

Renata Henrique dos Santos Spitz

**Nelson Pereira dos Santos – o corpo ritualizado como corpo
político**

Orientador: Prof. Dr. Manuel José Damásio.

Co-orientadora: Prof^a. Dra. Érica Faleiro Rodrigues

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2022

Renata Henrique dos Santos Spitz

**Nelson Pereira dos Santos – o corpo ritualizado como corpo
político**

Dissertação defendida em provas públicas para obtenção do grau de mestre no curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 15/06/2022, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação N° 126/2022, de 4 de abril de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor José A. Nunes Bragança de Miranda (ULHT)

Arguente: Prof^ª. Doutora Ana Balona de Oliveira (NOVA/FCSH);

Orientador: Prof. Doutor Manuel José Carvalho de A. Damásio (ULHT)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2022

Resumo

Esta dissertação pretende investigar como a representação das religiões afro-diaspóricas no cinema de Nelson Pereira dos Santos nos fazem pensar no corpo ritualizado como corpo político. A partir da teoria decolonial e do processo histórico da colonização no Brasil, perceberemos como esses rituais e esses sujeitos foram despidos de subjetividade e relegados a função de seres-objeto tal como aponta Aníbal Quijano e Achille Mbembe. O processo histórico da colonização na América estabeleceu o que Quijano cunhou como colonialidade do poder, do saber e do ser. Assim sendo, epistemologias fora do padrão Europeu-Occidental se viram diante das justificativas de dominação por serem consideradas primitivas e atrasadas. Portanto, esses espaços que até os dias de hoje ritualizam podem ser lidos como espaços de resistências dessas comunidades escravizadas no passado. Analisaremos os três filmes de Nelson Pereira dos Santos que tematizam essas religiões - *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* - contextualizando o que essas obras significam e significaram no contexto de produção do cinema brasileiro e como o agenciamento da linguagem cinematográfica, da escala de planos, da construção sonora, a montagem e a presença das imagens de arquivo, produzem uma possibilidade de leitura filmica condicionada à epistemologia dessas religiões. Pelo corpo ritualizado a partir da câmera de Pereira dos Santos, investigaremos como esse corpo é um aporte de resistência ao colonialismo, como ele produz território e como ele se faz político pela própria ritualização.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, decolonial, religião, corpo e ritual.

Abstract

This dissertation will investigate how the representation of Afro-diasporic religions in Nelson Pereira dos Santos's films produce the ritualized body as a political body. Based on decolonial theory and the historical process of colonization in Brazil, we will analyze how these rituals and these individuals were deprived of their subjectivity and reduced to an object, as Aníbal Quijano and Achille Mbembe stated. The historical process of colonization in America established what Quijano called as "coloniality of power", "coloniality of being" and "coloniality of knowledge". That being said, a non-European-Western epistemology faced a domination because they were considered primitive and non-civilized. Therefore, these ritualized spaces can be defined as a resistance area created by descendants of the slaves. We will analyze three films by Nelson Pereira dos Santos that focused in these religions – *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* and *Jubiabá* – contextualizing the impact of these films on Brazilian cinematography and how the arrangement of the film language as the scale of the shots, the presence of archive images, the editing and the sound, produce a film analyzes related to the epistemology of Afro- diasporic religions. Through the ritualized body from Pereira dos Santos' gaze, we will investigate how this body is a permanent resistance to colonialism, how it produces territory, and how it becomes political by its own ritualization.

Key-words: Brazilian Cinema, decolonial, religion, body and ritual.

Resumen

Esta disertación pretende investigar como la representación de las religiones afrodiaspóricas en el cine de Nelson Pereira dos Santos nos hacen pensar en el cuerpo ritualizado como cuerpo político. A partir de la teoría decolonial e del proceso histórico de la colonización en Brasil, entendemos como esos rituales y esos sujetos fueron desechados de subjetividad y relegados a función de seres-objeto conforme apuntan Aníbal Quijano y Achille Mbembe. El proceso histórico de la colonización en América estableció lo que Quijano acuñó como colonialidad del poder, del saber y del ser. Siendo así, epistemologías fuera del padrón europeo-occidental se enfrentan a justificaciones de la dominación por ser consideradas primitivas y atrasadas. Por tanto, esos espacios, que hasta los días de hoy ritualizan, pueden ser leídos como espacios de resistencias de esas comunidades esclavizadas en el pasado. Analizaremos las tres películas de Nelson Pereira dos Santos que tematizan esas religiones – *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* – contextualizando lo que esas obras significan y como significaron en el contexto de producción del cine brasileño y como el agenciamiento del lenguaje cinematográfico, de la escala de planos, de la construcción sonora, el montaje y la presencia de las imágenes de archivo, producen una posibilidad de lectura filmica condicionada a la epistemología de esas religiones. Por el cuerpo ritualizado a partir de la cámara de Pereira dos Santos, investigaremos como ese cuerpo es un aporte de resistencia al colonialismo, como el produce territorio y como el se hace político por la propia ritualización.

Palabras clave: Cine Brasileño, decolonial, religión, cuerpo y ritual.

Agradecimentos

Toda a minha jornada de pesquisa e paixão pelo conhecimento se deve aos caros mestres João Luiz Vieira, Eliany Salvatierra, Mariana Baltar, Fernando Moraes e Maurício Bragança, por serem esses mestres educadores generosos e brilhantes que estiveram comigo durante a graduação, me ensinaram a amar o cinema sob todas as formas, e que me acompanham até hoje, ainda que distantes. Agradeço mais ainda a professora Érica Faleiro Rodrigues por sua tamanha capacidade de conduzir, motivar e abrir os horizontes teóricos que são necessários em uma pesquisa. Admiro o rigor e o apreço pela busca de conhecimento que a professora inspira. Foi de grande importância para sair da minha zona de conforto teórica. Fui capaz de descobrir novos mundos pelos mesmos mares que navegava e devo toda minha gratidão a esse encontro. Agradeço também a paciência e prontidão da Inês Santa que sempre esteve a postos para ajudar nós alunos na Lusófona. Agradeço a minha genial amiga e pesquisadora Mariana Ramos pela amizade nas horas difíceis e sensíveis da pesquisa, por emprestar seus preciosos olhos e conhecimentos no processo de construção desta investigação.

Nas terras de cá, devo todo meu agradecimento a Fred, minha querida amiga que divide todas as suas inquietações, reflexões e uma amizade que foi imprescindível para tonar este trabalho possível. Sem sombras de dúvida, tem o meu agradecimento mais profundo. Não haveria qualquer possibilidade de pensar sobre esse tema e realizar esse filme sem a Fred ao meu lado. Agradeço também ao meu companheiro Daniel que nos momentos mais solitários da pesquisa, e sobretudo da nova realidade assentada pela COVID 19 nestes últimos anos, ficou ao meu lado e me deu o suporte necessário. Por fim, agradeço aos meus pais sempre presentes e vibrantes com essa trajetória, em especial a família de minha mãe que pode me introduzir ao mundo que será desvendado na pesquisa a seguir.

<i>Introdução</i>	17
<i>Capítulo 1 - Terreirizar é preciso</i>	26
1.1 – A teoria decolonial	31
1.2 – Vibro, logo existo.	35
<i>Capítulo 2 – Nelson Pereira dos Santos e o cinema brasileiro</i>	38
2. 1 – As cinzas de um passado inventado – a construção da imagem brasileira.....	38
2. 2 Negros, pobres e índios – Breve histórico da representação de classe e cor no cinema brasileiro.....	43
2.3 – Nelson Pereira dos Santos e as outras imagens possíveis.....	46
<i>Capítulo 3 - Imagem, movimento e gira.</i>	52
3.1 – O (re) descobrimento do Brasil em um corpo fechado.	53
3.2 - O sincretismo e a hierarquia de símbolos e corpos.....	57
3. 3 A câmera, o corpo em transe e a invenção do tempo.	60
3.4 – Tenda dos Milagres – em busca da brasilidade e do povo brasileiro.	66
3. 5 – O passado em movimento: breve análise sobre as imagens de arquivo.....	67
3. 4 - O plano e a construção sonora na <i>terreirização</i> das imagens.....	73
3.5 – O corpo como arquivo	80
3. 6 – Jubiabá e a luz do mundo.	84
3. 7 - O corpo encantado de Baldo	87
3.8 - A montagem em conflito.....	88
<i>Capítulo 4 – Aruanda e o processo fílmico</i>	94
<i>Considerações finais</i>	102
<i>Anexo 1</i>	107
<i>Anexo II</i>	115

Lista de figuras

Figura 01

Grasioto, Rodrigo, 2019, *Desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* [fotografia], G1 Portal de Notícias, Rio de Janeiro. Em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>

Figura 02

Ramalho, Daniel, 2019, *Desfile da Escola de Samba Unidos da Portela* [fotografia], Revista Veja, São Paulo. Em <https://veja.abril.com.br/cultura/mangueira-faz-desfile-povoado-de-criticas-a-historia-oficial-do-brasil/>

Figura 03

Google (n.d.). *Bateria de Escola de Samba* [fotografia], acessado no dia dezoito de janeiro de 2022 em <https://www.rio-carnaval.com/guia/por-dentro-da-escola-de-samba/bateria>

Figura 04

Mattos, Matheus, 2020, *Bateria da Unidos das Portela* [fotografia]. Em <https://www.carnavalesco.com.br/analise-da-bateria-da-portela-no-carnaval-2020>

Figura 05

Google (n.d.). *Terreiro de Candomblé* [fotografia]. Acessado no dia vinte de outubro de 2021 em <https://1fnews.com.br/na-bahia-os-terreiros-de-candomble-resistem-a-intolerancia-e-promovem-cultura-afro/>

Figura 06

Vilela, João, 1860, *Augusto e Mônica* [fotografia], Fundação Joaquim Nabuco, Acervo do Ministério da Educação do Brasil.

Figura 07

Debret, Jean-Baptiste, 1830, *Sem título* [pintura], óleo sob tela. Acessado no dia dez de janeiro de 2022 em <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/vista-grossa-para-escravidao-entenda-origem-da-expressao-para-ingler-ver.phtml>

Figura 08

Mauro, Humberto, 1935, *Favela dos meus amores* [longa-metragem]. acessado em 15 de setembro de 2021 em <https://www.assistebrazil.com.br/espelhos/favela-dos-meus-amores-vestigios-de-um-classico-perdido/>

Figura 09

Google (n.d), 1974, *O Amuleto de Ogum* [gravura]. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=200117

Figura 10

Meireles, Victor, 1859, *A primeira missa* [pintura], Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 11

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Plano próximo da cerimônia para fechar o corpo. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 12

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Plano aberto da cerimônia para fechar o corpo. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 13

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Cerimônia para fechar o corpo. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 14

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Zé Índio com rosas vermelhas na mão. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 15

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Gabriel e Pai Erley em frente ao Congá. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 16

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Gabriel é alvejado. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 17

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Homens observam Gabriel alvejado. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 18

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Umbandistas na mata. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 19

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Gabriel em cerimônia de Umbanda. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 20

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Gabriel e Pai Erley em cerimônia Iemanjá. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 21

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Gabriel de armas em punho sob o barco. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 22

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Severiano é possuído por Exu em sua casa. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 23

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Severiano é possuído por Exu em sua casa. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 24

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Severiano continua a ser possuído por Exu em sua casa. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 25

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Severiano continua a ser possuído por Exu em sua casa. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 26

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Filha de santo e Pai Erley incorporam na casa de Severiano. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 27

Pereira dos Santos, Nelson, 1974, *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. Filha de santo e Pai Erley incorporam na casa de Severiano. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Figura 27

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Imagem de Tia Ciata. BRA: Regina Filmes.

Figura 28

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Imagem de homem incorporado com o orixá Xangô BRA: Regina Filmes.

Figura 29

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Imagem de família da elite baiana. BRA: Regina Filmes.

Figura 30

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Imagem de mulher e criança. BRA: Regina Filmes.

Figura 31

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Imagem de mulher sentada BRA: Regina Filmes.

Figura 32

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Imagem de mulher incorporada em terreiro de candomblé. BRA: Regina Filmes.

Figura 33

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Terreiro de Mãe Mirinha do Portão. BRA: Regina Filmes.

Figura 34

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Roda de Samba. BRA: Regina Filmes.

Figura 35

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Carnaval de rua. BRA: Regina Filmes.

Figura 36

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Pedro Archanjo pesquisa na rua. BRA: Regina Filmes.

Figura 37

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Almoço na casa de Pedro Archanjo. BRA: Regina Filmes.

Figura 38

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Almoço na casa de Pedro Archanjo. BRA: Regina Filmes.

Figura 39

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Almoço na casa de Pedro Archanjo. BRA: Regina Filmes.

Figura 40

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Todos dançam no almoço de Pedro Archanjo BRA: Regina Filmes.

Figura 41

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Corpo docente da universidade. BRA: Regina Filmes.

Figura 42

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Mãe Mirinha do Portão. BRA: Regina Filmes.

Figura 43

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Maria Mercedes olha para mãe Mirinha do Portão. BRA: Regina Filmes.

Figura 44

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Mãe Majé Bassã é recebida na formatura de Tadeu. BRA: Regina Filmes.

Figura 45

Pereira dos Santos, Nelson, 1977, *Tenda dos Milagres* [longa-metragem]. Mãe Majé Bassã é recebida na formatura de Tadeu. BRA: Regina Filmes.

Figura 46

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Baldo toca atabaque BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 47

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Mulher incorpora em terreiro. BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 48

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Lindinalva em cemitério. BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 49

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Baldo em cemitério BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 50

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Baldo e Lindinalva bebem champanhe. BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 51

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Baldo e Lindinalva na cama. BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 52

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Sequência final, Baldo no sindicato dos estivadores e no terreiro. B BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 53

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Sequência final, Baldo no sindicato dos estivadores e no terreiro. B BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 54

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Sequência final, Baldo no sindicato dos estivadores e no terreiro. B BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 55

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Sequência final, Baldo no sindicato dos estivadores e no terreiro. B BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 56

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Sequência final, Baldo no sindicato dos estivadores e no terreiro. B BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 57

Pereira dos Santos, Nelson, 1986, *Jubiabá* [longa-metragem]. Sequência final, Baldo no sindicato dos estivadores e no terreiro. B BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Figura 58

Sarno, Geraldo, 1957, *Espaço Sagrado* [curta-metragem]. Terreiro de candomblé. BRA: Ministério da Educação e Cultura.

Figura 59

Sarno, Geraldo, 1957, *Espaço Sagrado* [curta-metragem]. Congá. BRA: Ministério da Educação e Cultura.

Figura 60

Sarno, Geraldo, 1957, *Espaço Sagrado* [curta-metragem]. Cerimônia de Candomblé. BRA: Ministério da Educação e Cultura.

Figura 61

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. PT: Universidade Lusófona.

Figura 62

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. PT: Universidade Lusófona.

Figura 63

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Orixá Iansã. PT: Universidade Lusófona.

Figura 64

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Iolanda varre o chão. PT: Universidade Lusófona.

Figuras 65

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Defumação. PT: Universidade Lusófona.

Figura 66

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. PT: Universidade Lusófona.

Figura 67

Spitz, Renata, 2021, *Aruanda* [curta-metragem]. Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. PT: Universidade Lusófona.

Epígrafe

Empretecer o pensamento

Nobreza da corte é de Ébano
Tem o mesmo sangue que o seu
Ergue o punho, exige igualdade
Traz de volta o que a história escondeu
Foi-se o açoite, a chibata sucumbiu
Mas você não reconhece o que o negro construiu
Foi-se ao açoite, a chibata sucumbiu
E o meu povo ainda chora pelas balas de fuzil
Quem é sempre revistado é refém da acusação
O racismo mascarado pela falsa abolição
Por um novo nascimento, um levante, um compromisso
Retirando o pensamento da entrada de serviço

Versos para cruz, conceição no altar
Canindé Jesus, ô Clara!
Nossa gente preta tem feitiço na palavra
Do Brasil acorrentado, ao Brasil que não se cala

Versos para cruz, conceição no altar
Canindé Jesus, ô Clara!!
Nossa gente preta tem feitiço na palavra
Sou o Brasil que não se cala

Meu pai Ogum ao lado de Xangô
A espada e a lei por onde a fé luziu
Sob a tradição Nagô
O grêmio do gueto resistiu
Nada menos que respeito, não me venha sufocar
Quantas dores, quantas vidas nós teremos que pagar?
Cada corpo um orixá! Cada pele um atabaque
Arte negra em contra-ataque
Canta Beija Flor! Meu lugar de fala
Chega de aceitar o argumento
Sem senhor e nem senzala, vive um povo soberano
De sangue azul nilopolitano.

