85)

Peter Burke nos alerta para o potencial e os possíveis perigos de usar a imagem como evidência. Toda a imagem não é o real e sim um ponto de vista de quem produz, a sua representação não é inocente, traz uma carga de conceitos e até preconceitos de quem comanda a captação dela. Não se deve esquecer nem ignorar as imagens como propagandas, ou visões estereotipadas do outro, ou esquecer a importância de convenções visuais aceitas como naturais numa determinada cultura ou num determinado grupo.

As imagens estabelecem uma ponte entre o mundo do espectador e o do produtor, tendo como referente o “real”, sendo ele também constituído do imaginário. Nos filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) as imagens do morro, da favela, da miséria são facilmente compreendidas e reconhecidas pelos espectadores que é “povo” brasileiro, a quem Nelson Pereira queria atingir, mas no filme *O Amuleto de Ogum* (1974) apresentou e representou imagens dos valores do público umbandista que foi necessário um saber da crença para poder acompanhar os índices na narrativa fílmica.

Segundo Robert Stam em seu livro “Multiculturalismo Tropical” (2008) o filme *O Amuleto de Ogum* (1974) está impregnado de valores da umbanda.

“(...) A narrativa em si, como observou o diretor, é estruturada por três ciclos da umbanda. O primeiro ciclo liga-se cerimônia de fechamento do corpo e da proteção de Gabriel por Ogum. O segundo está relacionado com a pomba-gira, figura da umbanda que representa uma mulher caprichosa, aqui incorporada por Eneida. O terceiro ciclo corresponde a Exu. Aqui, Severino tenta usar a umbanda para transformar Gabriel em alcoólatra. Quando Severino visita Pai Erlei, está possuído por Exu atira-se ao chão, grita e ri e comete violência contra si próprio. Pai Erlei recebe um preto velho e recomenda que Severino se redima fazendo um trabalho. Em outro momento, Severino fala como uma criança assustada. Então, mostra-se bastante perturbado por ter deixado a religião 'amolecê-lo'. O filme também é banhado na presença purificadora da água. “O terreiro de Pai Erlei fica perto das cachoeiras; as oferendas de Gabriel são para Iemanjá, deusa do mar; Gabriel cai na piscina de Severino e emerge do mar.” (STAM, Robert- 2008 p.376)

Segundo Stam as imagens do filme *O Amuleto de Ogum* (1974) mostra indícios de que o cineasta deixou marcas para que o espectador se torne umbandista ou mesmo simpatizante, pelo menos durante a projeção da película, principalmente nas cenas da conversão de Gabriel, personagem que tinha o corpo fechado segundo a religião umbandista.

As imagens possuem códigos especiais, espécies de ícones ou signos que remetem a uma lógica de significados para uma época dada e a sua compreensão é mais imediatista do que o texto escrito, mas ambos pressupõem a necessidade de suas operações lógicas de compreensão, sendo

que a imagem tem um poder de fixação bem maior e também deve-se ter um conhecimento prévio para analisar as imagens.

Sandra Pesavento em seu livro “História & História Cultural” (PESAVENTO, , 2008) propõe que as imagens são dotadas de alto poder mobilizador, como verdadeiros ícones impregnados de significados que impulsionam a ação. A força da imagem é reconhecida pelo seu poder de ação, de mobilizar autores, de gerar ações, pela visibilidade de seus efeitos sobre corpos e mentes. Também tem uma função epistêmica de dar a conhecer algo uma função simbólica, de dar acesso a um significado e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador.

Nas filmagens de *Rio, 40 Graus*, *Rio Zona Norte* e *O Amuleto de Ogum*, o diretor utilizou um aspecto comum ao neo-realismo italiano: a utilização de não atores, como os moradores do Morro, as crianças que vendem amendoins ou de lugares do Rio de Janeiro, como as imagens da estação ferroviária Central do Brasil ou ruas do Bairro de Caxias. Esse recurso cinematográfico é para dar uma sensação de verdade à imagem.

Os filmes mostraram imagens da comunidade de negros e negras ou identidades pertencentes à cultura afro-brasileira que pertencem à massa de excluídos do Rio de Janeiro, portanto cumpre um papel ideológico relevante sobre aquela sociedade de excluídos, que estavam esquecidos. A partir dessas imagens representadas passam a ser um testemunho daquela época, e da sua própria produção.

O cenário compreende os lugares dos atores na vida real como: o morro, o asfalto, a praia e os pontos turísticos da capital. Alguns lugares abordados fazem parte do Rio Janeiro rico, mas com função de sobrevivência das crianças que vendiam amendoim para a sua sobrevivência, lugares para sobrevivência de um compositor como personagem Grande Otelo (Espírito da Luz no filme *Rio Zona Norte*) ou Gabriel que se torna um matador de aluguel após a sua chegada do Nordeste no filme *O Amuleto de Ogum*.

2.1. -RIO, 40 GRAUS, 1955

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luiz Jardim, Loius Henri Guitton e Pedro Kosinski

Assistente de direção: Jece Valadão

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Radamés Gnattali

Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Bataglien, Zé Kéti, Sady Cabral, Mauro Mendonça, Renato Consorte



fig.01

A figura 01 acima representa os cartazes de propaganda do filme *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos. O primeiro cartaz retrata cenas do filme, já no segundo fica mais marcante a imagem ao fundo da paisagem do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor e uma imagem de um menino negro com um adulto. O último cartaz deixa em destaque um casal de classe média na praia e a imagem de dois meninos com olhares tristes. As imagens dos cartazes não dão ênfase à narrativa dos meninos do morro do Cabuçu e sua venda de amendoins para a sobrevivência.

A trama narrativa está centralizada sobre cinco crianças do Morro do Cabuçu que vendem amendoim para ajudar no sustento da casa e também com a finalidade de comprar uma bola como a representação da única brincadeira possível naquele local esquecido pelo governo. Esses personagens principais são muito pobres entre a idade de 10 a 14 anos, negros, da mesma estatura com roupas humildes – os garotos Zeca, Xerife, Paulo, Jorge e Sujinho- são representados no plano geral ficando imperceptível os detalhes para diferenciá-los no sentido de representar uma identidade coletiva de infância da criança pobre, uma característica fundamental da estética do neo-realismo italiano em que abordar o coletivo em detrimento do individual. Esse olhar do comum utilizando o comum é uma representação geral do cotidiano sobre a infância no morro e a sobrevivência nas ruas do Rio de Janeiro.

A trama narrativa se desenrola do morro para os pontos de cartões-postais e também turísticos do Rio de Janeiro, a história será contada a partir dos meninos que vendem amendoins, não como turistas e sim para sobrevivência.

Os meninos protagonistas vivem no morro em condições precárias, são negros, pobres, excluídos. Partindo dessa feita o filme aborda uma discussão da questão racial como o preconceito, a discriminação e o racismo. Apesar de o Brasil ser conhecido mundialmente como o país de maior tolerância racial e convivência pacífica entre os povos diversos, a população negra aos cinco séculos de história nacional não produziram grandes alterações no tocante ao racismo e ao ideário de submissão e inferioridade que eles vivenciam. Uma das principais razões é a dificuldade de se estabelecer os critérios que definem o “ser negro” em nosso país “mestiço” por excelência, a imagem do negro foi esvaziada dos conceitos de beleza estética, moral, material e cultural. “Ser negro” significou e ainda significa ser inferior aos demais membros de nossa sociedade, ter menos escolaridade, emprego, menos acesso a educação e ascensão na sociedade.

A trama narrativa do filme passa em um domingo ensolarado na praia sendo um lugar de muitos turistas e pessoas de grupos sociais abastadas para se divertirem, por isso, Jorge um dos meninos do Morro do Cabuçu vai vender

amendoim só que um playboy Bebeto derruba a lata dele na água estragando os amendoins, sem ligar para o prejuízo. Jorge, para o personagem Bebeto, é invisível. O filme é um instrumento de denúncia social que é reforçada quando Jorge é desprezado, desrespeitado por Bebeto quando vai pedir o ressarcimento do prejuízo, por este ter derrubado sua lata de amendoim na água. É tachado de malandro, trombadinha e filho de vagabundos, por um homem rico que passeava com o seu cachorro e presencia a cena em que o garoto cobra os prejuízos para Bebeto. Novamente os conflitos sociais e raciais estão presentes no filme. Nelson Pereira dos Santos retrata através da representação da imagem em movimento questões discutidas na década de 50, que estão presentes em nossa sociedade atual.



fig.02

A figura 02 representa a imagem retirada do filme *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos com dois meninos vestidos de forma humilde, pés descalços e vendendo amendoins na cidade.