(Samba enredo do Grêmio Recreativo Beija-Flor de Nilópolis,
carnaval 2022)

Introdução

O terreiro, espaço onde se realizam os cultos afro-diaspóricos¹, e os corpos ritualizados buscam incessante a perpetuação da vida que vibra no passado e no presente, desafiando a lógica de linearidade. Do terreiro, há o carnaval de rua no Brasil, o samba e as velas e oferendas espalhadas pelas encruzilhadas porque essas são as formas de reinventar a vida em meio ao precário (Simas, 2019). No mundo do terreiro, cada corpo se entrega ao sagrado para dançar, bater tambor e falar por gramáticas incompreensíveis ao saber colonial. Pelo interesse nessas religiões e suas lógicas particulares é que decidi buscar no cinema algo que estivesse próximo a dimensionar esse universo. Seria possível o cinema transcrever essa possibilidade singular do tempo em que vemos o corpo presente incorporar o ancestral do passado? Como pensar esse corpo ritualizado e a câmera considerando todo um histórico colonial que buscou por diversas formas inviabilizar tais subjetividades? Como pensarmos os sons nos rituais se para além do ritmo eles evocam outras linguagens?

A partir de tal inquietação, revisei três filmes do realizador brasileiro Nelson Pereira dos Santos (1928-2018): *O amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*. Percebendo a construção dos rituais das religiões afro-diaspóricas nessas obras, notei uma proximidade orgânica da experiência ritualística como um todo. É um cinema que desdobra o rito na vivência do cotidiano e nas múltiplas manifestações populares sem deixar de tocar nas entranhas das tensões raciais e sociais no Brasil. A câmera de Pereira dos Santos traz o corpo que sempre ocupava o fundo das molduras do cinema brasileiro e da sociedade. Os planos, assim como os ritos, produzem articulações que territorializam e produzem territorialidade².

Nos questionamos sobre como o cinema de Nelson Pereira dos Santos encarna esse cruzamento de saberes e práticas inerentes às religiões na escala do plano, no som e na potência dos corpos que vibram. A partir do histórico desse corpo, desses ancestrais sequestrados no continente

¹ Religiões afro-diaspóricas é o termo que escolhi para usar neste trabalho em detrimento ao termo religiões africanas. John S. Mibiti em *African Religions and Philosophy* trabalha uma crítica à linguagem eurocêntrica, também presente em *Multiculturalismo Tropical* de Robert Stam, que recusa a ideia de uma África unitária.

² Não aprofundaremos esses conceitos, mas aqui coloca-se um entendimento de territorialização como a criação de um espaço pautado na reorganização social do que, de certa forma, já existia. Territorialidade entendemos aqui pela a construção do território como produto histórico oriundo dos processos sociais e políticos.

africano e escravizados, e percebendo o rito como o contragolpe (Simas, 2019, p. 18) ao projeto de morte do colonialismo, essa investigação tem como objetivo pensar o corpo ritualizado como corpo político.

Meu objetivo é trabalhar as hipóteses sobre esse corpo ritualizado como forma de resistência ao sistema colonial, como ele é capaz de produzir territorialidade e como podemos nos distanciar dos binarismos históricos que sempre os amarraram nos pares primitivo-civilizado, místico-racional. Pode esse corpo construir *imagens encantadas*? Para essas religiões o encantado é aquele que não morreu, mas se transformou. Nesse sentido, buscaremos pensar na construção do ritual em relação à câmera e ao plano dos sentidos. Na cosmologia dessas religiões temos outras noções de espaço, tempo e a função do corpo. Dessa forma, refletiremos como o cinema transcreve essas estruturas e produz o que chamaremos aqui de “imagens encantadas”.

Não nos eximiremos de um olhar crítico que localiza os pontos controversos das obras. *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*, são adaptações dos livros de Jorge Amado, escritor brasileiro reverenciado internacionalmente e amigo pessoal de Nelson Pereira dos Santos. *Jubiabá*, por exemplo, é o livro que traz o primeiro herói negro na literatura brasileira no ano de 1935. Amado fez parte do terceiro ciclo do modernismo no Brasil, momento em que os escritores e artistas se voltaram para questões sociais. *Jubiabá* se torna uma importante obra literária que introduz esse corpo como protagonista e que traz reflexões atreladas à exploração da classe com foco na questão racial. Sem adentrarmos ao mérito da literatura comparada, é indispensável pontuar questões relevantes à obra de Amado e que ressoam como elementos de tensão nos filmes. A questão da miscigenação, a sexualização dos corpos negros e o mito da democracia racial serão temas que abordaremos para sedimentar a complexidade das imagens de Pereira dos Santos e da própria sociedade brasileira.

Um ponto de grande importância para estabelecer nossas reflexões é justamente perceber a permanência da colonialidade do poder e do saber (Quijano, 2000) na organização dos sujeitos na sociedade e na tentativa de conformar as subjetividades. O corpo ritualizado é político porque é o corpo que sobrevive ao processo histórico de apagamento e de violência do

colonialismo e que, na perpetuação dessa estrutura, se torna o alvo do Estado³. Para além do colonialismo vigente na sociedade brasileira, também é importante pontuar como a produção de conhecimento no mundo se organiza a partir desse padrão colonial que deslegitima aquilo que não é do seu entorno (Europeu ocidental).

Como Grosfoguel⁴, também questiono como o cânone do pensamento se resume em cinco países (Itália, França, Alemanha Inglaterra e Estados Unidos). Existe o privilégio epistêmico ocidental que foi construído historicamente a partir do genocídio. Há uma hierarquia cognitiva: o que não é proveniente desses centros de produção de conhecimento autorizados são chamados de “não-ocidental”. Para Grosfoguel existe um apartheid epistemológico (Grosfoguel, 2013, p. 35). É por conta dessa estrutura ainda latente que decidi trabalhar majoritariamente pensadores latino americanos e a epistemologia dessas religiões, ou seja, retirar *o pensamento da entrada de serviço*⁵. O objetivo desta tese é buscar leituras de diversas partes do mundo. Tecer o encontro entre aportes teóricos da Europa ocidental, dos Estados Unidos, da América Latina e do Brasil nos ajuda a ampliar o nosso campo de visão, aprofundar a leitura e enriquecer a análise que será realizada nos filmes.

Metodologia

Em minha investigação pretendo utilizar como base metodológica a análise da imagem imanente de Ismail Xavier (2005). Baseada na semiótica, Xavier propõe que além das relações inerentes aos símbolos, signos e a relação dos planos no filme, a leitura fílmica deve levar em conta o contexto socioeconômico, ideológico e histórico da produção cinematográfica analisada. É seguindo este método que se faz necessário a esse trabalho esmiuçar as entranhas culturais e sociais do Brasil e do cinema brasileiro. Perceberemos como pensar a certos elementos iconográficos está intrínseco à organização racial e social do Brasil, por exemplo.

Inevitavelmente o texto incorpora uma análise que se baseia também na ideia dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos proposta por Pierce a partir do trabalho de Saussure (1988). Os

³ No Anexo I tracei uma cronologia da legislação brasileira para evidenciarmos como foi institucionalizada a perseguição a essas religiões.

⁴ Ideia desenvolvida em *Racismo/sexismo epistêmico, universidades ocidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI*, Tabula Rasa, núm. 19, julho-dezembro, 2013, pp. 31-58

⁵ No Brasil, os prédios possuem a entrada de serviço que é destinada aos trabalhadores como empregadas domésticas, porteiros e trabalhadores braçais.

elementos cinematográficos serão analisados individualmente e em relação, ou seja, pensaremos os planos em suas singularidades e o sentido que se obtém isoladamente e no todo do filme. Realizaremos uma espécie de anatomia dos filmes, ressaltando os aspectos da imagem tais como a luz, o enquadramento, o corpo e a relação com a câmera, a construção sonora e as relações produzidas pela montagem. É a partir desse método que buscaremos embasar as hipóteses que esse trabalho propõe.

Para aprofundar a análise da imagem imanente, realizei uma entrevista com Ney Santanna. Além de ser o filho de Nelson Pereira dos Santos, ele tem um papel fundamental à trilogia dos filmes que será analisada. Ney foi o protagonista de *O Amuleto de Ogum*, assistente de direção em *Jubiabá* e produtor em *Tenda dos Milagres*. O objetivo da entrevista é justamente explicitar o processo de produção fílmico uma vez que o método de filmar influencia no comportamento da câmera. Nelson filma as cenas de ritual de forma documental e utiliza verdadeiros líderes religiosos para encenar. Considero importante compreender a relação do realizador e o universo fílmico uma vez que Nelson se deixa atravessar pelo imprevisto do rito. Ney Santanna pontua diversas vezes sobre o papel do improvisado e da construção constante dos roteiros em meio as filmagens.

Este trabalho é feito a partir de uma lógica que pensa o pesquisador como um cambono (Simas, 2018, p. 33). O cambono tem diversos significados, mas é, sobretudo, uma espécie de auxiliar do terreiro: varre o espaço, acende vela, acende cachimbo para entidade, traduz o que a entidade quer dizer, organiza as filas e etc. Para Simas, o pesquisador cambono é aquele que o mundo, os seres e as relações sociais não estão acabadas e que o conhecimento não finda em um único modo de saber.

A ciência, calçada nas tradições da modernidade ocidental e em diferentes momentos a serviço da política colonial, reivindica o direito de falar sobre o outro sem se deslocar para o lugar do outro, sem buscar observar o mundo a partir dos olhos do outro. (Simas, p. 36, 2018)

O pesquisador cambono é o que precisa estar aberto para que as possibilidades da pesquisa lhe atravessem, sem se fechar ao que pode cruzar o seu caminho durante o processo, “porém mantém conservado o mote de que os aprendizados, as tessituras de saberes se dão em meio às circulações das experiências cotidianas” (Simas, 2018, p. 37). Esse comportamento de pesquisa não pode ser confundir a algo que se deixa levar pelos relativismos, é necessário o equilíbrio entre as desconfiças e certezas que surgem durante o trabalho. Como diz Simas, é um saber

“cismado” e fiel à dúvida, jamais fechado para as possibilidades e atravessamento do objeto. É com essa postura que propomos conduzir esta investigação.

Organização dos capítulos

Para aprofundar a questão-problema e desenvolver minhas hipóteses, esta tese terá seus capítulos organizados de forma a construir uma progressão temática: abordaremos questões bases da cultura brasileira e das religiões, do cinema brasileiro e sobre Nelson Pereira dos Santos para então adentrarmos ao universo dos filmes. O primeiro capítulo será dedicado a expor como as religiões afro-diaspóricas estão relacionadas com as práticas culturais brasileiras como o samba e o carnaval e como podemos ler o rito e os corpos a partir da ótica decolonial. Julgo necessário esmiuçar as particularidades dos cultos, do próprio carnaval e do samba uma vez que este trabalho é realizado em outro país e também para enfatizar as complexidades dessas práticas que muitas das vezes são vistas como exóticas e meramente festivas. O objetivo é localizar o leitor nas particularidades da sociedade e cultura brasileira de modo a ter a dimensão do significado sobre abordar essas religiões e esses corpos.

A leitura decolonial sobre essas religiões e essas práticas culturais nos ajudará a perceber como o corpo ritualizado é político e traz outros desdobramentos para perceber as imagens cinematográficas que serão analisadas. Será também importante para entender como se opera a estrutura de constituição do poder mundial e as hierarquias – da divisão internacional do trabalho à construção de subjetividades (Quijano, 2000). Trata-se de um ponto fundamental para entendermos a construção do discurso que legitimou a subjugação dos povos nativos da América e dos que foram sequestrados da África. É importante que esta tese aprofunde sobre como os saberes e culturas desses povos foram condicionados a binarismos que os colocam em oposição ao padrão estabelecido pela Europa Ocidental

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América (Quijano, 2000, p. 342).

No segundo capítulo nos dedicaremos a adentrar ao universo do cinema brasileiro para percebermos o que esses filmes significam no contexto de produção e de reflexão a respeito da arte e da sociedade. O Brasil ilustra os pensamentos de Quijano sobre a continuação da colonialidade em suas estruturas de poder e organização social. O cinema quando se assenta como uma possibilidade do fazer artístico, logo é confrontado com a ideia de que deveria seguir os padrões hollywoodianos, evocando a plasticidade e a branquitude. Nelson Pereira dos Santos emerge como umas das figuras centrais para combater esse projeto. Falaremos também sobre a trajetória do realizador uma vez que ela é indissociável à história do cinema brasileiro.

O objeto é perceber o caminho de transformações e disputas no campo estético e político que resultam na produção de *O Amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres e Jubiabá*. No terceiro capítulo, por sua vez, partiremos para a análise dos filmes de modo a sedimentar e demonstrar as hipóteses levantadas. O capítulo 4 será dedicado a comentar brevemente o processo da realização de curta-metragem que é parte deste programa de mestrado. Falaremos apenas a respeito do processo e objeto fílmico em relação a base teórica. Apesar de ser um filme no formato documentário, não adentraremos a respeito da teoria deste formato. Entendemos que é importante delimitar o espaço teórico desta investigação para que haja a profundidade desejada em cada tópico a ser abordado.

O estado da arte

Como mencionado anteriormente, para além das análises fílmicas será feito um estudo para embasar sobre como foi construída a ideia de inferioridade e os estereótipos que cercam essas religiões. Para isso, buscaremos apoio na teoria decolonial através da organização dos estudos do grupo Modernidade Colonialidade⁶, sobretudo na construção da ideia da colonialidade do poder e do saber cunhado por Aníbal Quijano (1989). É necessário, portanto, delinear os motivos de não desejar utilizar a teoria pós-colonial para tratar desse aspecto. Sabemos da importância do *subaltern studies*, Homi Bhaba, Stuart Hall e Paul Giroy, sobretudo na década de 80, quando os estudos pós-coloniais se utilizam da cultura, identidade, migração e diáspora.

⁶ Grupo formado por pensadores latino-americanos que foi construído no final dos anos 90. O grupo radicaliza o argumento pós-colonial no continente através da noção de “giro decolonial”. Trata-se de um *movimento epistemológico que renova a crítica e a utopia das ciências sociais na América Latina* (Ballestrin, 2013, p. 89).

Estas são categorias fundamentais para observar as lógicas coloniais modernas (Ballestrin p. 91, 2013). No entanto, é importante colocar que ainda que o pós-colonial surja a partir do entendimento de uma relação antagônica entre colonizado e colonizador (Ballestrin, 2013, p. 91) e do impedimento da construção dessas identidades (Laclau e Mouffe, 1985, p. 125), trata-se de uma teoria de referentes europeus.

Não negamos que a teoria decolonial de fato traz a influência do pós-colonialismo, mas é notável o posicionamento do grupo Modernidade Colonialidade em não pertencer a essa corrente. A teoria decolonial, portanto, se torna uma escolha por trazer outra epistemologia para discutir as questões latentes que a colonização ainda produz. Ainda sobre essa problemática, evocaremos os estudos de Michelle Salles e Ana Balona de Oliveira que contemplam análises complexas a respeito da produção da arte contemporânea em consonância com a teoria decolonial. Os artigos a serem utilizados nesta investigação nos auxiliam a expandir a nossa análise fílmica e sedimentar a relação entre o cinema e a teoria decolonial. Nesse sentido, trazemos outra forma de olhar os filmes, os corpos e os rituais.

A análise dos filmes levará em conta referências teóricas do cinema como Michel Chion para falarmos do som, Nick Brow e a construção do plano ponto de vista, mas sobre esse tópico será também primordial a ideia do olhar opositor de bell hooks. Falar da montagem, inevitavelmente nos direciona aos textos clássicos da teoria soviética. O desafio é perceber e ler as imagens dos ritos sob essas teorias e também com as perspectivas dos próprios rituais. Para embasar a construção dessas epistemologias, evocarei o historiador Luiz Antônio Simas, um dos maiores historiadores brasileiros sobre a cultura popular e as religiões afro-diaspóricas no Brasil.