Dona Elvira, mãe de Jorge, não tem marido e está doente acamada sendo ajudada pela vizinha Dona Ana. Diante dessa ajuda mostra-se a solidariedade no morro como forma de sobrevivência. E também seu filho sai para vender amendoim para ajudar no sustento da casa.

A denúncia social continua sendo discutida na cena do bondinho, por meio de choque de duas camadas sociais diferentes, em que de um lado está um garoto pobre Sujinho, e de outro a classe média e entre eles o garoto Nino, superprotegido e até mimado pela família. Sujinho é órfão de pais – entrando aí a questão do menor abandonado - que para fugir de seu Peixoto personagem que explora as crianças tomando o dinheiro delas ou expulsando de lugares que ele considera ser de seu domínio, ameaça Sujinho proibindo que ficasse ali para vender amendoim, por isso ele foge para o Pão de Açúcar se escondendo atrás de turistas.

No cartão postal dos cariocas Sujinho é protegido pela família rica de paulistas por alguns momentos, tempo suficiente para a mulher perguntar a ele onde morava e este responde no Morro do Cabuçu, e a sua expressão foi de Coitadinho, ou seja, uma caracterização de identificar a miséria e a sujeira. Outra denúncia de desprezo foi no momento em que ao registrar em foto a alegria da família, sendo um dos lugares mais bonitos do Rio de Janeiro. Ao enquadrarem no lado esquerdo a família ficou junto a Sujinho, só que alegando a luz do Sol estaria atrapalhando a fotografia eles mudam de lugar sem o enquadramento de Sujinho, dando a entender que a presença do menino Sujinho “mancharia” a foto. Voltando colocar Sujinho na invisibilidade social.

A invisibilidade social é um conceito aplicado a seres socialmente invisíveis, seja pela indiferença ou pelo preconceito. Existem vários fatores que podem contribuir para que essa invisibilidade ocorra, sociais, culturais, estéticos, econômicos, sexuais, étnicos, etc. Este fenômeno é encontrado em toda a narrativa fílmica de *Rio, 40 Graus*. Fernando Braga da Costa denuncia em sua obra *Homens Invisíveis: relatos de humilhação social* bem trabalhada por Nelson Pereira dos Santos.

A exclusão social dos garotos, o antagonismo entre os grupos sociais (os meninos que vendem amendoim e os turistas) são explorados na estética neo-realista de *Rio, 40 Graus*. As roupas sujas, rasgadas dos meninos, neste caso, estão intimamente ligadas à pobreza do morro. Elas exaltam o comportamento dos garotos, seus gestos e atitudes e juntamente com suas linguagens espontâneas, dão-lhe um caráter de “realidade” quase um documentário.

O filme de Nelson Pereira dos Santos aborda outras discussões sobre o cotidiano brasileiro por meio do personagem Dr. Durão, um coronel mineiro, que apesar de ser apenas suplente de deputado é amigo de um ministro e por isso é um político de influência e muito requisitado pela imprensa e por outros que desejam algum favor do mesmo.

O personagem Dr. Francisco tenta jogar a filha Maria Helena como isca, para salvá-lo de um processo administrativo, dentro do Ministério da Agricultura. Todos que estão no aeroporto para receber Dr. Durão tentam paparicá-lo de alguma forma, mas o coronel interessado por Maria Helena resolve ficar na casa do pai dela. Práticas comuns de servilismo, troca de favores estão bem representadas no filme. Uma cena que denuncia esta postura explicitada é quando todos – assessores do ministério, o secretário Laudelino, Dr. Francisco – tentam abrir a porta do carro ao mesmo tempo atropelando-se, é quando o Coronel chega a dizer “Calma Pessoal! O Brasil é nosso!”.

Esse personagem faz alusão ao slogan do nacionalismo getulista dos anos 50 “O petróleo é nosso”, que representou o debate político e ideológico que defendia o monopólio estatal e a independência do país na área petrolífera sendo um confronto político com os “entreguistas”, que defendiam o desenvolvimento do setor com base na captação de recursos estrangeiros.

Voltando a temática do negro, o coronel, Dr. Durão, ignorou a presença de Zeca que vendia amendoim no Cristo Redentor voltando a reforçar o conceito de invisibilidade social.

Na parte final do filme o clima de festa por meio do ensaio da escola de samba Unidos do Cabuçu, que recebe a visita da Portela, é o pano de fundo para a identificação do grupo de trabalhadores e da raça negra além da forma como Nelson Pereira dos Santos aborda a identidade negra no samba, através da consciência por meio das músicas cantadas pelos negros.

“Poetas dos Negros”, de João Batista da Silva e José dos Santos, relembra a extinção da escravidão ***(Uma voz/ de Norte ao Sul se ouvia,/ liberdade/ era o que o negro queria./ Em 1888/ a Princesa Isabel/ a Lei Áurea assinou/ e a***

escravidão no Brasil acabou...), sendo após a abolição o negro ficou a margem da sociedade, o que é recordado em “Relíquias do Rio Antigo”, também de Moacyr Soares Pereira e João Batista da Silva (*Recordações de um passado/ relíquias do Rio Antigo é o que vamos lembrar/ do tempo do minueto,/ da igreja do Castelo/ e das serestas ao luar/ Do velho Rio/ do tempo das carruagens/ e dos bondes puxados e luar (...) Recordações de um passado/ do velho Rio que não volta mais...*).

Outra aclamação de consciência está presente na música “Voz do Morro”, de Zé Ketti e tema do filme (***Eu sou o samba,/ a voz do morro/ sou eu mesmo,/ sim, senhor!/ Quero mostrar ao mundo/ que tenho valor,/ eu sou o rei dos terreiros./ Sou o samba, sou natural aqui do Rio de Janeiro,/ Sou eu quem leva a alegria/ para milhões de corações brasileiros...***)

Segundo Mônica Dias entende-se por identidades criações e construções no cotidiano por meio de experiências vivenciadas, e possam ser usadas como um espelho; ou então podem ser elaboradas e internalizadas como aprendizado por meio de um processo de reorganização particular de escolhas.

E o samba, o terreiro, a escola de samba é uma expressão cultural do negro e um lugar de identidade e de reafirmação da sua raça e da sua cultura. Quando o filme finaliza com a festa propõem um resgate de uma cultura que sempre ficou reprimida e à margem da sociedade brasileira.

2.2. RIO, ZONA NORTE, 1957

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Produção: Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire dos Santos

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Alecandre Gnatalli e Zé Kéti

Elenco: Grande Otelo, Jece Valadão, Maria Pétar, Malú, Paulo Goulart, Zé Kéti, Ângela Maria.



fig.03

As imagens representadas na figura 03 são os cartazes de propaganda do filme *Rio, Zona Norte* 1957 de Nelson Pereira dos Santos. A primeira imagem representa várias cenas do filme, retratando a narrativa do compositor Espírito da Luz, com a cantora Ângela Maria. A segunda imagem retrata os trilhos de trem da Central do Brasil representação do lugar onde o compositor caiu juntamente com sua imagem sorrindo. Os cartazes fazem a representação da narrativa da história do compositor Espírito da Luz que foi inspirada na história do amigo de Nelson Pereira dos Santos e também compositor chamado Zé Ketti.

O roteiro deste filme foi escrito por Nelson Pereira do Santos o próprio diretor que se inspirou na vida do compositor Zé Kéti, cuja produção musical, conforme Nelson havia podido constatar, em boa parte se perdera por falta de alguma forma de registro mais perene. (FABRIS, 1994. p.153)



fig.04

A figura 04 representa uma imagem retirada do filme mostrando o ator Grande Otelo cantando e representando o compositor Espírito da Luz. Mostra a felicidade em estar numa roda de samba representada no filme como uma identidade cultural do negro no filme.

A centralidade de *Rio, Zona Norte* para nossos fins reside em três pontos: a) o personagem negro constituiu-se com muito clareza do que em *Rio, 40 Graus*, pois a ação dramática não se divide entre vários personagens mas se concentra em um único, compositor Espírito da Luz Soares; b) a cultura popular compõe o próprio cerne da narrativa, uma vez que toda ela gira em torno das tentativas de Espírito em ter gravadas as suas músicas e ser reconhecido como artista; c) a relação estabelecida no filme entre artista popular, o artista intelectualizado de classe média e a mídia radiofônica.



fig.05

A imagem da figura 05 retrata o início do filme com um flashback que conta a história do compositor Espírito da Luz, talentoso e humilde morador do morro que não consegue produção para suas músicas e vê a sua vida passar por sua memória após a queda do trem. Essa memória retrata a problemática de vários compositores que não consegue produção para suas músicas.

O filme inicia-se com imagens do centro do Rio de Janeiro e da estação Central do Brasil, logo após temos planos com o ponto de vista a partir de um trem em movimento e rapidamente já encontramos Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) caído acidentalmente, ele está desacordado e ferido na linha do trem, sendo socorrido por transeuntes que vão chamar uma ambulância. A partir daí se estabelece o procedimento recorrente de Rio, Zona Norte: *flashbacks* da vida de Espírito como se fossem lembranças dele em seu leito de morte.

Em uma roda de samba no morro Espírito conduz a música, interrompida por um homem ciumento que tenta ferir a cabrocha Adelaide (Malu), ninguém se feriu e o covarde que queria feri-la é colocado para fora. O ato continua, Espírito conhece Moacyr (Paulo Goulart), homem cujas vestes, gestos e tipo de

fala denunciam seu pertencimento a outro universo social e econômico. Moacyr (Paulo Goulart), também é músico e para viver toca violino em orquestras, fica impressionado com o talento de Espírito que passa a cantar várias músicas para ele, na mesma mesa também está Maurício Silva (Jece Valadão), um “parceiro” de Espírito. Moacyr diz para Espírito procurá-lo, pois as obras do compositor popular seriam de grande qualidade. Ao final da noite, Espírito vai para seu barraco e Adelaide, que o ouviu toda a noite, acompanha-o.

O despertar de Espírito após a noite de amor com Adelaide é carregado de um lirismo que nasce da forma como os hábitos cotidianos são mostrados, ou seja, pelo fluxo de tempo que respeita os pequenos atos tais como levantar da cama para se vestir ou pentear o cabelo. Adelaide vai imediatamente morar com ele e traz o filho de colo, que é assumido pelo compositor.

Os planos do casal descendo o morro são também carregados de significação poética, com enquadramentos que valorizam o conjunto da comunidade e a geografia íngreme do lugar mostrando detalhes do morro. No entanto, quando Espírito vai avisar ao seu compadre Honório (Vargas Júnior) sobre a sua nova situação, encontra o filho Norival (Haroldo de Oliveira), adolescente que acaba de fugir de um reformatório. O pai acaba dando dinheiro para que o rapaz viaje a São Paulo. Espírito vai à emissora de rádio atrás de Moacyr, mas este não pode atendê-lo naquele momento, pois a esposa o espera. Lá Espírito encontra Maurício, que diz ter conseguido um cantor interessado em gravar uma das músicas apresentadas na noite anterior, mas Alaor da Costa (Zé Keti) exige também ser “parceiro” na composição para aceitar cantá-la, ainda que contrariado, Espírito acaba concordando com a situação.

Na noite em que vários amigos do compositor se reúnem em torno do rádio para escutar a música, não apenas o seu ritmo é muito diferente do original como ainda o nome de Espírito não é citado entre os autores. Espírito canta a música no ritmo que lhe parece o melhor e todos os amigos acompanham entusiasmadamente, coisa que não ocorrera na execução da música do rádio. Para completar a noite de decepções, Espírito flagra seu filho tentando roubar um comerciante do morro, o pai obriga o garoto a devolver o dinheiro e o menino foge.

Espírito volta à emissora de rádio, Moacyr insiste que ele deve procurá-lo para conversar e fixarem as músicas de Espírito em partituras, mas quem também está por lá quase se esgueirando é Maurício, o qual confirma que o nome de Espírito fora retirado da música e que ele deveria se contentar com o dinheiro que lhe seria pago. Muito precisado do dinheiro, Espírito acaba cedendo. Na mesma noite ele descobre que Adelaide o deixou e ainda é atacado pelos comparsas de Norival, que estão atrás do rapaz para acertar contas; o filho de Espírito surge para defender o pai e acaba sendo assassinado pelos outros jovens. Na manhã seguinte após o enterro, o inconsolável Espírito compõe uma música em homenagem ao filho e não aceita a nova “parceria” proposta por Maurício.

O compositor popular vai novamente à rádio e encontra a grande cantora Ângela Maria, ela pede para escutar a música de Espírito, ele em um plano de meio-figura começa a cantar para ela e enquanto o faz surge em *off* a voz da cantora que se sobrepõe à sua, demonstrando o entusiasmo dela com a obra. Ângela Maria promete cantar a música, mas pede para Espírito lhe levar a partitura. Ele vai à casa de Moacyr pedir para este fazer a partitura, o apartamento está cheio de intelectuais e artistas que inicialmente ouvem com atenção Espírito cantar sua composição, mas após fazer vários comentários, alguns esnobes, eles passam a se entreter com uma amiga recém-chegada e literalmente dão as costas ao compositor. Espírito vai embora bastante sem jeito e chateado, Moacyr pede-lhe que volte no dia seguinte para escreverem a partitura. Espírito pega um trem lotado na Central do Brasil ficando na porta e começa a criar uma nova música, no entanto, alegre e distraído com sua própria criação, acaba caindo.

O flashback que apresenta a vida pregressa de Espírito termina aí. No seu decorrer há interrupções a fim de apresentar a chegada da ambulância, Espírito indo para a mesa de operações e o pessoal do hospital em busca de parentes. Mas as situações nas quais o flashback é interrompido têm também uma função central no projeto ideológico do filme: ao nível da diegese (explicar) as pessoas que o socorrem não sabem a identidade de Espírito e em paralelo vemos os papéis que estavam no seu bolso com suas letras perderem-se aos poucos. Isto até que um funcionário do hospital liga para Moacyr, cujo número

de telefone é encontrado nas coisas do compositor e afirma: “O senhor é a única pessoa que poderá dar indicações a respeito dele.”

É justamente Moacyr quem vai ver o moribundo Espírito no hospital, lá também se encontra o compadre do compositor. Ambos veem Espírito morrer e ao sair dali Moacyr pergunta ao outro se conhece as músicas do artista popular, ele responde que conhece assim como outros moradores do morro, mas apenas as melhores.

É bem evidente que – Espírito – até o nome - representa o povo brasileiro sofrido com sua cultura. Na perspectiva de Rio, Zona Norte ela é valiosa, mas não conhecida e ainda por cima é abastarda pela indústria cultural-representada de forma algo canhestra por oportunistas como Maurício e Alaor das Neves.

Rio, Zona Norte transita entre a ingenuidade e a ambiguidade ao abordar a indústria cultural, pois tudo se reduz no caso do filme de Nelson Pereira dos Santos à falta de caráter de algumas pessoas que trabalham na mídia radiofônica. De fato, a estrutura da indústria cultural nunca é interrogada a fundo.

O filme ainda advoga que cabe ao artista intelectualizado o papel de recuperar a cultura produzida pelo povo para evitar o seu processo de desaparecimento ou a sua deturpação. Este artista consciente, portanto, não é nos salões ao dos seus pares, mas nas ruas e nos morros de forma a captar as manifestações culturais ali produzidas. Moacyr só compreende isto após a morte de Espírito, quando boa parte das suas músicas estava destinada a se perder. Note-se ser possível aduzir do filme que no caso do artista intelectualizado cumprir adequadamente o seu papel, a indústria cultural tenderia a funcionar em prol da cultura popular, afinal se Moacyr houvesse feito a partitura da música a tempo para Espírito, Ângela poderia tê-la gravado.

2.3. O AMULETO DE OGUM, 1974

Título: O Amuleto de Ogum
 Direção: Nelson Pereira dos Santos
 Roteiro: Francisco Santos e Nelson Pereira dos Santos
 País de Produção: Brasil
 Elenco: Ney Sant'Ana (Gabriel), Anecy Rocha (Eneida), Jofre Soares (Severino), Jards Macalé (Cego), Maria Ribeiro (Maria)
 Música: Jards Macalé.
 Fotografia: Hélio Santos, José Cavalcanti e Nelson Pereira dos Santos
 Duração: 1 hora e 53 minutos.
 Cor: colorido e sépia
 Premiação: Kikito



fig.06

A figura 06, primeira imagem representa o cartaz de propaganda do filme O Amuleto de Ogum 1974 de Nelson Pereira dos Santos. A imagem representa a última cena: a história de Gabriel que renasce após o tiroteio com Severino no mar fazendo referência a entidade Ogum Beira mar, que renasce das águas. Uma imagem simbólica fazendo alusão a Umbanda. O segundo cartaz representa o próprio Amuleto de Ogum fazendo referência a identidade da Umbanda.