Ao mencionar os filmes em si e o ambiente que gira em torno dos mesmos – o cinema brasileiro e o próprio Nelson Pereira dos Santos -, nos utilizaremos do indispensável estudo feito por Robert Stam a respeito das representações de raça no cinema brasileiro. O trabalho extremamente detalhado de Stam, mapeia historicamente a presença do indígena e do negro no cinema brasileiro, atravessando, sobretudo, as obras a serem analisadas nessa investigação. Stam se baseia no multiculturalismo como teoria uma vez que o entende como fenômeno pan-americano e não exclusivo aos Estados Unidos.

A respeito dos três filmes a serem analisados e as questões que levantaremos nosso referencial teórico se torna mais escasso e disperso. A maior parte dos estudos sobre os filmes são

majoritariamente direcionados para falar do mito da democracia racial, análise de literatura comparada e relações sociais e raciais no Brasil. De fato, são elementos que nos interessam para construir o corpo desse trabalho, mas levando em conta que o foco está no cinema e sua linguagem, os únicos escritos que apontam para o tecido fílmico são do professor Pedro Lapera, a quem recorreremos para falar de como as imagens possuem pontos de inflexão sobre a raça a respeito do corpo em cena e dos elementos do plano.

Objetivos da pesquisa

O Brasil atualmente vive em um dos momentos mais sombrios de sua história recente desde o período da ditadura empresarial militar (1964-1985). Com um governo de extrema-direita, o país volta ao mapa da miséria e além das questões sociais, a presença do estado em fomentar a arte desaparece. Em agosto de 2021 a Cinemateca Brasileira sofre o maior incêndio de sua história e se torna um triste símbolo para o apagamento no setor da cultura. O objetivo desse trabalho é também percorrer por corpos, práticas culturais e sagradas que em constante ameaça sobrevivem, também, através das imagens *de O Amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres e Jubiabá*.

Segundo o Atlas da Violência⁷, documento que mapeia as estatísticas brasileiras, a população negra constitui 77% das vítimas de homicídios no país. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em seu último levantamento de dados também pontuou que 75% da população pobre é negra. As heranças da escravidão e do colonialismo ainda se configuram como uma marca indissociável à sociedade brasileira. As informações acima se tornam intrínsecas a esse trabalho e sua relevância uma vez que ainda dentro da violência policial e estrutural (no caso, a pobreza), tudo o que é ligado a cultura negra foi e ainda é perseguido. Como cantava Elza Soares⁸ “a carne mais barata do mercado é a carne negra”.

Vemos notícias recorrentes a respeito dos terreiros incendiados por religiosos das igrejas evangélicas. Atualmente se verifica a atuação do poder paralelo como o tráfico de drogas e a

⁷ O dossiê está disponível em <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1375-atlasdaviolencia2021completo.pdf>

⁸ Música “A carne”, Elza Soares, 2002.

milícia, que ocupam os espaços periféricos como as favelas, impondo a proibição⁹ desses rituais. O discurso segue todo o preceito colonial que associa o Candomblé e a Umbanda como “coisas do diabo”. Diante deste contexto, nota-se um esforço da academia e de pensadores brasileiros em se voltar para o estudo das religiões afro-diaspóricas, de modo a elucidar suas complexidades, removendo os estigmas e colocando-as no centro de discussão. Assim sendo, este trabalho segue a questão de colocar no âmbito da investigação as práticas, corpos e espaços que foram marginalizados historicamente. Temos o esforço de alargar a compreensão a respeito dos mesmos, de possibilitar a discussão e de conferir ao que sempre esteve relegado aos estereótipos a devida complexidade.

Ao tempo das obras de Nelson, havia escassez de estudos tanto no campo que relaciona os rituais no cinema com as dinâmicas racistas e coloniais quanto os escritos que aprofundam aspectos da religião em si. É interessante pontuar que esta investigação olha para os filmes do passado com o olhar crítico do presente. Trazer a teoria decolonial e as epistemologias das religiões afro-diaspóricas nos permite outros ângulos de leitura e novas possibilidades de apreender as imagens e sons. O corpo ritualizado se faz político não apenas pela sua existência em tela, mas também por toda a organização do enquadramento que, antes de obedecer às regras de *raccord* e linearidade, precisa obedecer ao corpo que vibra e guia o rito.

Walter Benjamin em *Teses sobre o conceito da história* propõe que o historiador “deve escovar a história a contrapelo”. É, sobretudo, por essa lição que me inspiro à escrita e pesquisa desse trabalho. Desejo me debruçar sobre a história dos vencidos, daqueles que derrotados pela violência dos senhores de engenho, do jugo colonial e da violência policial resistem nos terreiros, nas rodas de samba, no carnaval e nas imagens de Nelson Pereira dos Santos. Essa investigação, portanto, é sobre os derrotados da vida, mas que pela lógica dos terreiros, venceram a morte. São corpos encantados e que encantam as imagens.

⁹ Ver em <https://oglobo.globo.com/rio/traficantes-que-se-dizem-evangelicos-fecham-pacto-com-milicia-para-expandir-complexo-de-israel-24821292>

Capítulo 1 - *Terreirizar é preciso*

O terreiro é o espaço imprescindível em *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*, ainda que sua presença em tela e a relevância dramática seja diferente em cada um dos filmes. O terreiro é o termo que nomeia o espaço religioso da Umbanda e do Candomblé. No entanto, existe uma outra perspectiva que transborda essa definição e suas lógicas de espaço-tempo. A conceitualização do terreiro é fundamental para compreendermos a análise fílmica que será feita adiante. *Terreirizar* é um termo cunhado por Luiz Antônio Simas que nos dimensiona à necessidade de rejeitar um projeto colonial que conforma o corpo e outros saberes. A partir do espaço religioso do terreiro pensaremos as dinâmicas que o extravasam e produzem outros espaços e formas de existir, e como essa ideia se inscreve na materialidade dos filmes e no discurso¹⁰.

Os escravizados passaram por um procedimento tanto de morte física quanto simbólica por conta da travessia. Proibia-se o pensar, o rezar, a prática de suas cosmologias, de praticar seus conhecimentos e visões de mundo (Grosfoguel, 2016, p. 39). Transformados em homens-mercadorias, foram despidos de suas subjetividades, mas não deixaram de serem sujeitos ativos (Mbembe, 2014, p. 12). Subtraídos de individualidade, a prática de suas religiões se configurava como uma luta pela manutenção da identidade. A diáspora promovida pela escravidão também forçou a reconfiguração de laços familiares. A partir dessa necessidade de reestabelecer vínculos, esses sujeitos criaram esses locais de convívio e sociabilidade – das dinâmicas do terreiro enquanto espaço religioso, nasce a roda de samba e agremiações de Carnaval. Portanto, é preciso pensar:

A inscrição da noção de terreiro como algo transcendente às dimensões físicas o redefine, possibilitando pensa-lo como mundo que inventa e cruza múltiplas possibilidades de resignificação da vida frente à experiência trágica da desterritorialização forçada (Simas, 2019, p. 43).

Se havia o impedimento da língua, tocavam-se os tambores. O toque do instrumento é a gramática incompreendida pelo colonizador, é o som que reverencia o Orixá e conta a história ancestral. Os tocadores desses tambores aprendem o toque adequado para cada orixá, vodu ou inquice¹¹ (Simas, 2019, p. 56). Ao som desses toques, há a performance corporal que se liga

¹⁰ Sobre questões referentes aos filmes a serem analisados, ver Capítulo 3.

¹¹ Orixá, Vodu ou Inquice são denominações que significam entidades reverenciadas por esses cultos.

diretamente aos mitos primordiais desses povos. Essas religiões se baseiam na oralidade e não em escrituras. O texto é colocado sob uma outra semiótica, a performativa ou verba-musical, como nos pontos¹² cantados aos orixás (Stam, 2008, p. 298).

No princípio era a roda, dossiê de Roberto Moura sobre o samba e suas origens, relata como das manifestações de Candomblé no terreiro, localizado no quintal de Tia Ciata, mãe de Santo no Rio de Janeiro, e uma das principais figuras de resistência após a abolição da escravatura, havia uma forte produção cultural. Na sua casa, onde se agregavam amigos e familiares em trocas musicais e religiosas surge o samba. É onde se gravou a primeira música do gênero, *Pelo telefone*. Esses corpos são suportes de saber e memória, através do ritual eles reinventaram a vida e ressaltaram suas potências (Simas, 2016, p.48). Os corpos transladados pela diáspora são, portanto, terreiros pois cruzam e praticam diversos saberes.

“Nesse sentido, o terreiro pode ser desde o tempo/espço em que se fundamenta o saber para a experiência com o sagrado como também pode ser desde o tempo/espço em que se carnaliza essa experiência ou até mesmo ambas as possibilidades em imbricação” (Simas, 2016, p. 41)

O carnaval brasileiro, mundialmente conhecido pelos desfiles exuberantes das escolas de samba, ilustram esse ato de terreirizar: das proibições históricas e perseguições, o drible às instituições de poder. Enquanto o público (majoritariamente branco) desfruta o espetáculo, os tambores na Marquês de Sapucaí entoam os ritmos que invocam os Orixás¹³. É a partir dessa negociação que também podemos pensar um fator crucial nos terreiros – o sincretismo. Pela ausência e proibição de suas iconografias e símbolos africanos, incorporam-se santos católicos nos ritos. Santa Bárbara é Iansã, orixá das tempestades e trovões. São Jorge é Ogum, o guerreiro que vence demanda e nos livra das dificuldades da vida. São Sebastião, o santo que morreu flechado e que abençoou os portugueses na luta contra os Tupinambás é Oxóssi, o orixá caçador das florestas africanas e que se tornou o protetor dos caboclos (indígenas).

A Umbanda, como pontua Simas, não tem origem, tem acúmulo. A frase traz a noção do cruzamento de saberes que perpassam a religião. De práticas ameríndias, católicas, ao culto

¹² Ponto é a denominação das músicas que se entoam durante os rituais. Junto dos tambores, elas contam história e também invocam as entidades.

¹³ Aguerê a batida rítmica para Oxossi, Adarrum para Ogum, por exemplo. Cada escola de samba tem a sua bateria calcada em determinado ritmo e intensidade. Pela influência dos terreiros, nota-se a presença dos toques ao Orixás nessas baterias. A escola de samba da Portela, por exemplo, segue o Aguerê, A Mangueira tem um Ilú de Iansã.

aos orixás africanos. Os papéis e sentidos são reinventados, o sincretismo pode ser lido como uma negociação, mais do que a dicotomia do catolicismo empretecido versus as religiosidades africanas embranquecidas (Simas, 2016, p. 66).

Figura 1

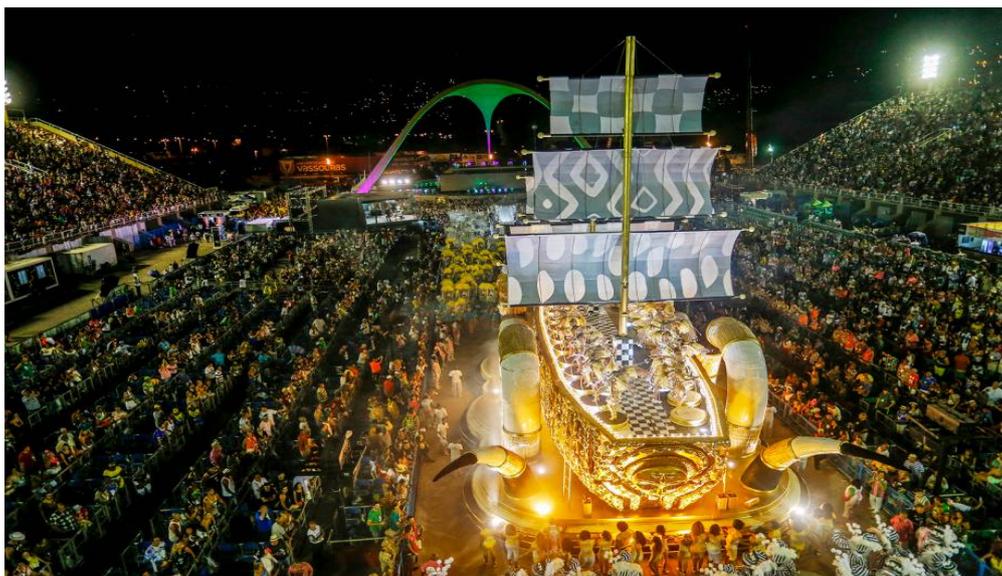
Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira



Nota: Por R. Gorosito, 2019, fotografia, G1 Portal de Notícias, Rio de Janeiro.

Figura 2

Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira



Nota: Por D. Ramalho, 2019, fotografia, Revista Veja, São Paulo.

Figura 3

Escola de Samba Unidos da Portela.



Nota: Google (n.d.). Bateria de Escola de Samba do Rio de Janeiro.

Figura 4

Escola de Samba Unidos da Portela.



Nota: Por M. Mattos, 2020, fotografia, O Dia Jornal, Rio de Janeiro,

Figura 05

Terreiro de Candomblé em Salvador Bahia.



Nota: Google (n.d.). Terreiro de Candomblé na Bahia.

Sobre esse aspecto, pensaremos na antropofagia, na transgressão da história ao invés de uma leitura que relacione o sincretismo como subordinação ou palavras condescendentes que o próprio Robert Stam evita para pensar essas religiões: sobrevivência. São Sebastião, o santo católico ligado à destruição dos nativos, se torna entidade a ser incorporada nos terreiros. Os tupinambás eram umas das tribos que habitavam a costa litorânea no início da colonização. Eram praticantes do Canibalismo¹⁴ e o ato de devorar se dava para incorporar/assimilar a energia do outro. O destino mais ditoso de um guerreiro seria terminar no estômago do seu inimigo. Podemos, portanto, pensar em uma “conquista cultural da morte” (Agnolin, p. 148, 2002).

São Sebastião é “devorado” para que de sua narrativa obtenhamos um outro sagrado. Com a mesma lógica assente no terreiro, o Carnaval também vai desencadear “um jogo complexo de identidades, uma dança de posições, um diálogo criativo, frequentemente transgenérico e transracional, entre o eu e o outro. Assim como o carnaval transforma o favelado em aristocrata, a possessão transforma a cozinheira ou uma empregada em um senhor dos mares ou das tempestades” (Stam, 2008, p. 306).

¹⁴ Sobre esse assunto, ver “A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia” Eduardo Viveiros de Castro, 2002.

Em todo caso, através da religião, os afro-brasileiros conservaram os traços de uma cosmovisão africana. Encontraram uma alternativa para os sistemas hegemônicos que negavam a divindade aos negros e um modo de reconstruir sua identidade nas Américas. Se os quilombos foram uma forma de resistência política, as religiões afro-brasileira foram uma forma de resistência cultural.
(Stam, 2008, p. 302).

O terreiro é, portanto, uma experiência de atravessamento que agrega outra epistemologia e produz outros saberes. É o toque do tambor, a dança, a incorporação do Orixá, a roda de samba, o carnaval que são praticados como rituais. São experiências que confrontam a epistemologia eurocentrada. “Os corpos pretos são esses primeiros terreiros inventados” (Simas, 2019, p. 45), são os que terreirizam e reinventam a sociabilidade e a própria existência. Essa dinâmica do corpo e do terreiro é fundamental aos filmes a serem analisados. Nelson Pereira dos Santos percebe aquele mundo como se nos dissesse o tempo inteiro que terreirizar é preciso.

1.1 – A teoria decolonial

Gonçalves, Salles e Meirinho em *Dossiê decolonialidade e política das imagens* (2020) apontam como as artes tem sido um espaço de contestação ao colonialismo e epistemologias eurocentradas. Nesse sentido, desejo pensar as práticas culturais como o samba, carnaval e o próprio terreiro dentro desse recorte de luta. Primeiramente, é preciso contextualizar a genealogia do pensamento que buscou justificar a dominação subjetiva, simbólica e identitária dos povos escravizados e nativos das Américas. É importante mapear a teoria decolonial e como se instituiu a colonialidade de poder e do saber desenvolvido por Aníbal Quijano em 1989, para compreendermos a relevância dos filmes a serem analisados e de todo o processo que circunda essas religiões e aquilo que delas derivam.