Robert Stam defendeu que os filmes da década de 70 revelam uma transformação dramática na atitude dos diretores brasileiros em relação à cultura afro-brasileira. Enquanto no final da década de 50 e início de 60 os personagens enfocavam os negros sem destacar a cultura afro-brasileira e sim o cotidiano do povo humilde da favela, abordando a miséria e dando ênfase ao samba como expressão de identidade negra. A cultura afro-brasileira vista como um produto de alienação e as produções cinematográficas dessa época como uma utopia revolucionária. Já nos anos 70 a cultura é analisada no espírito antropológico. O filme *O Amuleto de Ogum, 1974* que foi produzido pela Embrafilme vem com a perspectiva de trabalhar o indivíduo visto em suas relações com a cultura da Umbanda como expressão de identidade afro-brasileira. E mostrá-lo como uma “visão popular da realidade”, interpretar os valores populares

Em *O Amuleto de Ogum, 1974*, Nelson Pereira dos Santos, aprofundou o sentido simbólico e cultural das religiões de base africana, avançando em relação à abordagem folclorizada dos valores africanos feita em parte para um outro tipo de estereotipia centrada nos enfoques ideológicos da criminologia. Foi uma produção cinematográfica que mesclou a imigração nordestina em um enredo de gangue e a religião Umbanda.

O primeiro ficcional que tomou a Umbanda como tema foi *O Amuleto de Ogum*, que teve um papel de direcionamento ao propor ao campo cinematográfico um assunto que conciliava as pretensões estéticas e políticas do diretor Nelson Pereira dos Santos. Um filme popular que permitisse ao povo se reconhecer na obra com postura política e viabilizada para o mercado. Esse tema estava emergindo principalmente com a sua expansão a partir dos anos 1960 na sociedade brasileira.

A Umbanda é uma religião baseada nos cultos aos Orixás e seus servidores: crianças, caboclos, pretos-velhos, exus. Estes grupos de espíritos têm funções e características específicas para trabalharem subordinadas as forças da natureza que os regem chamados de Orixás.

Uma religião brasileira por possuir uma flexibilidade de ritual e doutrinária composto de vários elementos como: o elemento negro com o africanismo das nações, dos indígenas os elementos da pajelança, dos europeus trouxeram os

elementos do cristianismo e do kardecismo e posteriormente influências orientais.

Segundo Jean-Claude Bernardet defende que o filme *O Amuleto de Ogum* foi para o cineasta:

“(...) O que Nelson tenta é se dirigir ao público fazendo uma proposta dramática e estética original. Nesse sentido, O Amuleto de Ogum não é um filme experimental. O divórcio entre o cineasta intelectual e o público em diversos motivos (situação cultural geral do país, problemas de distribuição e exibição etc.) Um desses motivos foi a incapacidade dos cineastas de elaborar propostas temáticas e formais que mobilizassem o público. Isso como reflexo da situação sociocultural do cineasta culto, que, em linhas gerais, encontra dificuldades para se relacionar com o público.”(BERNARDET, 2009. p. 235)”

Nelson Pereira dos Santos iniciou na década de 70 uma reflexão da percepção da “realidade”, ao aceitar para o seu filme *O Amuleto de Ogum* a existência da Umbanda. Ele foi buscar o lado dos valores populares, uma visão popular da realidade. Incorporando a visão do povo no cinema seria possível ao realizador, encontrar outro papel político alheio aos preconceitos de outrora engajados neste novo momento histórico.

“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. Esse filme, sendo popular, seria conseqüentemente comercial (...) Se conseguisse interpretar bem e ficar a favor dos valores populares, quer dizer, de uma visão popular, acredito que a consequência será um bom público.” (BERNARDET, 1975. P.19-21)

Nelson pensava esse filme a partir de uma posição crítica e política sobre a cultura brasileira, por meio de uma crítica dos cineastas:

“Não quero fazer uma crítica generalizada aos meios cinematográficos, estou falando do que fiz. É preciso ter também uma atitude crítica dentro do filme, embora usando temas populares ou colocando a imagem do povo no filme, a minha posição era de criticar uma atitude nossa de intelectuais cineastas, de superioridade, e de criticar a própria vida do povo.” (BERNARDET, 1975. P.19-21)

A partir dessa citação Nelson fez uma crítica a atitude intelectual, de superioridade e preconceituosa.

Pensar a cultura popular a partir da sistematização estética que era concebida como tendo significação política. Mesmo preparando um filme para o povo. O filme *O Amuleto de Ogum* foi mais assistido pela classe média do que pelas classes populares, pelo que Nelson responsabilizou a distribuição do filme, pouco preocupada em atingir o povo. Uma das explicações está na volta de estudantes universitários aos cinemas da época.

A Umbanda foi utilizada como metáfora da própria expressão do povo brasileiro, para resistir e subverter a dominação e hegemonia das elites. A religião era uma marca da cultura popular de identidade afro-brasileira.

O filme conta as aventuras de Gabriel (Ney Sant'Annta filho de Nelson), imigrante nordestino que teve o corpo “fechado” isto é, tornando invulnerável em um ritual umbandista, na infância a pedido da mãe, após a morte do pai e do irmão mais velho, numa chacina, no Estado de Alagoas.

Uma história dentro de outra história: o Cego (Jards Macalé) cantor de violão a tiracolo sendo um narrador onisciente começa a narrar a fábula de Gabriel para um trio de assaltantes que o intimida em um beco qualquer.

“(…) Firmino afirma que a história que está prestes a contar ‘realmente aconteceu’ ‘ele simplesmente a inventou’, assim, o mesmo regime de “verdade e imaginação” invocado por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.” (STAM, 2008 p. 373)



fig. 07

Essa imagem retirada do filme *O Amuleto de Ogum* representa a mãe e Gabriel após a chacina indo embora e depois se mostra a cena do personagem Gabriel menino tendo o corpo fechado.

Durante a narrativa, Gabriel após 10 anos do seu corpo “fechado” se desloca para Caxias, um subúrbio do Rio de Janeiro com leis próprias, conhecido pela violência dos justiceiros (matadores de aluguel), seus bicheiros envolta a cultura de rituais da umbanda.

Segundo Robert Stam em seu livro “Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros”.

“(...) O termo umbanda engloba um amplo espectro de práticas que combinam elementos africanos- os orixás, possessão por espírito (incluindo as tradições bantas de receber os espíritos mortos)- com o catolicismo, a cabala, a simbologia indígena e a variedade Alan Kardec do espiritismo. Embora a quebra da cor varie na umbanda de grupo para grupo, a África ainda, nas palavras de Roger Bastide, ‘lança sua grande sombra negra sobre a umbanda’. É comum dizer que a umbanda é a religião brasileira, por incorporar elementos culturais dos principais grupos constitutivos da identidade do Brasil.(..)” (STAM, 2008 p. 372)”

No filme *O Amuleto de Ogum* o orixá representado é o associado ao ferro referente à diáspora africana que geralmente associava os negros aos seus ofícios.

O filme tem como espaço o subúrbio de Caxias no Rio de Janeiro, conhecido pela violência dos justiceiros, seus bicheiros e sua vibrante cultura popular. Caxias é ligada por trem ao centro do Rio, e a trilha como pontuação musical. Em Caxias, Gabriel torna-se um pistoleiro a serviço de seu tio Severino (Jofre Soares), chefe criminoso do jogo de bicho. Quando a quadrilha descobre o corpo fechado de Gabriel durante uma briga entre Gabriel e seu superior, irritado por causa do erro de Gabriel, perde a paciência e atira em Gabriel na frente de vários da gangue, mas ele não se fere passando a ser visto por todos como um milagre e fica extremamente famoso e esse episódio faz com que o personagem Gabriel fique mais forte e seu tio Severino se sente ameaçado. Gabriel também trai o tio namorando a amante dele chamada Eneida (Anecy Rocha).

No desenrolar da narrativa, o personagem Gabriel também começa a se recusar a matar sem razão, ou seja, ao desobedecer ao tio Severino, o mesmo

começa a comprar carros esportivos e roupas caras e o induz a assassinar o presidente da Cruz Vermelha. Por essa morte Gabriel teve que se esconder e após ter outra pessoa culpada por esse assassinato ele rompeu com o seu tio. Enquanto estava escondido passa a liderar um grupo rival de Severino, conflito que transforma Caxias numa zona de guerra.

Severino mata todos os companheiros de Gabriel, mas reserva uma arma “secreta” para este: os despachos de babalorixá Gogo, esse pai-de-santo no filme vai representar o lado mercenário de algumas pessoas que se utiliza da religião de matriz afro para ganhar dinheiro de forma inescrupulosa. Esse personagem Pai de Santo Gogo vai fazer trabalhos para atingir um ponto fraco de Gabriel que o fígado, já que o mesmo adora beber. Uma noite, os inimigos de Gabriel o encontram bêbado, o amarram com pedras e o atiram ao mar. Ali perto, porém, o babalorixá Erlei (nome do personagem), agora a representação de um pai-de-santo responsável com a sua religião a umbanda, estava prestando homenagem a Iemanjá. Pai Erlei resgata Gabriel, reconhece seu amuleto, leva-o para o terreiro e o inicia na umbanda. A religião agora vai ser utilizada como um resgate de Gabriel da vida criminosa para a sua reabilitação.



fig.08

A figura 08 mostra uma imagem que representa e apresenta para Gabriel os fundamentos da religião umbandista e o seu resgate da bandidagem através da religião. O filme trás muitas imagens identitárias com a religião da Umbanda.

Então Severino ao saber dessa mudança de Gabriel, sequestra Pai Erlei, oferece dinheiro para que torne Gabriel vulnerável; o umbandista se recusa e defende os princípios da Umbanda. Na sequência, Severino suborna Eneida

para que encontre Gabriel e descubra qual seu ponto fraco em relação ao seu corpo fechado.



fig.09

Essa imagem representa a cena quando Gabriel conta para Eneida que no filme faz alusão segundo o diretor a pomba-gira da religião da Umbanda o seu segredo relacionado ao amuleto. Todo o filme tem a representação da identidade umbandista, que para o espectador é preciso ser conhecedor da religião.

Eneida o encontra numa festa para criança na Umbanda de São Cosme e Damião, depois de passarem a noite juntos Gabriel lhe conta o segredo do amuleto: que a mãe dele havia oferecido a própria vida como garantia de seu corpo fechado. Eneida repassa a informação a Severino, que ordena a morte da mãe de Gabriel, mas termina matando a empregada dela.

Em um confronto sanguinolento, Gabriel e Severino se matam, mas Gabriel cai na piscina do tio bem na hora que a sua mãe chega a um lugar do Rio de Janeiro. Na próxima cena Gabriel ressuscita, não mais na piscina, mas em um barco, no mar, com revólveres reluzindo enquanto a história-moldura acaba.

A água foi importante em várias cenas com um sentido simbólico. Gabriel é pego em uma emboscada, amarrados, baleado e jogado no mar. Do mar ele é resgatado e depois em água doce é batizado e no final ele cai na piscina ressuscita em um barco no mar sempre protegido por seu Ogum

Segundo Robert Stam o personagem Gabriel baseia-se parcialmente em um herói popular de Caxias (Tenório Cavalcanti), misto de político e bandido que construiu seu mito usando truques. Entregava sua arma às pessoas e pedia que atirassem nele duas vezes, era o que acontecia e depois pegava a arma e

dava o terceiro tiro, só que as duas primeiras eram de festim. Era imigrante nordestino e conhecido como corpo fechado. Nelson mantém a idéia de criminoso e o corpo fechado, mas atribuiu ao personagem uma base religiosa na Umbanda, “(...) Tenório queixou-se que o diretor o havia transformado em místico.(...)” (Stam, 2008. p. 376). No filme Gabriel representa ingenuidade, fragilidade, manipulável, só mudando quando encontra a sua força nos princípios da umbanda com o Pai Erlei. E encontra o seu protetor, Ogum Beiramar. Tendo feito sua oferenda a Iemanjá, ele cresce em estatura e ganha o direito de representar o povo. No final se transforma no guerreiro de Ogum.

O espaço do terreiro de Pai Erlei no filme é um importante aspecto para a representação da cultura umbandista. O terreiro é repleto de plantas e água corrente, de forma a sugerir uma proximidade com a natureza relacionada com os Orixás. A narração do filme guia o espectador para que este veja a área sagrada do terreiro e compreenda que a religiosidade ali presente está ligada diretamente a natureza. Há cenas de pessoas sendo banhadas nas cachoeiras, caminhando no meio de plantas, sendo abrigadas em cômodos afastados na vegetação. A presença da vegetação e da água é um recurso para caracterizar a Umbanda como uma religião holística.

As cenas no terreiro de Pai Erlei mostra sempre uma fraternização entre as pessoas umas com as outras e também com a natureza. Para o personagem Gabriel é a primeira vez que ele encontra alguém que se propunha a auxiliá-lo gratuitamente e que todos são tratados com dignidade e ele encontra um fortalecimento para superar os problemas do cotidiano. Gabriel só deixa a marginalidade depois de visitar o terreiro. Pai Erlei auxilia Gabriel em todos os momentos, até mesmo após a traição de Eneida.

Outras características da Umbanda são representadas quando Gabriel está em frente a uma escada quando é alvejado pela primeira vez. No topo dela havia uma estátua de São Jorge montado em seu cavalo branco, matando o dragão.

O binômio exploração e dominação é abordado através do personagem Severino que não é político, latifundiário ou burguês, mas atua nas brechas do sistema explorando e ameaçando as pessoas com o seu poder e o Estado ausente ou quando o mesmo não é usado para o benefício do explorador.

O próprio Nelson Pereira dos Santos no Jornal da Tarde, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1975 afirmara que o filme tinha tema político na medida em que se interessava pela sociedade de seu país. A representação do “corpo fechado” de Gabriel mostrando a sua invulnerabilidade foi trabalhada como a invulnerabilidade do povo que, sendo fiel as suas crenças populares, têm o poder de continuar a luta contra a “máfia” a opressão financeira que o domina.

A Umbanda é colocada como resistência e não como alienação. Uma denominada de “religião popular” no início dos anos 70. A religião com características próprias as quais o filme mostra: a) o sincretismo entre santos católicos e os orixás, bem caracterizados na estátua de São Jorge, atrás de Gabriel, quando alvejado pela primeira vez , ou na festa de São Cosme e Damião no terreiro de Pai Erlei; b) os rituais e transes mediúnicos, nos quais pessoas incorporam as entidades, exus, pomba giras, preto-velhos entre outros; c) os trabalhos ou despachos e as comidas para os santos pelos quais os umbandistas são lúdicos e festivos; d) a proximidade com a natureza, na medida em que muitas cenas mostram os umbandistas próximos a matas e a águas correntes; e) o caráter mágico da crença, já demonstrado pelo corpo fechado e pelos despachos que Pai Gogó monta para destruir a saúde de Gabriel ou despacho que Gabriel leva ao mar para lemanjá.

CAPITULO III

3. O NEGRO E A NEGRA NA FILMOGRAFIA BRASILEIRA

3.1- FILMOGRAFIA BRASILEIRA

Esta pesquisa está relacionada à representação do negro e da negra nas obras cinematográficas de Nelson Pereira dos Santos.

Para Metz (1980) podemos reconhecer o cinema como uma instituição que está estreitamente ligada com as relações econômicas, ideológicas e expectantes de uma sociedade. Essa instituição estabelece uma relação com espectador que desencadeia uma interlocução centrada no imaginário e na construção simbólica de cada um, sendo assim uma ação subjetiva e baseada na sensibilidade. Daí a necessidade de analisar como os afro-descendentes foram representados e como foi construído o processo de identificação no cinema brasileiro.

O processo ideológico de anulação sócio-político-econômica e cultural do afro-descendente/negro no Brasil se faz presente em várias abordagens cinematográficas. O cinema, como instituição inserida no contexto ideológico da sociedade, tem seu lugar na contraditória e dialética vivência dessa sociedade e nas desigualdades impostas pelo modelo sócio-econômico vigente. Como projeto da elite hegemônica, o cinema instrumentaliza a difusão e representação dos modelos étnico-sociais dessa elite, salvo algumas produções que expressam a resistência a esses modelos.

A produção cinematográfica tende a assumir a função de expressão, geração e disseminação de valores culturais, sociais e ideológicos de uma sociedade. O direcionamento dessas funções se define no controle ideológico dos grupos/sujeitos hegemonicamente postos ou impostos. Essa produção está imbricada tanto na concepção de mundo e de ser de seus membros produtores, quanto nos interesses econômicos que permeiam este metier, assim como nas relações produzidas entre as intenções de quem produz e as expectativas de quem assiste.