Ao escrever sobre a colonialidade do poder, Quijano coloca como a as relações de colonialidade, tanto no campo econômico e político não terminaram com o fim do colonialismo. Existe uma perpetuação da colonialidade na estrutura de poder que vai além da organização das formas de trabalho e do sistema-mundo capitalista, esse conceito também abarca a colonialidade do saber e do ser. Para Quijano, o que se torna fundamental para a construção do capitalismo mundial/colonial moderno é a ideia de gênero, raça e trabalho. A raça, segundo Quijano, é uma categoria mental da modernidade. Em seu sentido moderno, ela

não tem uma história pregressa à América. Ele aponta que pode ter sido estabelecido antes as diferenças fenotípicas entre os povos, mas as identidades sociais como: índio, negro e mestiço associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais inicia com a América (Quijano, 2005, p. 117).

O racismo, ainda que o termo não fosse utilizado à época (Grosfoguel, 2011), era o princípio organizador das estruturas de trabalho e na validação de produção de conhecimento e criação de identidades. Segundo Mignolo (2007), a relação colonial é uma relação antagônica: a presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade¹⁵ de constituição das mesmas” (Laclau e Mouffe, 1985, p. 125). Indivíduos são reduzidos à africanos e índios, nega-se qualquer diferença e complexidade de suas existências, cosmogonias e formas de organização social e política. Por essa dominação completa – material, laboral e identitária – a Europa concentrou o controle de todas as formas de subjetividade, do conhecimento e da cultura. (Quijano, 2005, p. 126).

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começa ou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (Quijano, 2005, p. 126).

O racismo religioso foi o primeiro elemento racista desse sistema-mundo modelado pelo patriarcado, cristão, moderno, eurocêntrico e colonialista (Grosfoguel, 2011). “O termo *povo sem religião* foi cunhando na Espanha, final do século XV” (Grosfoguel, 2016, p. 37). Se pensarmos no contexto de perseguição às religiões de matriz afrodiáspóricas no Brasil (Anexo I), salientamos que os templos de Candomblé se mantiveram clandestinos até a abolição da escravatura em 1888. “Depois, eles se tornam refúgios de solidariedade para os negros em luta, embora ainda sob a mira da polícia” (Stam, 2008, p. 416). Em seguida, foi obrigatório o terreiro obter um registro para que pudesse estar em atividade¹⁶. Apenas na década de 70 é que a Bahia, o estado com a maioria da população negra, suspende a necessidade do registro.

¹⁵ Frantz Fanon foi o primeiro a expressar esse impedimento.

¹⁶ É possível encontrar diversos objetos dos rituais de Candomblé no Museu da polícia do Rio de Janeiro.

A legislação brasileira se apoiava em categorias como: curandeirismo e feitiçaria para enquadrar esses rituais. Trata-se de um reflexo do projeto colonial que “desqualifica saberes, domestica corpos e formas contestatórias de mudanças na forma de ser e estar no mundo” (Gonçalves & Meirinho & Salles, 2020, p. 10). Ao recuperar os valores da antiguidade clássica greco-romana, a modernidade¹⁷ se impõe no centro do espaço e no tempo do presente. É o lugar do civilizado, em que se universaliza a experiência estética e a coloca como algo superior. O tempo da América/nativo e dos negros/escravizados é o passado. A ideia desse outro selvagem, cria uma missão civilizatória e justificada, trata-se de um dever moral. Se estabelece uma perspectiva evolucionista: a Europa é esse tempo em que nós, colonizados, devemos alcançar.

O Renascimento é também pensado como a origem da colonialidade do espaço e do tempo (Gonçalves & Meirinho & Salles, 2020, p. 10). um projeto que conforma o imaginário estético e subjetivo para além do território. É nesse sentido que também se domina a visualidade e as experiências cognitivas que produzem esse sujeito universal, calcado no pensamento epistêmico europeu e iluminista (Quijano, 2005, p. 10). A teoria decolonial se torna uma chave imprescindível de leitura pois nos coloca para pensar as narrativas através da ruptura com o epistemicídio europeu e as lógicas ocidentais que perpassam pela linearidade e impõe uma relação unidimensional com o espaço e o tempo.

Não é apenas uma passagem do colonial para não-colonial. O pensamento decolonial é de fronteira (Mignolo, 2007). Esse pensamento se presentifica na produção de conhecimento, na estética, no discurso e na representação. É pelo pensamento plural, fronteiro que percebemos a produção artística e intelectual sobre as experiências “de corporeidade ancestral, histórica e cultural através do resgate da memória e de confrontamentos” (Gonçalves & Meirinho & Salles, 2020, p. 12). O decolonial vem romper com a sociedade patriarcal, a moral conservadora e o cristianismo católico. Se a modernidade coloca o Europeu como parte de uma trajetória natural da civilização e cria as oposições ocidente- ocidente-oriente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional/racional, Dussel (2005) propõe pensarmos a trans-modernidade. Trata-se de institucionalizar diferentes tradições e formas de conhecimento (Grosfoguel, 2016, p. 45).

¹⁷ Assim como Quijano, aqui também colocamos em cheque o fato da Europa se perceber como detentora da modernidade. A Europa resgara os traços do mundo heleno-românico, mas não leva em conta a Era Islâmico-Judaica, a China, o Egito por exemplo.

A transmodernidade é um convite para que se produza a partir de diferentes projetos epistêmicos, políticos que existem hoje. É uma redefinição dos elementos apropriados pela modernidade eurocêntrica e tratados como inerentes à Europa, rumo a um projeto decolonial de liberação para além das estruturas capitalistas, patriarcais e cristãs. A transmodernidade parte daquilo que foi descartado filosoficamente, desvalorizado e julgado como inútil (Dussel, 2008, p. 19-20).

A proposta de pensar os terreiros e as religiões aqui mencionadas como outros espaços de produção de saber se relaciona com o pressuposto decolonial. Somos confrontados com outras lógicas e epistemologia, outras dinâmicas para pensar o corpo, o espaço e o tempo. Se pensarmos em uma concepção africana tradicional, o tempo agrega a existência simultânea do passado, presente e futuro (Lopes, 2020, p. 21). O tempo linear e regulamentado é uma ilusão (Viaud e Merlo, 2020 p. 8). O ser humano, portanto, habita em três mundos concomitantes.

No espaço do terreiro, enquanto local de celebração do rito religioso, é onde ocorre o transe e se celebra a mitologia ancestral. Ao som dos tambores, também se revive a memória corporal do processo de escravidão (McAlister, 2016, p. 70). A evocação do passado é mediada pelo corpo, e as entidades que se apresentam falam do futuro. Percebemos uma complexidade temporal calcada no ritual que nos leva a transitar (e não à toa a palavra transe, que logo será melhor explorada) por um campo de possibilidades e formas.

A dimensão ritualística do terreiro envolve um acúmulo e cruzamento de saberes – do ameríndio, o orixá africano ao preto velho escravizado – que superam a visão de mundo ocidental. Não existe uma conformação dos corpos: o homem pode incorporar uma cigana e a mulher pode ter um caboclo em seu corpo. A cura se faz por baforadas de fumo, cuspes de cachaça e ervas receitadas por alguma entidade ancestral. O terreiro é esse espaço que confronta a epistemologia eurocêntrica, ao patriarcado e a moral conservadora. É o espaço de transgressão, onde não se conformam os corpos que, por sua vez, passam a ritualizar a rua. O terreiro, portanto, é o contraplano ao projeto colonial.

1.2 – Vibro, logo existo

Acredito na incorporação como uma efêmera experiência de deslocar-se do domínio tempo-espacial que é a colonialidade. Na incorporação, experimentamos o tempo exusiático, que é um acontecimento espiralado e encruzilhado. Na incorporação, os momentos que compõe nossa existência não são acessados com linearidade que a raça e o gênero impõem à nossa vida (Castiel Vitorino Brasileiro¹⁸).

Nesse seguimento do trabalho, falaremos a respeito de um elemento primordial das religiões de matriz afrodiaspórica: o transe. A incorporação também presente nos filmes a serem discutidos vai nos direcionar para um outro entendimento a respeito da relação com o tempo, com o espaço e com o sagrado. Na contramão, temos o pensamento cartesiano: “Penso logo existo”, que insere o homem no centro cognitivo, o conhecimento já não está mais atrelado a Deus. O Eu traz ideia de um sujeito que é produtor de conhecimento, é objetivo e neutro, mas que jamais será um Eu africano e nativo (Grosfoguel, 2016, p.28). Como desenvolve Grosfoguel, Descarte substitui Deus por esse Eu. A única forma de se chegar ao esclarecimento é através desse monólogo interior em que esse sujeito se indaga e se questiona até obter a iluminação ou a “certeza do conhecimento”. Existe uma ideia de que a mente flutua – e, portanto, a ideia de mente separada do corpo -, sem qualquer interferência para obter um conhecimento validado. No entanto, é uma ideia que nos faz crer que é a visão equivalente de Deus.

Descarte transforma a ideia dualista de corpo e não-corpo e a co-presença se torna a separação radical entre sujeito/razão e corpo (Quijano, 2005, p. 129). Dessa forma, certas raças foram tidas como inferior e por não serem “racionais”, são apenas objetos de estudo e passíveis de denominação e exploração. O corpo é o primeiro a sofrer o ataque do colonialismo, pois ele é domesticado e conformado a ser uma mão de obra. Da mesma forma, o corpo se torna a grande ameaça ao projeto colonial. O corpo, fonte de pecado dentro do ideal cristão e subjugado pelo pensamento cartesiano, é fonte primordial de sabedoria nas religiões abordadas aqui. O corpo media a relação com o sagrado e não é a fonte que nos distancia dele.

Na sociedade ocidental “existe uma fobia ao êxtase” (Stam, 2008, p. 302), de modo que o elemento da possessão se categoriza como algo meramente corporal, uma aberração e que

¹⁸ Castiel Vitorino Brasileiro é uma artista e pesquisadora brasileira.

sufoca a individualidade, a conduz ao irracional. Não se dimensiona o caráter teológico e abstrato.

O ritmo sagrado dos tambores, segundo Mabilie “alcançam as profundezas do seu ser e o transformam nos brinquedos dos deuses que os possuem. Ao invés de um diálogo cheio de culpa e angústia, a religião africana é gregária, baseada na participação coletiva em êxtases ritualísticos. Ela contrasta com a cristandade que prega a submissão a Deus. A possessão é, portanto, o ato que media a relação entre os seres humanos e suas deidades, os aproxima. A possessão do fiel é uma importante expressão sacramental em torno da afro-diáspora. (Stam, 2008, p. 302).

O transe tem sua etimologia no latim “transire”, formada por “trans” (atravessar) e “ire”(ir). Como pontua Simas, a ideia do transe só pode acontecer em um corpo disponível. O transe é a possibilidade que os corpos subalternos têm de sacralização. Ao pensar sobre o campo de possibilidades, evocaremos o conceito de encruzilhada. A encruzilhada simboliza o lugar de encantamento para os povos. É onde se ofertava para Hécate, onde o rei da Babilônia se consultava com os deuses para saber que caminho tomar, onde os Tupis faziam oferendas ao Curupira e onde nas religiões de matriz afrodiáspórica se oferta para Exu (Simas, 2019, p. 16). A encruzilhada não é o fim, mas a possibilidade, onde reside o tempo do porvir – o que haverá adiante? É o tempo improvisado, da incerteza. A encruzilhada como espaço de oferta e de múltiplas possibilidades, é o lugar da disponibilidade desse corpo para ele ser o que quiser. É o corpo que ameaça o colonialismo porque *terreiriza* o espaço. Esse corpo reivindica um outro tipo de produção de conhecimento, produz afeto enquanto pulsão.

O tempo do terreiro, assim sendo, é como o tempo refletido por Mbembe a respeito da escrita negra. O tempo nasce da relação contingente, ambígua e contraditória que mantemos com as coisas e com o mundo. A memória envolve toda a organização de órgãos, as emoções e o corpo como parte central. Ela está no universo sensível (Mbembe, 2014, p. 208-209). O tempo é paradoxal, nunca é totalmente um presente sem romper com o passado e o futuro. As leis que imperam são do deslocamento e da simultaneidade. É um tempo e seus fluxos, pois acumulam-se camadas temporais (Mbembe, 2014, p. 210).

Exu, a entidade que habita as encruzilhadas, simboliza esse tempo. Como diz o provérbio iorubá: “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que jogou hoje”. Em uma perspectiva *trans-temporal* promovida no rito e mediado pelo corpo, a câmera de Nelson Pereira dos Santos encontra o desafio de apreender a tessitura dessas narrativas mitológicas, travessias no tempo

e a ideia de resistência ao projeto colonial. Mas antes de nos determos sobre os filmes em si, é preciso nos ambientarmos com a trajetória do cinema brasileiro e a representação desses corpos.

Capítulo 2 – Nelson Pereira dos Santos e o cinema brasileiro

A trajetória do cinema brasileiro se confunde com a trajetória do realizador Nelson Pereira dos Santos (D'Ávila, 2002, p. 17). Nelson foi uma peça chave para construir as diretrizes do cinema no Brasil. Ele foi considerado o precursor e “pai espiritual”¹⁹ do que viria a ser conhecido como Cinema Novo. A história de Nelson é, no fim das contas, a história que busca afirmar a identidade brasileira no cinema. Um projeto que, segundo o próprio, deveria combater a mentalidade colonizada. “Nelson nos ajudou a olhar no espelho e a não ver a imagem do outro, do colonizador, mas a nossa própria, do tupinambá, negro, branco, rico e do pobre” (Salem, p. 1996, p. 17). Sabemos que a busca pela identidade nacional é uma luta anterior ao cinema, mas a sétima arte se tornou um espaço de disputa tão profundo que pauta as discussões estéticas e discursivas até os dias de hoje.²⁰

Neste segundo capítulo, portanto, traçaremos um breve panorama sobre o cinema brasileiro e como a presença do realizador é imprescindível para forjar esta história. Será preciso compreender as tensões raciais e sociais que compõem a base da sociedade brasileira e como o campo das artes se torna um local em que reverbera esses conflitos. O objetivo é perceber o caminho que levou Nelson Pereira dos Santos a presentificar as religiões de matriz afrodiáspóricas em seus filmes e o que isso significa para o nosso cinema. Nesse sentido, também falaremos a respeito do histórico da representação do negro²¹ e do indígena no cinema brasileiro. É preciso dar conta desta trajetória para que consigamos perceber como e porque o corpo ritualizado é um acontecimento político em tela.

2. 1 – As cinzas de um passado inventado – a construção da imagem brasileira

O Brasil foi o último país no ocidente a abolir a escravidão e o país que mais recebeu escravizados²² entre os séculos XVI e XIX. Nesse período, chegaram os imigrantes europeus²³

¹⁹ Ver em Entrevista a Nelson Pereira dos Santos, programa Roda Viva, TV Cultura, 1999
<https://www.youtube.com/watch?v=YcjPn49UK1w>

²⁰ Sobre esse ponto, nos referimos sobre o impacto da estreia do filme “Cidade de Deus”. A pesquisadora brasileira Ivana Bentes escreveu à época sobre o que se chamou de “Cosmética da fome”, ou seja, a exploração e espetacularização da violência, da pobreza e dos corpos negros.

²² É possível encontrar este mapeamento em <https://www.slavevoyages.org>, dado checado pela Agência Pública de Notícias. Durante o século XVI e XIX desembarcaram 4,8 milhões de escravizados no Brasil.

²³ A primeira incursão se dá em 1818 através do decreto real de Dom João VI que permite a vinda de imigrantes suíços à cidade de Nova Friburgo no Brasil. Trata-se da primeira cidade planejada com o objetivo de ser um modelo civilizatória através do embranquecimento do país.

para compor a mão de obra assalariada. Sem qualquer plano para a inclusão dos escravizados nos sistemas de saúde, educação e trabalho, os mesmos foram relegados à própria sorte, mantendo-se, portanto, em um sistema que os oprime e os coloca nas posições subalternas de trabalho e representação.

Para além do que já foi colocado a respeito da colonialidade do poder e do saber, e como se mantém essas estruturas após o período colonial, vamos refletir agora sobre a construção de imagens e ideias em relação aos corpos negros e indígenas a partir do apagamento. Como define Stuart Hall²⁴, o racismo no Brasil é um racismo inferencial, ou seja, aquele que naturaliza o fato e situações, normatizando a representação desses sujeitos em determinados papéis sociais e estereótipos. Essa naturalização tem como ponto fundamental o esquecimento enquanto projeto. É importante colocar como a violência do processo de escravidão sofreu um apagamento tanto pela distorção provocada pelo mito da *Democracia Racial*, quanto pela forma como as insurreições no país foram violentamente sufocadas²⁵.

Em 1891, logo após a abolição da escravatura, o ministro Ruy Barbosa ordena a queima de todos os arquivos referentes a compra e venda de escravos. Além de evitar que os ex-proprietários de escravos pedissem indenização ao governo, o fato é marcado por uma tentativa de esquecer e apagar o passado escravista (Schwarcz, 2010)²⁶. Se evocarmos a representação imagética dos corpos escravizados, verificaremos a falsa ideia de uma harmonia entre brancos e negros. Se nos debruçarmos pelos registros até a República, o discurso forjado pelo poder institucional e a representação nas artes, buscaram anular o conflito e livrar o país do fardo

²⁴ Stuart Hall, “The Whites of their eyes: Racist Ideologies and the Media” em George Bridges e Rosalind Brundt (orgs.), *Silver Linings: Some strategies for the Eighties*.

²⁵ Aqui podemos citar a Inconfidência mineira em 1780, liderada por José Joaquim da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes. Foi a primeira tentativa de livrar o Brasil da Coroa Portuguesa. Tiradentes acabou morto, seus membros foram pendurados pelas ruas para que servisse de exemplo. A Revolta dos Malês é outro episódio marcante. Aconteceu em Salvador, Bahia, no ano de 1835 e foi o maior levante de escravizados. Organizado por negros muçulmanos, o movimento durou algumas horas e os escravizados detidos foram submetidos a penas que variavam de 1200 chibatadas à execução. Ver em Reis, João José. *Revoltas Escravas*. In.: SCHWARCZ, Lília Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 393.

Outro episódio de grande importância é a do Quilombo de Palmares. Quilombo era como se chamava o local de resistência de escravos refugiados. O Quilombo de Palmares, o maior que se tem notícia até então, foi liderado por Zumbi. Com incursões violentas do governo colonial, finalmente Palmares é destruído e Zumbi é degolado por volta de 1694. A figura de Zumbi só foi retomada quando a escola de samba Unidos do Sanguêiro tematizou o Quilombo dos Palmares e Zumbi no desfile de 1960.

²⁶ Ver em Schwarcz, Lília (2010). *O som do silêncio: sobre interditos e não ditos nos arquivos quando o tema é escravidão ou escorre para o racismo*. *Cadernos AEL*. 17 (29): 71-96.

histórico da escravidão. Nas figuras 1 e 2 notamos essa ideia da relação harmônica e cordial entre senhores e escravos.

Figura 06

Augusto Gomes Leal e Mônica.



Nota: Por João Vilela, 1860, fotografia, Fundação Joaquim Nabuco. Acervo do Ministério da Educação do Brasil.

Figura 07

Sem título.



Nota: Por Jean-Baptiste Debret, 1830, pintura, óleo sob tela.

Quando em 1933 Gilberto Freyre lança *Casa Grande e Senzala*, livro escrito durante o seu exílio em Portugal, criam-se as bases fundamentais para o Brasil se pensar enquanto sociedade (Castelo, 1999, p. 7). A sua obra traz a “novidade de valorizar a contribuição das culturas dos povos submetidos à formação do Brasil – negros e indígenas – e defender como os brasileiros lucraram com a mistura de raças que se operou no Brasil” (Castelo, 1999, p. 7). Foi um marco para fabular a sociedade brasileira como inclusiva, em que se opera a harmonia entre as “três raças” e se mascara, portanto, o processo de exclusão. Se o Brasil é democrático, o fracasso do sujeito se dá em decorrência ao seu esforço e não às questões étnicas e raciais que estruturam a sociedade brasileira (Stam, 2008, p. 83).

A obra de Freyre traz a miscigenação como traço único do país e algo a ser celebrado. Aparentemente, Freyre pode ser compreendido como o contraponto às teorias eugenistas que circulavam no Brasil desde 1914, mas trata-se de um elemento extremamente controverso. É preciso questionar a predisposição para mestiçagem em uma sociedade em que o poder vem pela hereditariedade branca. A miscigenação²⁷ é justamente a forma de embranquecer a população. Ela não se dá por uma “ausência dos preconceitos de cor, mas pela ausência de mulheres brancas e pela imposição da força, “até porque o que se prepondera nessas sociedades é a superioridade branca” (Castelo, 1999, p. 53).

Freyre romantizava a escravidão e reduzia o negro e o indígena a uma participação folclórica na cultura brasileira, eram apenas ligados à culinária, dança e musicalidade (Stam, 2008, p. 126). Anterior a obra de Freyre, as artes já se configuram como um campo de disputa simbólico e que também vai disputar a imagem, símbolos e a representação do nacional. O romantismo na literatura do final do século XIX, vai resgatar o indígena através do romance indianista que os embranquece através das descrições físicas.

No modernismo brasileiro que começa em 1922, os artistas tentaram trazer outra roupagem para pensar a figura do indígena. O Brasil deveria ser pensado como uma “polifonia²⁸ sincrética

²⁷ A ideia da miscigenação como a salvação da sociedade brasileira também é encontrada na obra de Jorge Amado, em especial no livro *Tenda dos milagres*, que é adaptado por Nelson Pereira dos Santos. Sobre isso falaremos com maior profundidade no capítulo 3.

²⁸ Para pensar a polifonia na cultura brasileira, tal como propunham os modernistas, evocamos a ideia de Bakhtin em que a coexistência textual/ não-textual, de uma pluralidade de vozes não se fundem em uma única consciência, mas gera dialogismo (Stam, p. 116, 2002). Ainda a respeito de polifonia, o escritor e precursor modernista, Mário de Andrade trabalha o conceito na música: seria o encontro de duas ou mais melodias. A partir do conflito entre elas, cria-se um efeito totalmente final.

irrevogável de vozes étnicas e culturais” (Stam, 2008, p. 31). O movimento tem manifestos e propostas que se tornam indispensáveis para pensar na busca por uma cultura nacional, popular e verdadeiramente brasileira. O manifesto da Poesia Pau-Brasil foi escrito por Oswald de Andrade trazendo a proposta estética que iria nortear o seu trabalho, propondo a revisão histórica, o abandono do academicismo e uma linguagem coloquial, próxima à língua que o povo fala:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.
(Andrade, 1928, p. 1).²⁹

Além da releitura da figura do indígena, é com o modernismo que começa a se tematizar as religiões de matriz afrodiáspóricas nas artes. Em 1933, a escritora Cecília Meireles se dedica a observar, ilustrar e analisar os gestos, ritmos e ritos dessas tradições. Esse estudo logo se transforma no livro “Batuque, Samba e Macumba”. Em 1935, Jorge Amado, autor que também pertence ao modernismo brasileiro, mais especificamente a terceira fase do movimento, lança *Jubiabá*, o livro que também é adaptado por Nelson Pereira dos Santos e que é objeto de análise desse trabalho. *Jubiabá* traz o primeiro protagonista negro na literatura brasileira e a presença das religiões de matriz afrodiáspóricas imbrincada no cotidiano.

O campo artístico brasileiro, portanto, nos dimensiona a esse espaço de disputa: o combate ao Brasil europeizado, branco e colonizado para que haja o Brasil “verdadeiro”, diverso, sincrético, polifônico e popular. Como foi colocado, o primeiro movimento de maior expressão a respeito desse assunto decorre da Semana de Arte Moderna de 1922. O modernismo acaba obtendo um alcance para além das artes, se torna um campo político e social de luta. A partir do engajamento dos artistas em explicitar as relações de opressão, calcadas no domínio do pensamento colonial enraizado, e no racismo estrutural presente no Brasil, estabeleceu-se uma tensão entre o Estado e a arte. Jorge Amado, por exemplo, teve suas obras censuradas e seguiu para o exílio na França em 1941. Ainda que o cinema não estivesse diretamente ligado como expressão artística da Semana de Arte moderna, as questões levantadas logo se colocarão no centro das discussões do cinema brasileiro e é sobre esse tema que falaremos adiante.

²⁹ Em contraponto a Poesia Pau Brasil, surge o Movimento Verde-Amarelo em 1922. O movimento acusava o Manifesto Pau-Brasil de afrancesado e propunha ideais patriotas que flertavam com o fascismo na Itália. Um dos seus fundadores, Plínio Salgado, liderou o Integralismo brasileiro, movimento declaradamente fascista que buscou perseguir comunistas em 1932.

2. 2 Negros, pobres e índios – Breve histórico da representação de classe e cor no cinema brasileiro

Como uma espécie de atalho mental, os estereótipos constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas. Contudo, numa situação de dominação racial, os estereótipos possuem a clara função de controle social, indiretamente eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social.
(Stam, 2008, pg. 456).

Como pontua Stam, o início do cinema brasileiro coincide com as teorias eugenistas e com o ápice do imperialismo europeu. Isso impacta diretamente em como se constitui a presença do negro e do indígena na tela. Ainda é preciso lembrar que os principais países envolvidos na produção cinematográfica nos primórdios do cinema eram potências coloniais que representavam os sujeitos colonizados na chave do primitivo, preguiçoso e perverso (Stam, 2008, p. 103). No Brasil, buscava-se a projeção de uma imagem que nos conferisse uma ideia de extensão tropical da Europa. Em tela, os não europeus ocupariam sempre o papel menor, subalterno e estereotipado.

Apesar de não haver preservação do material, pelas descrições temáticas dos filmes e escritos em jornais, infere-se que a presença do negro no cinema brasileiro vem desde o cinema mudo, uma vez que se documentava o carnaval (Stam, 2008, p. 97). Logo a partir do ano de 1930, e por consequência com o advento do cinema sonoro, há a decorrência dos musicais carnavalescos. Esses filmes fazem parte da chamada Bela Época do cinema brasileiro. É o período em que Carmem Miranda surge como o símbolo para exportação da cultura do país, cumprindo os anseios da política estadunidense de boa vizinhança. Nesses musicais, a presença do negro é notada sempre em segundo plano, eles estão presentes na orquestra, dançando e ocupando posições coadjuvantes.

Por consequência da temática do carnaval, a favela é abordada pela primeira vez em “Favela dos meus amores”, 1935. Assim como boa parte do cinema brasileiro dos primórdios, só restaram recortes de jornais e fotografias a respeito do filme. Apesar do investimento em se filmar em uma favela de verdade, o filme tem protagonistas brancos e novamente os negros ocupam apenas o canto da tela. O fato de serem a maioria da população que vive naquele espaço não lhes confere qualquer lugar central no filme ou em relação à câmera.

Figura 08

Favela dos meus amores.



Nota: Por H. Mauro, 1935, filme. Brasil Vox Filmes.

Pela figura acima, notamos a presença do negro no canto, a observar o grupo de samba. Sua postura corporal nos lembra as pinturas do Brasil império, em que negros escravizados se distanciam do centro do quadro e da ação para apenas ocupar esse local da invisibilidade: está presente, mas não está. É importante pontuar como a fotografia acima retrata o samba, música que é intrinsecamente ligada com as religiões de matriz afrodiaspóricas, como uma prática branca. O que percebemos é a total destituição do negro de sua cultura e enquanto sujeito no espaço.

O fim da Bela Época promove a invasão dos filmes americanos e nesse contexto as principais revistas de cinema do país advogam sobre o que seria o rumo certo para o cinema brasileiro. A partir de uma mentalidade colonizadora, a ideia de fotogenia está intrinsecamente ligada à cor da pele (Stam, 2008, p. 107):

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação da nossa realidade através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as nossas obras de engenharia, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se.

(Revista Cinearte, 11, de dezembro de 1929)

Ao analisar a historiografia do cinema brasileiro, não se nota neste período um viés racista aos moldes de “O nascimento de uma nação”. O que podemos perceber é que negros e indígenas nunca estão no centro da narrativa ou possuem o controle sobre sua representação. O indígena por exemplo, é sempre interpretado por um homem negro ou uma mulher branca. A partir dos anos 40, vemos um embate a respeito dos filmes de cunho popular, as chamadas *Chanchadas*, comédias musicais produzidas pela produtora Atlântida no Rio de Janeiro, versus o projeto de cinema burguês da produtora Vera Cruz em São Paulo. Ainda que se dispute diferentes propostas de cinema, a branquitude, os estereótipos e a imagem de um país “europeizado” (pela Vera Cruz, no caso) ainda é um imperativo na tela.

Em 1951 promove-se o I Congresso Paulista de Cinema, articulado pelo ilegal Partido Comunista Brasileiro³⁰, uma vez que “os seus antigos coletivos de cinema se encontravam à frente dessas iniciativas” (Lapera, 2015, p.60). Houve a participação de jornalistas, críticos e a reunião de produtoras. O objetivo era pensar o rumo do cinema brasileiro e o ideário imperialista da Vera Cruz (Salem, 1996, p. 87). É a primeira vez que se organiza um debate que pretende falar sobre o que seria um cinema verdadeiramente nacional. Deixamos claro que a atividade cinematográfica existia anteriormente, mas a construção do cinema enquanto campo (Bourdieu, 2005) e a disputa presente, passa a tomar corpo a partir desses eventos (Lapera, 2005, p. 60).

No I Congresso, Nelson Pereira dos Santos escreve a tese “O problema do conteúdo no cinema brasileiro³¹”. Cesare Zavattini é a principal referência para pensar e fazer cinema. Nelson afirma que o conteúdo nacional “que remetesse a literatura de 30³²”, era uma das peças fundamentais para se construir o cinema brasileiro. Para o realizador, o cinema brasileiro estava em processo de construção, sem nenhum referente anterior, como se começassem do zero (Salem, 1996, p. 89). O povo deveria ser o elemento central e a partir do conteúdo nacional, ligado ao folclore, a nossa literatura e costumes, haveria a conquista do público.

³⁰ Ainda assim, destacamos que era um espaço polarizado de ideias, havendo embates entre a esquerda e a direita política (Lapera, 2015, p. 61)

³¹ Disponível no Acervo Alex Viany www.alexviany.com.br

³² A literatura de 30 corresponde a terceira fase do modernismo brasileiro, tendo como seus principais escritores, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Cecília Meireles e José Lins do Rego, por exemplo.

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo atraso e toda exploração, impostos pelas forças da reação.

(Pereira dos Santos, Fundamentos, nº 17, jan. 1951, p. 45).

É importante pontuar que nesse momento, o mito da democracia racial e as ideias de Gilberto Freyre influenciam boa parte da esquerda e dos intelectuais que discutem o cinema brasileiro. Existe a plena convicção e valorização das três raças, sem levar em conta qualquer conflito à construção do país e as problemáticas da miscigenação. Em 1954, Nelson Pereira dos Santos, envolvido nesse ambiente de discussões e debates sobre o brasileiro, decide a filmar o seu primeiro longa-metragem *Rio 40 graus*. Declaradamente influenciado pelo neorealismo italiano, *Rio 40 graus* se utiliza de não atores, locações reais como a rua, a favela, o estádio do Maracanã, a praia de Copacabana e etc., para nos levar a um Rio de Janeiro deslumbrante e socialmente envolvido pelo contraste social. Assim, portanto, se constrói o filme que abrirá o caminho para o que dez anos mais tarde será conhecido como Cinema Novo.

2.3 – Nelson Pereira dos Santos e as outras imagens possíveis

O lançamento de *Rio 40 graus*³³ é indubitavelmente um marco para o cinema brasileiro. O filme anuncia o projeto discursivo e estético que influenciaria diretamente o Cinema Novo. *Rio 40 graus* também é um marco por romper “a mentalidade paternalista” que se via sobre os negros até então (Stam, 2008, p. 239). Não se aborda a questão racial, mas é revelado o jogo de exploração entre as classes. É a complexidade do Rio de Janeiro com sua bela paisagem, o carnaval na favela, o futebol, e aqueles que estão na base da exploração das relações trabalhistas e sociais. O filme sintetiza o processo de formação intelectual do realizador.

Nelson se formou intelectualmente no pós-guerra, no momento em que São Paulo construía museus, inaugurava a Bienal de artes e se via diante da volta do Partido Comunista Brasileiro

³³ *Rio 40 graus*, é que o filme foi censurado à época. O argumento da censura se baseava no fato do filme não mostrar ninguém trabalhando e por mostrar aspectos da “degradação do país”. Ver em Diário Carioca 30/09/1955. A censura só foi revogada após a mudança do governo, em março de 1956.