A representação da participação negra ou afro-descendente nas produções cinematográficas, via de regra é pautada na depreciação, minimização,

estereotipia ou negação existencial. De modo geral, as relações inter-raciais são ausentes e, quando existem, predominam os papéis de status inferiorizados.

Jacques d'Adesky (1997) atribui parte dessa inferiorização e ausência representativa do afro-descendente na produção cinematográfica a raridade de roteiristas, produtores e cineastas dessa etnia. Temos a acrescentar que o poder decisório da elite brancocêntrica tende a vedar a inserção significativa dos afro-descendentes no quadro de atuação das produções, sustentando uma ideologia racista e reducionista, que enclausura a participação dos atores negros nos filmes temáticos específicos e históricos, como se na vida cotidiana fossem inexistentes. As produções em que aparece prima pela representação perniciosa dessa parcela da população brasileira e promove a exotização e erotização da mulher e do homem negro, na figura do “Brasil moreno, paraíso da democracia racial e do eterno carnaval”, de pouca civilização e intelectualidade.

Essa concepção esvaziadora de sentido existencial afro-descendente tem seus exemplos ampliados quando da exposição em panoramas internacionais, enquanto os movimentos sociais e setores significativos da sociedade se articulam pela instituição de políticas públicas multiculturais que reduzam as desigualdades étnico-sociais e pela superação da linearidade da história oficial. E como esse é apenas um dos muitos espaços onde a presença afro-descendente é coibida, há uma relativa naturalização da invisibilização que nos impede de analisar criticamente a problemática em questão. No entanto, a luta dos movimentos negros tem produzido, apesar das resistências, algumas mudanças no contexto das artes e da mídia. Tem aumentado a representação afro-descendente, porém vencer esse encarceramento ideológico requer mais do que algumas obras com temática “negra”, mas que estejamos em qualquer produção, na proporção representativa que é de direito.

O cinema brasileiro segundo o livro “O negro brasileiro e o cinema” de João Carlos Rodrigues vem abordar uma discussão histórica de um cinema que mostra os negros e negras, gente excluída da hegemonia cultural contemporânea, mas com grande participação étnica e cultural do povo brasileiro. Esses filmes abordados no texto escrito nem sempre registrou de maneira mais correta. Mas, é importante mostrar tais registros cinematográficos

para que nós brasileiros aprendam a conhecer melhor como os afro-descendentes foram representados no decorrer da história cinematográfica brasileira.

3.2. A REPRESENTAÇÃO DOS AFRO-DESCENDENTES CULTURALMENTE CONSTRUÍDOS

As imagens que a história do cinema nos apresenta e representa através de arquétipos é fruto histórico e cultural do Brasil. Após abolição os afro-descendentes/ex-escravos passaram a instituir-se livre, no entanto foi construído cultural um lugar de sulbaternidade legitimada pela elite hegemônica e sustentada teoricamente pelo mito da “democracia racial”. Os brasileiros de forma geral rejeitaram o racismo segregacionista semelhante ao dos Estados Unidos, mas criou um paternalismo optando por uma ideologia do “branqueamento”, a qual permitiu que uma população gradualmente se branqueasse através do casamento inter-racial. Segundo Robert Stam.

“(...) Em outras palavras, a fé na probabilidade do branqueamento levou as elites brasileiras a encorajar parcialmente a miscigenação, em vez de bani-la, como se deu no modo fóbico norte-americano. E, enquanto a segregação racial norte-americana ironicamente favoreceu o desenvolvimento de instituições paralelas-escolas para negros, a Igreja negra, uma imprensa negra independente, organizações esportivas -, a situação brasileira encorajou uma dependência paternalista de instituições da elite (vale dizer branca).” (STAM, 2008-p.57)

Para discutir sucintamente o termo cultura vamos utilizar a obra de Cristina Gomes Machado na sua obra “Multiculturalismo: muito além da riqueza e da diferença”.

“(...) o ser humano é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Essas não são, pois, o produto de uma ação isolada, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade.”(MACHADO. p.24)

O termo cultura também traz problemas que surgem a partir dele. De modo mais genérico o termo cultura é entendido como a maneira como um grupo

social compreende a vida. Cultura é tudo aquilo que um determinado grupo social “cultua”, isto é, inclui seus valores e suas tradições. A questão importante a ser abordada é a cultura dominante dentro de um grupo definido. Exemplo: A cultura ocidental dominante em países com diversidade cultural.

Para ampliar as representações e apresentações dos negros e negras no cinema brasileiro necessita-se de trabalhar com o conceito de multiculturalidade e não mais apenas o conceito de cultura.

“(...) a teoria sobre cultura tem sido progressivamente substituída pela idéia de culturas, uma pluralidade que inclui a cultura da elite, mas também a de diferentes grupos sociais, denotando as diferenças a respeito das etnias, nacionalidades, sexualidades e gerações. (...)” (MACHADO, p.31)

Assim, ao afirmar uma perspectiva multicultural a base é a pluralidade cultural de diversos grupos sociais, étnicos e culturais que compõem a sociedade de forma heterogênea e rejeitar qualquer mecanismo de discriminação. Ao trabalhar o multiculturalismo deveríamos dar voz as diferenças étnicas, sexuais, regionais, religiosas, etc.

“(...) o multiculturalismo, como área de conceitualização das políticas e práticas, em vários domínios, para a constituição de uma sociedade multiétnica, tem estabelecido, em alguns países ocidentais, um terreno de debates e polémicas intermináveis, confrontando diferentes ideologias quanto aos modos de promover a igualdade de oportunidades. (...)” (MACHADO, p.33)

3.3- ARQUÉTIPOS DOS AFRO-DESCENTES NO CINEMA BRASILEIRO

Partindo das discussões de João Carlos Rodrigues em sua obra: “O Negro Brasileiro e o Cinema” faz um percurso dos arquétipos do negro no cinema brasileiro baseados no imaginário branco, forjada, seja pelo pânico, pela solidariedade, pelo amor ou pelo ódio. Essas imagens remetem sempre a escravidão, ao sambista, ao malandro e a mulata “boazuda”, que permeiam e formam o inconsciente coletivo na maioria das vezes de forma pejorativa.

Esses arquétipos foram fundamentados na ideologia de superioridade baseadas em teorias racistas defendidas no século XIX e XX. Essas ideologias

influenciaram também toda a mídia nacional (jornal, revista, televisão e cinema).

O objetivo na abordagem dessas teorias consiste em demonstrar, nas diferentes concepções históricas, em que medida as teorias raciais do século XIX incidiram política, cultural e socialmente na trajetória do afro-descendente do pós-abolição às primeiras décadas do século XX. O interesse em abordar este tema resulta da busca pela compreensão de como se constituiu a imagem do negro no Brasil, trespassada pelo racismo científico que imperou até a década de 30 do século XX e a concepção de democracia racial espelhada pelo país aos olhos estrangeiros. Os eventos históricos nos mostram que as teorias raciais tiveram grande influência na disposição de políticas, nos mecanismos de exclusão social, no imaginário.

Outra questão importante está relacionada às identidades sendo compreendidas como construções ou criações no cotidiano por meio de experiências vivenciadas e passam a ser usadas como um espelho, ou elaboradas e internalizadas como aprendizado por meio de um processo de reorganização particular de escolhas.

No jogo oficial da afirmação de identidades étnicas, foi necessário reparar a história conhecida da escravidão brasileira. Creditava-se às antigas representações um reflexo do modo como o negro era percebido na sociedade brasileira: vitimado, passivo, submisso e refém da história, ou seja, sempre distante do papel de agente do processo histórico.

3.3-1. OS PRETOS-VELHOS

Fazem referência aos gritos que através da oralidade conta-nos a sua história cuja função é manter a tradição oral das tribos, por intermédio de contos, lendas e genealogias. Essa tradição transferiu-se com os africanos que foram escravizados no Brasil.

Os Pretos-Velhos de ambos os sexos são entidades do culto da umbanda e do candomblé com características em comum como: sabedoria, indulgências, dignidade, na velha entidade marinha Nanã (Naná Buruquê) e igualmente no Oxalá velho (Oxalufã), mas são retratados na ficção como simpáticos,

bondosos e conformistas, ignorantes e supersticiosos, uma espécie de contraponto ao negro resistente, aparecem pouco na narrativa fílmica e sempre como coadjuvantes. Exemplos de personagens como: Pai Tomás (A Cabana de Pai Tomás – 1852 gerou um filme mudo paulista com atores brancos pintados de preto) fazendo uma referência ou que eles não consideravam que um ator negro teria a capacidade de ser protagonista ou não queriam um ator negro nessa posição. Outro exemplo forte é Tia Anastácia do Sítio do Pica-Pau Amarelo -1921 que foi adaptado como um seriado de televisão, e também como filme.