(PCB), que estava caçado desde a ditadura da Era Vargas (1937-1942). O diretor relata que durante esse período, a proibição de muitos autores modernistas aguçava o desejo conhece-los. É nesse momento que Nelson conhece a obra de Jorge Amado, uma obra que segundo o realizador em uma entrevista concedida a Helena Salem “significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso”.

Nelson ingressa na faculdade de direito em 1947 e se filia ao Partido Comunista, mas logo em 1948 o partido é novamente caçado devido à influência do medo do comunismo. Nelson mantém a chefia da redação do jornal comunista na faculdade de forma clandestina, e ali começa a escrever sobre cinema. Em 1951 Nelson faz várias viagens ao Rio de Janeiro, onde começa a trabalhar como assistente de direção e começa a ter a sua vida profissional mais diretamente ligada ao cinema.

Após a realização de *Rio 40 graus*, Nelson faz *Rio Zona Norte* (1957), filme que foca no contexto do subúrbio, do samba e tematiza como o negro é injustiçado e subalternizado na indústria musical. Em seguida, Nelson lança *Mandacaru Vermelho* (1961), *Boca de Ouro* (1962) e os ventos do Cinema Novo já se assentam no país. Em 1963 Nelson se consagra internacionalmente com *Vidas Secas*, adaptação de Guimarães Rosa. O filme estreia em Cannes junto de *Deus e o Diabo na terra do Sol* de Glauber Rocha. É o momento em que o cinema brasileiro se projeta no mundo.

Os anos 1960 pareciam ser promissores para o campo cinematográfico no Brasil. O Cinema Novo desponta como a vanguarda intelectual e cinematográfica. Se em um primeiro momento não havia uma agenda organizada, o que percebemos são marcas estéticas e discursivas no que se chama de primeira fase do movimento (Ramos, 1987). Glauber Rocha, o signatário do Cinema Novo, levanta as bandeiras para uma descolonização narrativa, estética e mergulhar na realidade sócio-política brasileira tal como foi feito pelos modernistas da Semana de 22. Nos primeiros filmes, o que se percebe é a necessidade de filmar a voz do homem, as rupturas com a linguagem cinematográfica padronizada por Hollywood (os sistemas de continuidade espaço-temporal, causalidades e o apreço pela imagem plástica), filmar lugares “não vistos”, ou seja, sair das grandes cidades e mergulhar no interior do país.

Há também o desejo de revolução das classes exploradas. O nordeste do país serve de cenário para conflitos de cunho político-religioso em que a violência é a única resposta possível³⁴. A crítica que se faz a esse momento do Cinema Novo é o seu distanciamento do público. Existe o desejo de se falar sobre o povo, mas que não dialoga com o povo. Como pontua Ismail Xavier, é a voz do intelectual militante que se sobrepõe a do profissional de cinema e que após o golpe civil-militar em 1964 começa a repensar o seu papel, o seu discurso e o próprio cinema brasileiro.

Nelson Pereira dos Santos é incorporado à geração *cinemanovista* e acompanha as tendências do movimento em suas distintas fases. A partir da década de 70, período mais violento da ditadura militar no Brasil, se insere o debate sobre raça e etnicidade no cinema brasileiro (Lapera, 2016) e a proposta de um cinema popular, que ainda se via ausente quando se debatia o projeto de cinema nacional. Há ainda outra mudança nos eixos: o governo ditatorial incorpora as doutrinas luso-tropicalistas de Gilberto Freyre.

A ditadura passa a não permitir que se conteste o mito da democracia racial. Existe uma reapropriação do folclore, sujeitos e símbolos que são identificados como “nacional” e de orgulho patriótico. O fato representa um momento de crise nesses setores da esquerda, que passam a rever “as narrativas clássicas dos encontros culturais fundantes do Brasil moderno” (Lapera, 2016, p. 2). Nelson Pereira dos Santos começa a compreender as religiões de matriz afrodiáspóricas como um dado elementar à cultura. Também influenciado pela pesquisa que sua esposa antropóloga fazia com a Umbanda, Nelson menciona que essas práticas religiosas já o atravessavam durante as filmagens de *Rio 40 graus*, quando percebia os rituais intrinsecamente ligados ao carnaval e ao samba, e como parte do cotidiano da favela:

Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade. A realidade para mim entra esquematizada entre outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou no Brasil com o primeiro colonizador. (Nelson Pereira dos Santos, Opinião, 14 de fevereiro de 1975).

³⁴ Sobre a questão da violência enquanto recurso, podemos atribuir as influências de Frantz Fanon em Glauber Rocha. Ver em *O pensamento de Frantz Fanon na obra de Glauber Rocha*, Nuñez Fabian, 2002.

Envolvido neste contexto é que o realizador vai produzir o seu primeiro filme em que a presença das religiões de matriz afrodiáspóricas é central: *O Amuleto de Ogum* inaugura a trilogia que será complementada posteriormente por *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*.

Amuleto de Ogum lança a proposta de um Novo Cinema Popular. A ideia central é respeitar as referenciais culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem tachal-las de alienadas. Não falar, dar-lhes a expressão. Em *Amuleto* a Umbanda é dado central da vida das personagens (Ismail Xavier, 2001, p. 99).

É importante pontuar que Nelson não inaugura a representação das mesmas no cinema brasileiro. Desde as chanchadas nos anos 1940, ao início do Cinema Novo percebemos como as religiões de matriz afrodiáspóricas eram trabalhadas na chave do estereótipo e causa da alienação e atraso do povo, de modo a ser erradicada para o levante de uma consciência revolucionária³⁵. A emergência de *O Amuleto de Ogum* se dá a despeito de uma consciência que emerge no realizador e que associa diretamente essas religiões como formadoras da cultura popular. É o primeiro filme que aborda a Umbanda *frontalmente*³⁶. Segundo Bernardet (1975)³⁷, o filme traz certa mudança no posicionamento dos cinemanovistas quando se retira a visão do intelectual sobre o povo. É nesta fase que o Cinema Novo começa a tentar o diálogo com o público. Para Nelson Pereira dos Santos, o objetivo em *O Amuleto* é trabalhar a Umbanda longe de uma representação folclórica, sensacionalista ou coloca-la ao nível da credence³⁸.

³⁵ Esse caso específico podemos ver em *Barravento*, 1962, de Glauber Rocha. Nelson Pereira dos Santos foi o montador do filme. *Barravento* possui um discurso que coloca o Candomblé como ópio do povo, um elemento que impede a população em se rebelar, como se a religião os alienasse.

³⁶ Artigo de Jean-Claude Bernardet *O Amuleto de Ogum, o novo Cinema Novo* em *Opinião*, 14 de fevereiro de 1975.

³⁷ No mesmo artigo, Jean-Claude Bernardet coloca que existe mais uma aceitação aos valores populares, por parte desses cineastas, do que a de criadores de uma cinematografia popular. Bernardet coloca a importância que *O Amuleto* tem para introduzir a discussão sobre o popular no cinema brasileiro e as religiões de matriz afrodiáspóricas nesse processo. No entanto, ele é taxativo a respeito da inexistência desse projeto de cinema popular: “Evidentemente, nem Nelson nem ninguém possui a fórmula do cinema popular, ou melhor, do cinema de perspectiva popular para não confundir com o filme de simples sucesso de bilheteria. Inclusive porque este cinema não existe em si”.

³⁸ Ver entrevista de Nelson Pereira dos Santos em *Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1975.

Figura 09

Propaganda de “O amuleto de Ogum”.



Nota: Google (n.d), 1974, gravura, propaganda do filme “O Amuleto de Ogum” em Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

O processo criativo do filme também é um fator a ser elucidado, pois o diretor mergulha na vivência da religião, ainda que não seja um adepto dela, para compor o filme e para organizar o método das filmagens (um método que o acompanhará também em *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*). As cenas de ritual são os rituais em si, sem encenação. Nelson Pereira dos Santos se utilizou da festa de Iemanjá e de Cosme e Damião para filmar *O Amuleto*, sendo todos os envolvidos na cena, à exceção do protagonista Gabriel (Ney Santanna), filhos de santo. O mesmo procedimento acontecerá em *Tenda dos Milagres*, filme que vai trazer figuras históricas do candomblé baiano em um jogo de encenação/registro. *Jubiabá*, por sua vez, será o filme mais ficcionalizado em relação às cenas de ritual. O pai de santo no filme é interpretado por Grande Otelo, um dos maiores atores do cinema brasileiro.

Percebemos, portanto, o caminho que levou o realizador a tematizar essas religiões, suas motivações, e como essa jornada se relaciona com as tensões sociais e raciais no país. Sabemos que há camadas complexas sobre o entendimento e a construção do popular³⁹ no cinema brasileiro e a ausência de uma agenda que pensa a representação desses sujeitos (o negro e o indígena) por eles próprios no período mencionado. Como proposta de recorte nos dedicaremos a seguir a análise fílmica. Buscarei levar em consideração não apenas o agenciamento dos corpos ritualizados e a organização da linguagem cinematográfica, mas as implicações

³⁹ Para aprofundar esse tema ver em Bernardet, J. C.; Galvão, M. R. Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

discursivas que atravessam os filmes, e como podemos tecer uma leitura que codifica o cinema através dos saberes do terreiro.

Capítulo 3 - Imagem, movimento e gira

Neste seguimento do trabalho realizarei um estudo sobre *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* a partir da construção de suas imagens e sons. Através da análise imanente das imagens (Xavier, 2002, p. 4) pretendo articular uma reflexão interpretativa e acerca do estilo que busquem pensar as relações entre o plano dos sentidos e das relações entre cinema, política e história. Levarei em conta as entrevistas do realizador a respeito das obras, mas considero importante deixar que os filmes nos falem sem que sejamos totalmente guiados por um discurso pré-estabelecido. Por essa análise conseguiremos perceber o diálogo entre as práticas artísticas e historiográficas, de modo que nosso objetivo é trazer a reflexão sobre uma descolonização epistêmica e ético político presente nas obras, mas que também reverberam nos dias de hoje (Balona de Oliveira, 2016, p. 109).

Também será necessário evocar questões narrativas para pensar as complexidades dos três filmes. Entendemos o lugar do realizador como homem branco e a influência que as ideias de Gilberto Freyre ocuparam até dado momento da intelectualidade brasileira e do próprio Nelson. Esse dado se torna importante para pensar como essas imagens e corpos estão em constante conflito. Existe a tentativa de reescrita da história e das próprias imagens cânones do país, mas que por ora ou outra acabam se deparando com a defesa do mito da democracia racial e da miscigenação como resolução dos conflitos. Buscaremos perceber como a presença do rito confronta e tensiona essas questões, o mito do descobrimento do país e da relação harmoniosa entre as raças.

A análise deste capítulo será dividida por filme de modo a facilitar a leitura e compreensão sobre cada universo e tema em questão. Apesar do foco do trabalho ser o corpo ritualizado, entendo que cada uma das obras possui singularidades acerca desse corpo e como se estrutura a ideia central que é o corpo ritualizado como corpo político. Uma análise de temas, sem a divisão dos filmes, poderia causar dificuldade de entendimento sobre cada questão a ser levantada. Além disso, cada obra tem uma narrativa extremamente distinta uma da outra de modo que os próprios filmes caminham por trajetos singulares de representação e gênero. *O Amuleto de Ogum*, por exemplo, é uma mistura de *Western* com o filme policial. *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* são adaptações de Jorge Amado e que possuem marcas específicas do autor. Sendo assim, o esforço se concentrará na leitura do ritual, do corpo e dos elementos

circundantes através de uma perspectiva que pensa a própria linguagem do cinema em diálogo com a linguagem e epistemologia dos terreiros.

3.1 – O (re) descobrimento do Brasil em um corpo fechado.

Brasil, meu nego me deixa te contar a história que a história não conta, o avesso do mesmo lugar. Na luta é que a gente se encontra. Brasil, meu denço a Mangueira chegou com versos que o livro apagou. Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento. Tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado. Mulheres, tamoios, mulato, eu quero um país que não está no retrato.
(Samba da Estação Primeira de Mangueira, 2019)

O Amuleto de Ogum começa com um cego violeiro, interpretado pelo músico brasileiro Jards Macalé, também compositor do filme, sendo abordado por assaltantes. Os bandidos pedem que o cego conte uma história sobre Pedro Álvares Cabral. O cego atende a ameaça e diz “Contarei uma história de verdade, que acabei de inventar”. Das histórias oficiais que celebram a fundação do país como o suposto descobrimento de Cabral, evocamos a tela de Victor Meirelles sobre a primeira missa no Brasil. A catequese foi o fundamento do projeto civilizatório. O quadro colorido e saturado, ilustra o paraíso tropical que está a caminho da salvação. É rejeitando essa proposta de Brasil, que o cego/Nelson Pereira dos Santos recriam o imaginário brasileiro e vão construir *O Amuleto de Ogum*.

Figura 10

A primeira Missa



Nota: Por V. Meireles, 1859, pintura, óleo sob tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Segundo Bernardet (1976)⁴⁰, o filme mostra que não existe nenhum personagem superior à vivência popular, nenhum modelo exterior a ser aplicado pelo povo. As religiões de matriz afrodiaspóricas em *O Amuleto de Ogum* possuem um papel característico como em *Tenda dos Milagres* que é a centralidade do ritual à trama. Após o assassinato de seu pai, Gabriel, um garoto de 10 anos, é levado pela mãe para fechar o corpo. Trata-se de uma cerimônia umbandista que vai torna-lo imune à morte. Nelson decupa o quadro da Primeira missa no Brasil em planos que são marcados, sobretudo, pela subversão de hierarquias históricas e simbólicas.

Figura 11

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, plano próximo da cerimônia de fechar o corpo.

⁴⁰ Bernardet, Jean-Claude. Manifesto por um cinema popular. “Hoje: cinema brasileiro!”. Museu da Imagem e do Som, maio de 1976.

Figura 12

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, plano aberto da cerimônia de fechar o corpo.

Figura 13

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, cerimônia de fechar o corpo.

Quinhentos anos depois de um projeto que destinava a despir os nativos e africanos escravizados de suas subjetividades, em *O Amuleto de Ogum*, os corpos negros ritualizam, cantam e evocam seus ancestrais. A pintura de Victor Meirelles traz consigo a versão colonial sobre o nosso passado. O Brasil pintura traz sua vocação de colonizado, como se estivéssemos

destinados àquela missão civilizatória. É notória a passividade dos indígenas que apenas assistem à missa. A mesma cena será filmada por Humberto Mauro em *O descobrimento do Brasil*, 1937, obedecendo fielmente o destino traçado pelo quadro de Meirelles. O Brasil em *O Amuleto de Ogum*, é o avesso do mesmo lugar. O homem negro conduz a cerimônia cheio de patuás e a bíblia no braço. Ele faz o sinal da cruz na testa do garoto. Gabriel está coberto de guias (cordões de proteção) e recebe o amuleto de Ogum, o orixá sincretizado como São Jorge.

Em *O Amuleto de Ogum*, o desejo do realizador, expresso em entrevistas e pelo próprio filho do Nelson Pereira dos Santos, Ney Santanna, era mostrar a Umbanda sem ter de explicá-la. A religião deveria ser representada como algo orgânico à sociedade e ao cotidiano⁴¹. O método para realizar o filme também é singular uma vez que o próprio rito de fechar o corpo, a festa de São Cosme e Damião e de Iemanjá que aparecem no filme estavam a acontecer e foram incorporados à encenação. O ritual encontra sua representação através da rígida encenação dos que são de fato atores. O corpo coreografa e negocia com a câmera e com a realidade circundante.

O sincretismo no quadro confronta elementos afro e católicos, confronta o gênero do western e policial, e a narrativa de atravessamento da morte. É um filme-encruzilhada onde os múltiplos caminhos constroem a potência de mundo (Simas, 2016, p. 13,). Também não ignoramos as complexidades de *O Amuleto de Ogum*, porque é justamente no conflito que buscaremos perceber esses cruzamentos e inquietações. O filme atualiza o mito do herói moderno através do seu herói branco, aquele que tem, portanto, o seu discurso autorizado (Lopera, 2013, p. 8).

Para materializar os pensamentos anteriormente citados, buscaremos o conceito de encruzilhada colocado no primeiro capítulo. O cego violeiro narra a história inventada. Seus acordes embalam a trilha musical do filme, estabelecendo, portanto, as primeiras fissuras no diegético/não-diegético. As zonas fronteiriças são os lugares preenchidos por sons, corpos e imagens que desafiam o cânone ocidental (Simas, 2016, p. 19). Os acordes tocados pelo cego ditam o ritmo da montagem quando estamos diante das sequências de perseguição, tiros e fuga. Nos descampados, na postura dos personagens, no plano geral pensamos no western, mas estamos em Campo Grande, subúrbio do Rio de Janeiro. O herói usa roupas brancas, o traje dos umbandistas. Gabriel se inicia no crime e na vida religiosa. O mundo como um todo é dual,

⁴¹ Entrevista de Nelson Pereira dos Santos em *Jornal do Brasil*, 23 de fevereiro de 1975.

mas os corpos flutuam entre as partes porque existe o desejo de poder⁴² e porque, novamente, nos remetemos a essa ideia da encruzilhada: são muitos os caminhos e as possibilidades.

3.2 - O sincretismo e a hierarquia de símbolos e corpos

Como diria o historiador Luiz Antônio Simas, a Umbanda não tem origem, tem acúmulo. A frase traz a noção do cruzamento de saberes que perpassam a religião que é formada pelas práticas ameríndias, católicas e, sobretudo, pelo culto aos orixás africanos. Ogum, como dito anteriormente, é o orixá sincretizado como São Jorge. O debate sobre sincretismo ora ou outra se prende à dicotomia do catolicismo empretecido versus as religiosidades africanas embranquecidas (Simas, 2016, p. 66). Ao refletir sobre as imagens do filme, percebemos essa tensão. A câmera produz uma relação de hierarquia entre corpos e símbolos.

Figura 14

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, *Zé Índio com rosas vermelhas na mão.*

⁴² Citado por Ney Santanna na entrevista concedida à esse trabalho.

Figura 15

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Gabriel e Pai Erley em frente ao Congá.

Acima, na primeira figura, vemos o personagem Zé Índio com flores na mão. São rosas que Pai Erley recomenda usar para fazer uma oferenda. Ao fundo de Zé Índio, o quadro de uma Nossa Senhora Aparecida que também remete ao orixá Iemanjá. Já na figura abaixo, Gabriel está com Pai Erley em um terreiro. Percebemos o altar com as imagens de santos católicos. Em ambos os planos, o que se destaca é a figura embranquecida dos santos e seu papel de destaque no quadro.

A hierarquia dos elementos católicos sob os elementos africanos ganha ainda maior destaque na sequência em que Gabriel é alvejado como indica nos planos abaixo. Ao fundo, percebemos a estátua soberana de um São Jorge branco. A câmera em contra-plongée reafirma o poder do santo e a soberania do homem branco de corpo fechado. Já o contraplano mostra os homens mestiços em contra-plongée. Eles estão abaixo de Gabriel e daquele símbolo. O filme se implica diretamente na contradição de revelar a presença de uma religião afro-brasileira no cotidiano, mas que tem a sua narrativa conduzida pelo herói branco.

Figura 16

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Gabriel é alvejado.

Figura 17

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, homens observam Gabriel alvejado.

Quando percebemos a presença do sincretismo no quadro fílmico, reitera-se a dicotomia do filme. O amuleto é um signo que remete a passagem entre os dois mundos – sagrado e profano (Lapera, 2013, p. 180). Os personagens revelam sempre a existência de dois lados. Pai Erley é a Umbanda boa, Gogó é o Pai de Santo vigarista. Gabriel, ao mesmo tempo que se inicia no crime, é iniciado na religião. É pelo conflito que se constrói *O Amuleto de Ogum* e este enfrentamento também se dá através da organização dos elementos dentro do quadro. Ainda que se deseje fazer um filme verdadeiramente popular e este popular representado pela presença das religiões de matriz afrodiáspóricas, existe uma hierarquia étnica e racial entre símbolos e personagens. A presença do corpo branco como centro narrativo, evoca a ausência do corpo negro.

3. 3 A câmera, o corpo em transe e a invenção do tempo

Em *O Amuleto de Ogum*, o contato do personagem Gabriel com a religião significa o seu fortalecimento. Nos diversos momentos de queda do herói, ele se reconecta ao aspecto religioso para seguir aos combates da narrativa. Pai Erley é o Pai de Santo que o guia. Erley interpreta a si mesmo no filme e desempenha uma função pedagógica de explicar a Gabriel e ao público os preceitos da religião (Lapera, 2013, p. 182). Ao mesmo tempo ele também foi uma espécie de consultor do filme⁴³. Quando *O Amuleto* caminha para o final, Gabriel desiste da vida do crime e fica no terreiro de Pai Erley. Gabriel passa por uma cerimônia de transformação. A sequência abaixo começa com Pai Erley e seus filhos de Santo caminhando pela mata. Ouvimos cânticos e o som do tambor. As roupas brancas e o espaço nos remetem a um outro tempo, esse tempo múltiplo inerente ao rito.

⁴³ Entrevista realizada com Ney Santanna (Anexo II). Pai Erley participava do Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Era amigo de Nelson Pereira dos Santos e já havia participado do seu outro filme *Rio zona norte*. Pai Erley ensinou aos atores sobre os gestos e como se coreografaria as cenas de transe.

Figura 18

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, *Umbandistas na mata*.

O som se inicia como não diegético, parece ser a trilha musical, mas as bocas se mexem e acompanham a música. Logo a seguir, vemos o plano do homem sentado com o tambor. No entanto, ainda que esse som esteja justificado em quadro, ele reverbera com mais força e mais textura musical do que a imagem apresenta. A fronteira da diegese constrói a dimensão do sagrado. Pai Erley finalmente chega a uma pequena casa. Gabriel está lá dentro, de rosto coberto como indica a figura abaixo. Assim que Pai Erley descobre o rosto do rapaz, a música para por instantes. Gabriel entra em transe, ele incorpora a entidade de um Caboclo⁴⁴.

⁴⁴ Caboclo na Umbanda são entidades de origem indígena.

Figura 19

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Gabriel em cerimônia de Umbanda.

Por gestuais comuns às entidades de Caboclo tal como a batida do braço e o grito de guerra, Gabriel saúda a todos. Não há corte, a câmera o acompanha. Inscreve-se o tempo no corpo ritualizado. É um tempo não domesticado durante os instantes em que esse indivíduo se disponibiliza para a travessia do transe. Se Gabriel quando criança tem o corpo fechado em uma sequência de planos que remete ao quadro da Primeira Missa, a presença do Caboclo se torna o discurso de negação àquela catequese. A incorporação do Caboclo se torna, portanto, essa travessia no tempo para nos dizer que existe uma batalha que ainda não foi perdida: é o indígena derrotado de ontem, apossado do corpo do homem branco de hoje.

Trata-se de uma sequência curta, que desloca também o espaço, estamos no meio do nada. Nossas referências são as bananeiras, a pedra (símbolo do caboclo), a mata ao redor e o casebre – é um cenário que remete as cerimônias quando praticadas no tempo da escravidão. Pela noite, Gabriel e os demais estão em uma cerimônia na praia. Diferentemente da sequência anterior, aqui há a presença mais frequente do corte. A montagem estabelece a movimentação do rito e os diversos acontecimentos de uma gira: corpos ao fundo que entram em transe, outros que batem palma ao redor, os tambores e o preparo da oferenda.

Figura 20

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Gabriel e Pai Erley em cerimônia Iemanjá.

Neste caso específico, estamos diante de uma Obrigação, que é o ritual que une o corpo do cavalo (o homem) com o da entidade. A partir dali os dois terão um compromisso mútuo. Gabriel já não é mais um só, em seu corpo há a possibilidade de coexistir múltiplas temporalidades devido a presença do seu orixá-guia. Ao final do filme, Gabriel é alvejado na casa do seu arqui-inimigo, cai nas águas de uma piscina, e ressurge – tal como o mito do herói que vence a morte – no mar. O sagrado que agora habita em si, traz outras dimensões do deslocamento: é o espaço e o tempo que já não obedecem às leis da causa, efeito e a linearidade.

Figura 21

O Amuleto de Ogum.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Gabriel de armas em punho sob o barco.

Em *O Amuleto de Ogum* há a presença do terreiro, mas o rito se faz na natureza e na casa. São diferentes cenários que evocam a presença das religiões tanto na esfera privada (o lar) como nas ruas. Todos os personagens, principais e secundários, se relacionam com a religião. A sequência a seguir traz o momento em que Pai Erley vai a casa de Severiano, o vilão do filme. Severiano deseja que Pai Erley faça um trabalho para acabar com Gabriel, mas Pai Erley se recusa e se dispõe a ajudar Severiano a encontrar a própria luz. A casa é defumada e logo Severiano é possuído, mas como um processo punitivo. Começamos em um plano médio que dá conta de nos informarmos sobre suas expressões faciais. Ele grita e contorce o rosto. O plano seguinte é aberto e angulado. Severiano corre pelo quintal e a partir de então a câmera se lança ao desafio de acompanhar o corpo em transe.

Severiano rodopia o corpo, a câmera se aproxima do seu rosto e se afasta conforme o corpo se esbanja pelo chão. Em dado momento, a filha de santo é quem incorpora a entidade. Notamos que o transe é o elemento que motiva o corte. Severiano se recupera, o outro filho de santo está ao fundo, sentado com o atabaque. Pai Erley ajuda sua filha de santo e logo o seu próprio corpo começa a tremer: outro corte. O som de atabaque começa a soar. Pai Erley incorpora a entidade

de Preto velho e a câmera logo se afasta para justificar o som dos tambores, é o filho de santo que agora está a toca-los.

Figura 22
O Amuleto de Ogum.



Figura 23
O Amuleto de Ogum



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Severiano é possuído por Exu em sua casa.

Figura 24
O Amuleto de Ogum.



Figura 25
O Amuleto de Ogum



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, Severiano continua a ser possuído por Exu em sua casa.

Figura 26

O Amuleto de Ogum.



Figura 27

O Amuleto de Ogum



Nota: Por N. P. dos Santos, 1974, filme, filha de santo e pai Erley incorporam na casa de Severiano.

As cores e a iluminação para o momento surpreendem pelos tons de azul e a luz do dia: uma possessão às claras. O que importa é o jogo corporal e a movimentação em campo ao invés do espanto e espetacularização do evento. Como apontado pelo próprio Ney Santanna, é uma sequência minuciosamente coreografada e planejada. O realizador se atém nos detalhes gestuais do rito e nos desloca na cena como se participássemos. Como relata o próprio Nelson, sua câmera é livre, e seu objetivo é filmar o movimento. Em *O Amuleto de Ogum*, a câmera age como alguém que acredita. É um acordo que se estabelece entre o universo da religião popular, o herói e o mito do corpo fechado⁴⁵.

3.4 – Tenda dos Milagres – em busca da brasilidade e do povo brasileiro.

Tenda dos Milagres é o segundo filme dessa sequência a ser analisada. A adaptação de Jorge Amado é realizada logo após *O Amuleto*, no ano de 1977. O filme tem a cultura negra e a centralidade da religião, no caso aqui o Candomblé, como parte fundamental da cultura

⁴⁵ Entrevista de Nelson Pereira dos Santos concedida a Darlene Sadlier em Nelson Pereira dos Santos, em Urbana: University of Illinois Press, 2003.

brasileira. Novamente Nelson trabalha de forma a representar a religião como algo orgânico e longe de qualquer exotismo.

O filme deixa claro que o Candomblé não é algo exótico e selvagem, mas sim uma cosmologia belamente realizada, com sua própria mise-en-scène e eficácia pragmática. Ao mesmo tempo, o Candomblé é mostrado como uma fonte vital de continuidade cultural, solidariedade comunitária e organização política. (Stam, 2008, p. 415).

Jorge Amado teve um papel crucial na realização do filme. Além de amigo de Nelson Pereira dos Santos e autor da obra literária, ele esteve envolvido na construção do roteiro e foi o responsável por aproximar Nelson das figuras históricas do Candomblé baiano como Mãe Majé Bassã e Mãe Mirinha do Portão que estão presentes no filme em momentos que tencionam o registro documental e a encenação. Um ponto fundamental e contraditório em *Tenda* (assim como presente no livro e na obra de Jorge Amado), é a crença no mito da democracia racial. Existe a exposição da sociedade racista, mas defende-se a miscigenação como forma de solucionar a questão racial no Brasil. O próprio Jorge Amado⁴⁶ acreditava na “mistura do sangue” como a forma de salvação dos problemas e contradições do país.

Nesse sentido, como aponta Stam, a contradição em *Tenda* se dá pela valorização potente da cultura negra contra o racismo na sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que apoia, ainda que indiretamente, a ideia da miscigenação. Em um artigo dedicado ao filme, Joan Dassin (1979)⁴⁷ também expõe de forma contundente essa questão na obra, mas aponta como a representação dos negros e da religião é feita de forma respeitosa, orgânica e longe dos mecanismos de exotização. Além disso, Dassin coloca *Tenda dos Milagres* como um marco ao trabalhar uma narrativa em duas linearidades simultâneas e deixando claro a questão da raça sobreposta à da classe social.

3. 5 – O passado em movimento: breve análise sobre as imagens de arquivo.

Tenda dos Milagres começa com uma série de imagens de arquivo tingidas de vermelho e modificadas pelo efeito da colagem. São as cartelas de início do filme. A obra conta a história de Pedro Archanjo, um negro Ojuobá⁴⁸, que anos após a sua morte é reconhecido como o

⁴⁶ Ver prefácio de Jorge Amado para Haroldo Costa, *Fala Crioulo*, p. 15 em que o autor menciona que a solução nasce do amor, ou seja, nas relações sexuais entre raças.

⁴⁷ Ver em *Tent of Miracles - Myth of racial democracy*, Joan R. Dassin em *Jump Cut*, no. 21, Nov. 1979, pp. 20-22.

⁴⁸ Significa os Olhos de Xangô, orixá da justiça. É a autoridade máxima do terreiro de Candomblé.

grande filósofo do século XX. A validação de sua sabedoria se dá por um antropólogo americano, o professor Livingston. Ele chega na Bahia em 1976 para legitimar Archanjo e assim as autoridades baianas se apressam para comemorar a existência do homem que nunca foi lembrado. Produz-se um filme dentro do filme para contar quem foi Pedro Archanjo.

As imagens de arquivo que anunciam os créditos em *Tenda dos Milagres* nos transportam para o Brasil do início do século XX, pouco depois da abolição da escravatura. As fotos nos levam a pensar nas contradições e complexidades. O passado surge como um espectro e aquilo que sempre esteve ausente – os corpos negros sendo protagonistas da imagem – se torna visível na tela (Balona de Oliveira, 2016, p. 109). A falta do movimento da câmera é suprida pela movimentação do tempo e dos sentidos. O passado remoto e o tempo presente (no caso os anos 1970) criam uma ondulação temporal que nos desloca e atesta sobre a duração das tensões raciais. O ontem é o hoje e a tentativa de impedir essa permanência está na intervenção do diretor ao tentar redirecionar o significado das coisas. As fotografias se tornam um recurso para a decolonização epistêmica e ético-política da condição pós-colonial pois somos levados a refletir sobre a permanência da colonialidade do poder (Quijano, 2005).

Figura 28

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, imagem de Tia Ciata.

Figura 29

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, imagem de homem incorporado com o Orixá Xangô.

Figura 30

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, imagem de família da elite baiana.

Figura 31
Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, imagem de mulher e criança.

Figura 32
Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, imagem de mulher sentada.

Figura 33

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, imagem de mulher incorporada em terreiro de Candomblé.

O corpo, parte fundamental para este estudo, é essencial para promover as movimentações mencionadas. Nelson Pereira dos Santos decupa o passado consciente da força das relações gráficas e do enquadramento. Nossa história é sangrenta como anuncia o tom avermelhado. O sangue é o do corpo negro. Através da colagem, cria-se primeiro (a mulher negra) e segundo plano (os homens brancos) e assim invertem-se as hierarquias históricas, mas sem a inocência da resolução do conflito. Por isso, as imagens que remontam ao passado colonial, ainda que o Brasil já tenha se emancipado, se movimentam no sentido em que são subvertidas pelos próprios gestos artísticos que as revela (Balona de Oliveira, 2016, p. 108).