3.3-2. MÃE-PRETA

Esse arquétipo tem origem na sociedade escravocrata, em que a negra amamentava o filho do seu senhor. Ela é representada nos poemas como sofredora e conformada que se sacrifica pelo branco. Há uma aproximação com o arquétipo dos pretos-velhos

“A peça teatral Mãe (1860) DE José de Alencar , que Machado de Assis, considerou –o melhor de todos os dramas nacionais, aborda um desse seres abnegados, que prefere o suicídio a atrapalhar o bom matrimônio de seu filho de criação. São do mesmo tipo os sofrimento atozes da Mamãe Dolores de O direito de nascer- radionovela cubana de Felix Caignet escrita na década de 1950, e filmada no México em 1951 e 1966. Comoveram tanto a população brasileira que a obra foi representada no rádio em cadeia nacional, adaptada três vezes para televisão e uma para o cinema- sempre com estrondoso sucesso.” (RODRIGUES. 2011, p-32-33)

3.3-3. MÁRTIR

Esse arquétipo está ligado à escravidão e suas consequências. O comportamento tirânico e sádico de alguns fazendeiros e feitores com os seus instrumentos de tortura como o tronco, a máscara de flandres, gargalheira e a canga sedimentaram essas imagens no universo imaginário popular. Algumas vítimas foram mitificadas pela população como o Negrinho do Pastoreio no Rio Grande do Sul, ou a Escrava Anastácia no Rio de Janeiro.

O negrinho do pastoreio foi filmado em 1973 por Antônio Augusto da Silva Fagundes, não obteve resultado. Mas a lenda está toda lá: por perder o gado

do patrão, o negrinho é amarrado num formigueiro e devorado vivo, até que a presença da própria Nossa Senhora revela que era inocente. Tarde demais, porém uma branca e santa da Igreja Católica é que veio defendê-lo.

O arquétipo Anastácia, escrava e santa é baseada num quadro do século XIX do holandês Rugendas retratando um escravo com a boca coberta por uma máscara de metal utilizada para tortura e submissão do escravizado. Com base na fé popular transformou em um mito de uma fictícia escrava milagreira, princesa africana (de olhos azuis) rebelada e castigada até a morte por sua insubmissão.

3.3-4. NEGRO DE ALMA BRANCA

Representa o negro que recebeu uma boa educação e por meio dela se integrou a sociedade branca. Personagens como Henrique Dias, militar que auxiliou os colonos pernambucanos na guerra de libertação contra a invasão holandesa no século XVII, foi reconhecido pelo rei de Portugal e deveria combater os negros dos quilombos.

Outro personagem histórico é Xica da Silva que soube de forma educada se adequar ao mundo dos brancos, principalmente quando se tornou amante de um alto funcionário da coroa portuguesa na região aurífera de Minas Gerais no século XVIII. Foi um arquétipo reproduzido em filmes e novelas de televisão. Entre outros.

3.3-5. NOBRE SELVAGEM

Ele é representado através de qualidades como: dignidade, respeitabilidade, força de vontade fazendo alusão a Oxalá. Esses personagens representam liderança, força e liberdade. Ele não conformista como um Preto Velho e nem ambíguo como o Negro de Alma Branca. É um tipo reverenciado e bastante trabalhado por intelectuais, brancos e negros. O cinema brasileiro trabalhou vários personagens com essas características. Ex: O filme de Ganga Zumba (1964), o herói, filho de um rei, fugindo e transformando-se em um chefe no quilombo de Palmares antes de Zumbi; Quilombo (1984), Zumbi é escolhido pelo próprio criador que lhe enviou uma lança para ser líder do Quilombo de Palmares e Chico Rei (1985), de Walter Lima Júnior, inspirado em uma linda

mineira do século XVIII. Este personagem, um rei foi aprisionado com sua tribo e compra a própria liberdade com seu trabalho nas minas de ouro e depois a de todos os seus súditos, um a um, numa lição de humanidade e solidariedade.

3.3-6. NEGRO REVOLTADO

Uma variante belicosa do Nobre Selvagem. Baseado em personagens com muita força de guerreiro sempre associado a rei e lideranças.

O grande arquétipo é ZUMBI rei do quilombo dos Palmares que resistiu perto de um século a dominação portuguesa. Até hoje a sua saga semi-lendária sendo construído no imaginário popular um autêntico herói nacional/popular. É tema de canções, peças de teatro, seriados de TV e filmes.

Muitos filmes que mostram esse personagem sempre relacionado à fuga das plantações depois de assassinar o feitor malvado. Exemplos de filmes como: Sinhá Moça, 1953, a A marcha, 1972 e Ganga Zumba, 1964.

3.3-7. NEGÃO E O MALANDRO

Ao personagem Negão são atribuídos aos negros com apetites sexuais pervertidos ou insaciáveis. Possui as características outorgadas no candomblé a Exu (sensualidade e violência), sincretizado ao Diabo pelos padres católicos e difundidos entre os filmes.

O arquétipo do malandro foi codificado na umbanda como o exu Zé Pelintra, a imagem foi construída pela típica indumentária (terno branco, chapéu de palha), com características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de confiança de Exu, a instabilidade e o erotismo de Xangô, a violência e a sinceridade de Ogum, a mutabilidade e a esperteza de Oxóssi.

“Na música popular, o Malandro é um tipo imortalizado desde os anos 30 pelo cantor Moreira da Silva, e também pelos sambas de Wilson Batista, Geraldo Pereira, Zé Kéti, Bezerra da Silva, Almir Guineto, Beto-sem-braço e Zeca Pagodinho. Os quatro primeiros foram freqüentadores (e personagens) do mitológico bairro carioca da Lapa, onde reinaram Brancura, Camisa Preta e Madame Satã.” (RODRIGUES, 2001. p.43)

3.3-8. FAVELADO

Não está inteiramente codificado como arquétipo, foi erroneamente associado ao tipo do Negão ou Malandro. Alguns pesquisadores utilizam como representação de revolta social. Utiliza do realismo quase um documentário. Faz parte da estética do movimento Cinema Novo. E Nelson Pereira dos Santos trabalhou dois filmes com essa estética.

Rio, 40 Graus 1955, promoveu uma identidade do povo humilde e pobre do Morro do Cabuçu pertencimento que não existia em filme que abordava apenas a capital do Brasil pelo olhar do grupo social elitista e oficial. Pela construção de uma identidade de brasileiro centralizado na harmonia da democracia racial e na hegemonia da cultura branca.

Rio Zona Norte, 1957 inspirada na vida do compositor Zé Keti trabalhando aluguel de barraco, viagem de trem suburbano, samba, subemprego e violência são vividos por esses personagens negros. É um drama psicológico de um compositor que cai do trem e enquanto está esperando socorro revive na sua memória individual o drama para tentar fazer sucesso.

3.3-9. MULATA “BOAZUDA”

Companheira do Malandro, um arquétipo que reúne ao mesmo tempo característica dos Orixás (vaidade, beleza, sensualidade), lemanjá (altivez, impetuosidade) e lansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade) ou versões debochadas como da Pomba-Gira (versão feminina de exu) entidade da umbanda um misto de cigana e prostituta. Exemplos de filmes que defende tal arquétipo: Xica da Silva (Negra de Alma Branca e mulata Boazuda) , Rita Baiana (o livro O Cortiço), Sônia Braga representou a personagem Gabriela (sensualidade exacerbada). Como era boa a nossa empregada (doméstica boazuda perturba a família de classe média).

“Ao exaltar a Mulata Boazuda, esses filmes machistas na realidade estão exaltando sua parte branca, além de humilhá-la como mulher, reduzindo-a a um mero objeto de prazer sexual .” (RODRIGUES, 2001 -p 52)

Na atualidade a imagem do negro e da negra está sendo trabalhada de forma crítica não ressaltando apenas as problemáticas de miséria, de

invisibilidade, racismo, mas colocando imagens e narrativas comuns para qualquer representação étnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de um tema em proposição, refletiu-se como o cineasta Nelson Pereira dos Santos construiu e discutiu diante de um modelo estético como a “estética da fome” no movimento cinematográfico do Cinema Novo a representação do negro e da negra.

Investigou-se nos filmes *Rio, 40 Graus 1955*, *Rio Zona Norte 1957* e *O Amuleto de Ogum 1974* como foram feitas as representações do afro-brasileiro e a sua recepção pela sociedade da época.

Discutiu-se nesta pesquisa o papel do filme como fonte histórica e a construção da representação do afro e sua cultura no período do final da década de 50 até 70.

O trabalho surgiu da inquietação de como a imagem do negro e da negra foi construído ao longo da história do Brasil, utilizando principalmente a mídia, o filme. Os estereótipos que foram construídos como o favelado, o sambista e a cultura afro-brasileira associada à bandidagem, foram reafirmados em várias pesquisas que foram consultadas e nos filmes que foram pesquisados.

O cinema foi criado no final do século XIX como uma forma fantástica de captar o momento presente, mas depois foi visto que essa captação não era possível. Através de montagens de planos além de captar uma “realidade” construiria a “realidade”.

No decorrer do tempo o cinema foi produzido e recebido como entretenimento, e ainda o é, mas foi na década de 60 do século XX que o cinema e principalmente o filme foi reelaborado e utilizado como fonte histórica. Esse pensamento é importante para destacar o filme como um texto que deve ser lido sobre uma determinada sociedade que o produziu e o recebeu em um período histórico.

Rio, 40 Graus 1955 foi o marco do Cinema Novo, nasceu com uma postura de avanço para se contrapor ao que era produzido na época no Brasil. Foi feito em preto e branco, de pouca qualidade, com atores/moradores tecnologia e condições financeiras da época, mas hoje esse efeito aliado as características

neo-realista dá um sentido para o telespectador como um documentário, mas deve ser visto como uma obra ficcional que representa a idéia de negro do cineasta.

Esse filme representou o que Nelson Pereira dos Santos entendia como o “outro Brasil”, do negro pobre, favelado, que é humilhado ou invisível para a sociedade. Só representa e apresenta os problemas desse mundo do afro-descendente. Que a noite no samba o morro fica em harmonia. Não traz soluções para resolver nem a situação dos meninos vendedores de amendoim e nem outros problemas propostos na narrativa. Constroem modelos de homens pobres como tendo os mesmos problemas, homogeniza a sociedade pobre do Rio de Janeiro. Ele utiliza os pontos turísticos para representar e apresentar o mundo do morro. Várias narrativas são desconectas, ou seja, existem rupturas tentando abordar vários contextos e comportamentos sociais da época.

O filme apresenta um tema político do nacionalismo-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, não traz uma discussão crítica só reproduz diálogos de corrupção, *jeitinho brasileiro*, com políticos brasileiros.

Rio Zona Norte 1957, segue a mesma linha de raciocínio e produção cinematográfica do filme anterior. Mas, a narrativa é mais coesa sobre a vida de um compositor *Espírito da Luz* que luta para ver a sua composição gravada e reconhecida na mídia radiofônica da época. Essa narrativa cinematográfica tenta mostrar a luta do brasileiro negro, morador do morro, para ser reconhecido e vencer na vida. E como alguns “amigos” intelectuais brancos que se fazem assim para se darem bem utilizando a falta de condições para roubarem as suas composições.

O filme sempre mostra que é um branco intelectualizado que vai resolver o problema de *Espírito da Luz* e levá-lo ao reconhecimento. Como se a melhora desse povo do morro estivesse nas mãos da elite branca.

São filmes que representam o cotidiano do povo negro humilde do Rio de Janeiro. Só relatam os problemas e nem um momento mostram a possibilidade desse próprio afro-brasileiro poder resolver a sua problemática e construir uma

saída para reverter essa situação. Vai de encontro a própria ideologia do cineasta que seria a conscientização da situação de miséria para uma revolução e a saída do Brasil da condição de subdesenvolvimento.

O filme *O Amuleto de Ogum 1974*, não abordará mais o negro como papel principal, mas secundário mostrando a cultura afro-brasileira através das representações da religião *Umbanda*. Segundo Nelson Pereira, diretor do filme, o espectador se identificaria com os preceitos da religião, mas é problemático porque é necessário ter um conhecimento prévio da religião afro-brasileira para poder se identificar com a mesma. É como se todos os negros e negras do morro fossem umbandistas e tivessem conhecimentos da religião, do corpo fechado, do amuleto. Novamente o cineasta homogeneiza a cultura afro-brasileira.

O cineasta também faz uma analogia da cultura negra e nordestina ao crime, ao prostíbulo, a bebida e ao assassino de aluguel. Mas, também coloca que é a religião que vai conseguir retirar o principal personagem Gabriel dessa situação desregrada.

O filme traz uma melhor elaboração com atores profissionais tendo a produção da *Embrafilme*, pode instigar o espectador a conhecer mais a cultura afro-brasileira, principalmente faz uma comparação entre a boa utilização da religião e a forma de enganar o crente.

O importante nesta pesquisa é que os filmes representaram o negro e a sua cultura na perspectiva de um diretor em uma determinada época. As produções e representações do afro-brasileiro devem ser repensadas, rediscutidas em todos os lugares da sociedade e em todas as suas construções de discursos.

A questão não é apenas as produções cinematográficas, mas como elas foram recebidas na época e como são recebidas hoje.

Afinal não basta apenas discutir os estereótipos que foram construídos no decorrer da história, mas produzir outros discursos e imagens que venha a mostrar e representar um afro-brasileiro crítico e lutador para melhorar a sua condição de vida.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo, Editora: SENAC, 2000

BARROS, José D'Assunção. *A Construção Social da Cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

_____, *O campo da história: especialidade e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas*. São Paulo. Ed. Pioneira, 1985.

_____, *O candomblé da Bahia*. São Paulo, Edições Paulinas, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Nova Cultural Brasiliense, 1985.

_____, *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Edson. MEDEIROS, Carlos Alberto, & d'ADESKY, Jacques. *Racismo, preconceito e intolerância*. São Paulo, Editora: Atual, 2002.

BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História*. Novas Perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

_____, *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Tradução: Vera Marai Xavier dos Santos; Bauru: EDUSC, 2004.

_____, *O que é história Cultural*, tradução: Sérgio Goes de Paula, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre prática e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Editora: Autêntica, 2002, - 2ª edição.

FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

FERRO, Marc. *Cinema e História*, tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ O fio e os rastros. Verdadeiro, falso fictício. Tradução: Rosa de Freire d'Águiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro. Editora: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tadeu da Silva, Guareira Lopes Louro, 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. "*História e Cinema: um debate metodológico.*" IN: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 237-250. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acessado em: 10/05/2010

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

_____, *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

MACHADO, Cristina Gomes. *Multiculturalismo: Muito Além da Riqueza e da Diferença*. Rio de Janeiro. Editora Dp&a, 2002.

MATOS, Maria Izilda S. e Maria Angélica Soller (org.). *O Imaginário em debate*. Olho d'água. São Paulo, 1998.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre. Editora: Mercado Aberto, 1981.

NÓVOA, Jorge e José D'Assunção Barros (org.). *Cinema e História- entre Expressões e Representações* (pp.09-14). In: Cinema – História- Teoria Cinema – *História e Representações sociais no cinema*. Apicuri, Rio de Janeiro, 2008

NÓVOA, Jorge. “*Apologia da relação cinema-história.*” IN: **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. N° 01, 1995. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acessado em: 10/08/2010

PAZ, Francisco. *História como arte: ensaio sobre historiografia contemporânea*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autentica, 2008

_____, *Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbana no Brasil (século XIX e XX)*. In: Revista Anos 90, Porto Alegre, n4, dezembro de 1995. pp. 115-127

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

RAMOS, Fernão, (org.), *História do Cinema Brasileiro*; São Paulo Art Editora, 1990.

RAMOS, Alcides Freire & BERNARDETE, Jean-Claude. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Editora Pallas.2001.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos filmes, os filmes na história*; tradução Marcello Lino- São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Editora Cengage, 2008.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”: um percurso das idéias que naturalizam a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp, Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Nelson Pereira. *Cinema*, Estudos Avançados, 21 (59), 2007. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21,n59>. Acessado em 10/08/2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da. (org.) *Imaginário, Cotidiano e Poder*. São Paulo: Selo Negro, 2007, Memória Afro-Brasileira.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros*; tradução de Fernando S. Vugman, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail org. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____, *Alegorias do subdesenvolvimento, cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993.

FILMOGRAFIA

Rio, 40 Graus 1955. Direção: Nelson Pereira dos Santos

Rio, Zona Norte 1957. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

O Amuleto de Ogum 1974. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Filhas do Vento 2004. Direção: Joel Zito de Araújo.