O corpo preto é aquele que vemos quando nada se vê (Mbembe, 2014, p. 11). Sempre despercebido nas imagens porque ocupavam os trabalhadores do fundo do plano, aqui estão no centro. Os homens brancos são molduras que envolvem esse corpo tal como a moldura da fotografia, que limita o quadro e estabelece as fronteiras para linhas, cores e luzes. No entanto, a escolha do diretor em contrapor fotografias históricas com os acervos pessoais dos “personagens” do filme nas cerimônias de Candomblé, complexifica a ideia de dominação. O rito traz o rompimento desse domínio pois vemos o corpo negro sem essas molduras. O corpo

negro dança, ajoelha e se despe das roupas que lhes são impostas, vestem indumentárias para corporificar a realeza ancestral através do transe. Eles reverenciam aos seus orixás, não aos seus senhores. Não à toa o único plano próximo que temos nesta sequência é o da figura 2, o rosto do homem vestido para saudar Xangô, o Orixá da justiça.

Se a junção das imagens e a disposição do corpo promove por si só a movimentação do tempo, outro componente fundamental é a música de Gilberto Gil que entoa ao fundo. Os versos alternados entre o português e o iorubá envolvem as fotografias dessas famílias abastadas. Gil canta: “Aonde é que tá meu bisavô/tataravô/avô?”. A montagem e o som trazem dimensões dialéticas, pois os negros que vieram escravizados tiveram o seu passado, suas relações e cultura despedaçados. A construção feita pelo diretor confronta os laços familiares que garantem o poder na sociedade e a possibilidade de mapear sua genealogia.

A escolha das fotos também muito diz respeito ao fato de *Tenda dos Milagres* ser uma adaptação literária de Jorge Amado. Amado projetou a Bahia, os aromas, as cores, os sabores e as paisagens dentro de uma obra cheia de sensualidade, discussões sobre a raça e sobre as contradições do Brasil (Schwarcz, 2003, p. 3). Seus personagens são, na maioria, os trabalhadores, os pobres, os negros, as prostitutas, o malandro, o sambista, as mães de santo e as quituteiras (Schwarcz, 2003, p. 2). São sujeitos que pertencem ao imaginário e repertório de vida do autor. Na obra de Amado, ficção e realidade se misturam⁴⁹ uma vez que ele utiliza os próprios amigos e indivíduos do seu cotidiano para arquitetar a ficção.

As fotografias, portanto, se tornam uma reflexão de Nelson sobre esse aspecto da vida cotidiana como elemento primordial à ficção. O desejo de trazer essa característica da obra de Jorge Amado se consagra nos créditos finais do filme. Ao invés de fotografias, acompanhamos um *zoom out* do Pavilhão 2 de julho (Salvador, Bahia) ao som da música de Gilberto Gil que recomeça. A câmera mostra a rua e a movimentação rotineira. Não há encenação, é um momento de puro registro. Um carro alegórico com a estátua de um indígena desfila. Homens vestidos de branco o seguem, é uma espécie de procissão religiosa do Candomblé. Nelson não mais intervém em um material pré-existente para criar o seu discurso. O realizador procura o instante, o tempo tão caro ao cinema, para dar o seu próprio testemunho.

⁴⁹ Ver em O universo de Jorge Amado, p. 56, 2008. Org. Lilia Moritz Schwarcz e Ilana Seltzer Goldstein .

3. 4 - O plano e a construção sonora na *terreirização* das imagens

Como já foi colocado no primeiro capítulo, através da performance no ritual, se criam outras relações com o mundo. Os corpos transladados pela diáspora são, portanto, terreiros pois cruzam e praticam diversos saberes. A dinâmica dessas comunidades se faz muito mais pelo conjunto do que pelo indivíduo. Podemos perceber a leitura de Nelson Pereira dos Santos sobre este processo através da composição gráfica e da escala dos planos. Durante o filme raramente vemos um personagem sozinho no quadro, estão sempre acompanhados. O longa é composto, majoritariamente, por planos médios ou em conjunto, o que reforça essa ideia de coletivo.

Faremos uma análise de planos a seguir para perceber como esse corpo produz território, como essas imagens e sons nos trazem outra percepção de espaço-tempo. Os planos partem de sequências que abordam os seguintes eventos: o culto no terreiro de Candomblé, a roda de samba e o carnaval de rua. Assim como a dimensão religiosa e espiritual parecem algo fora de uma concretude apreensível, o som, diferentemente da imagem, não se define como a unidade do plano.

A construção do som, fator primordial aos três eventos, faz submergir outros sentidos e imagens a partir dos elementos que compõem a sua materialidade, seja pela relação com a montagem e pelo tensionamento entre o diegético/não diegético. Se o plano aprisiona um espaço-tempo, o som pode ser composto por camadas que conseguem trazer diferentes temporalidades e níveis de realidade em simultâneo (Chion, 2008, p. 58). A imagem está localizada ao passo que o som sempre tenta buscar o seu lugar. Através dessa busca, pretendemos pensar a construção de uma unidade espacial.

Figura 34

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, terreiro de Mãe Mirinha do Portão.

Figura 35

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, roda de samba.

Figura 36

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, carnaval na rua.

Na maior parte de *Tenda dos Milagres*, a causa sonora é visível ou identificada por uma suposição lógica (Chion, 2008, p. 27) e essa lógica é a da Bahia, do Candomblé e das tensões raciais do Brasil. Essa materialidade sonora é composta pelo tambor, palmas e cânticos. A partir destes elementos se evoca o sagrado, se constroem as texturas, os sentidos e os conflitos dramáticos. Ainda que o som esteja, na maior parte das vezes, em uma relação vertical com a imagem, sempre é possível apreender novas imagens, porque é pelo som que temos a capacidade de ver o todo (Chion, 2008, p. 32).

As três figuras acima indicam diferentes acontecimentos no espaço-tempo, mas no desafio de fechar os olhos e escutar o filme, os três eventos se tornam únicos. O espaço-tempo se limita a dimensão do plano e do corte. O som costura a unidade entre esses momentos distintos na trama e constrói a ideia da rua e do cotidiano como uma experiência ritualística. Cria-se o tempo do simultâneo e um espaço do qual já não conseguimos estabelecer fronteiras.

Figura 37

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, Pedro Archanjo pesquisa na rua.

Já a imagem que vamos aqui aparentemente destoa das anteriores enquanto visualidade e evento dramático, mas ela comunga dos mesmos sons (os acordes de berimbau e o tambor). Os elementos da materialidade sonora que estão presentes na diegese (justificados no plano), se tornam parte da trilha musical (do não diegético). Nesse momento, vemos Pedro Archanjo pelas ruas de Salvador, Bahia, entrevistar as pessoas para sua pesquisa que busca atestar sobre o verdadeiro povo brasileiro. Pedro Archanjo deseja refutar a lógica da pureza da raça. Passamos pelas ruas movimentadas e invadidas pelos mesmos sons que percebemos no ritual, nas rodas de samba e carnaval. Nesse momento do filme, a rua e os sons que a envolvem tencionam as fronteiras da diegese. É a trilha musical? É a partir do som da rua que se faz a musicalidade do filme?

Ao mesmo tempo, o jogo de luz, a organização espacial das linhas do cenário e a movimentação interna do plano, sempre guiada pela dança, pelas palmas e pelos personagens em roda, constroem essa ideia de espaços e experiência homogêneas, que se interpelam e materializam a ideia de terreiro. Se observamos os aspectos que constituem o plano, notamos como eles se assemelham seja pela posição dos personagens em cena, suas ações e movimentos internos ou pelo próprio jogo de luz, cores e contrastes. É pela questão sonora e pela organização da imagem que somos convocados a pensar na produção de território a partir do corpo que ritualiza. As fronteiras se tornam tênues à medida que o som e a decupação do espaço pelo movimento do corpo-câmera são construídos.

Chion também reitera que se uma vez a cena é delimitada pela borda do quadro, o som é incontido/não contido na imagem (Chion, 2008, p. 58,). Esse som, segundo Chion, é acusmático, ou seja, ouvimos sem ver a causa. Nesta relação de oposição visualizado/acusmático é que se assenta a noção da escrita audiovisual do que é o fora do campo. No primeiro plano que vemos abaixo temos um diálogo em quadro. Notamos ao fundo a porta aberta. É dessa porta que emana o som acusmático dos cânticos e tambores. O plano anterior ou o plano seguinte não justificarão esse som de fundo, trata-se de um fora de campo passivo. Ao invés do ruído dos pássaros, do balançar das árvores, somos embalados pela musicalidade que, desta forma, já não se limita ao terreiro, ao carnaval e ao samba, é o som ambiente da Bahia, o quintal de Tia Ciata⁵⁰.

Figura 38

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, almoço na casa de Pedro Archanjo.

⁵⁰ Tia Ciata é a mãe de Santo ligada ao surgimento do samba como citado no Capítulo 1.

Figura 39

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, almoço na casa de Pedro Archanjo.

Figura 40

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, todos dançam no almoço de Pedro Archanjo. Frame extraído do arquivo digital <https://www.youtube.com/watch?v=L0aokUnFS0o>

Nos dois planos acima, percebemos a mesma estruturação: vemos e ouvimos um diálogo e novamente percebe-se a porta aberta. O som ao fundo é o mesmo, a diferença é que instantes depois, o som de fora de campo é incorporado à ação dramática. A conversa se transforma em

dança e cantoria. O som fora de campo não chega a se tornar ativo, ou seja, a se revelar. O que acontece é que ele se torna um som *in* porque os personagens lhe incorporam.

Esses dois exemplos nos fazem perceber que a organização do espaço, proposta pelo diretor, e a necessidade de se ter em quadro essa porta aberta, é de extrema importância para estabelecer o som acusmático. Essa conjugação nos permite compreender que o espaço fora de tela não é apenas as ruas da Bahia, mas esse local em que a musicalidade se faz como um som território (Chion, p. 64, 2008), que demarca não apenas a espacialidade, mas que constrói identidade. Ainda que as forças policiais estejam lá fora para impedi-los, esse som persiste ao longo do filme.

No entanto, percebemos uma configuração distinta nos espaços ocupados pelos homens brancos (a universidade, os casarões e a delegacia). A música clássica constrói a trilha sonora nesses cenários, os diálogos possuem uma textura distinta pela ausência de ruídos ao fundo: as vozes ecoam e dão a dimensão dessas construções altivas, antigas e que simbolizam esse poder do homem branco e suas instituições. Não se amplia a noção espacial através de um som fora de campo, como se aquele microcosmo se limitasse a si mesmo. Tanto o quadro quanto o som possuem forças centrípetas. Não se escuta o som das ruas ou qualquer musicalidade como nos exemplos anteriores.

Figura 41

Tenda dos milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, corpo docente da universidade.

Os personagens deste universo acreditam na pureza da raça branca como elemento de salvação do Brasil. Os cultos religiosos e as festas carnavalescas são considerados um atraso para o projeto civilizatório. Pedro Archanjo tem o papel de trazer à história um estudo que confronta o pensamento racista. É delimitando as fronteiras sonoras que Nelson Pereira dos Santos atribui à escuta o sentido essencial para compreender as complexidades do mundo. Ao estabelecer os limites do alcance sonoro o realizador transpõe ao som, a capacidade de refletir sobre a própria temática do filme.

3.5 – O corpo como arquivo

Vamos analisar agora duas sequências do Candomblé com o objetivo de pensar na inscrição da memória nesse corpo e como esse corpo está diretamente ligado a uma ideia de ausência. Como o Robert Stam aponta, a ausência da mulher negra é a ausência mais notável no cinema brasileiro (Stam, 2008, p. 472). Contrapondo a esse fato, Pereira dos Santos, centraliza essas duas figuras no quadro e nos dá a dimensão dessas autoridades (Ferreira, 2014, p. 12). Nesses dois momentos o nosso foco será sobre Mãe Mirinha do Portão e Mãe Majé Bassã, duas figuras primordiais do Candomblé e da Bahia. Suas presenças no filme indicam como o cinema parte de uma construção histórica ao colocar a voz de duas mulheres ignorada pela história oficial (Ferreira, 2014, p. 10).

A primeira sequência ocorre quando Maria Mercedes leva o professor Livingston para conhecer o Candomblé da Bahia. Com uma equipe reduzida, Nelson filma o terreiro de Mãe Mirinha do Portão ao estilo documental. A câmera não se deixa levar pela presença do estrangeiro, ela traz o olhar de quem frequenta aquele espaço: um olhar que observa os detalhes do rito e se envolve. O único ponto de vista autorizado sobre aquelas mulheres na roda é a da própria Maria Mercedes. Hooks (1992) leva em conta que o olhar dominante masculino no cinema também tem a interferência da raça e do gênero. A política colonialista impediu o direito de olhar (Hooks, 1992, p. 215). Essa proibição, segundo Hooks, cria o anseio de ver, um olhar rebelde, o *olhar opositor*.

Essa sequência traz a possibilidade desse corpo ausente olhar o seu semelhante. A breve duração do plano nos arrasta para outra temporalidade. Existe um diálogo ente Maria Mercedes e Mãe Mirinha do Portão como vemos abaixo. É uma espécie de reconhecimento, encantamento e chamado que se constroem apenas pelo gesto e pelo plano ponto de vista. É o

olhar de uma mulher para outras mulheres, um olhar que reverencia, escuta e apreende algo fora que se depreende na tensão do diegético/ não diegético - acontece no corte? Os instantes do fora de campo tencionam as forças centrípetas e centrífugas do quadro. Maria Mercedes termina a cena em transe, ela se junta às mulheres da roda. Não há diálogos para nos explicar com palavras, a escrita se faz pelo corpo.

Figura 42

Tenda dos Milagres.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, Mãe Mirinha do Portão.

Figura 43

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, Maria Mercedes olha para mãe Mirinha do Portão.

A sequência a seguir é a comemoração da formatura de Tadeu, o sobrinho de Pedro Archanjo que consegue se formar engenheiro em uma sociedade de poucas possibilidades para negros.

O que interessa da sequência, tal como a anteriormente mencionada, é perceber o papel de Mãe Majé Bassã e o jogo que se dá entre corpo-câmera para nos dar outras dimensões de autoridade. Como já observado por Ferreira, Majé Bassã ocupa o centro da roda e dos enquadramentos. Ela se apresenta, todos os saúdam e ela gira, dança e se senta, toma o seu lugar de autoridade.

Figura 44

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, Mãe Majé Bassã é recebida na formatura de Tadeu.

Figura 45

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, Mãe Majé Bassã é recebida na formatura de Tadeu.

Figura 46

Tenda dos Milagres



Nota: Por N. P. dos Santos, 1977, filme, Mãe Majé Bassã se senta na formatura de Tadeu.

A câmera se movimenta em função do seu corpo e opõe a fragilidade da idade com o vigor da dança e do tambor. A sequência também é curta e evita-se qualquer explicação sobre o rito, é o que é. Nelson nos convida a olhar e ouvir, a desatar os nossos sentidos para as lógicas lineares e racionais. O corpo de Majé Bassã e Mirinha do Portão é onde se reconstitui a espiritualidade ancestral (Ferreira, 2014, p.12) e, portanto, a memória. Não é um corpo que precisa se abster para encontrar o sagrado, é um corpo que dança e vive o mundo, pratica o samba, o carnaval e

o rito (Carneiro, 2006, p.28-29). Derrida coloca que o arquivo tem a força de uma autoridade (Derrida, 2001, p. 17), é o abrigo da memória. Esses corpos que ritualizam e constroem outras possibilidades sociais, são as escrituras sobre a resistência ao projeto colonial.

Derrida pergunta em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo (Derrida, 2001, p. 8). Seu exemplo é a circuncisão dos judeus, mas por que não o corpo ritualizado? É um corpo que performam tal qual o ancestral, a entidade ou orixá, que caminha curvado, se for um transe de Preto Velho ou que dá cambalhotas se for um Erê⁵¹. Não se trata de uma marca física, ou de escrituras, essas cabem ao mundo colonial e à sua epistemologia. A escrita aqui se faz com o corpo, com a oralidade. Não produzem livros, não estão em suportes. Eles se perpetuam pelo legado de suas práticas e assim constroem-se esses campos de possibilidades, as encruzilhadas, os quintais de Tia Ciata, o samba brasileiro e, por que não, o cinema?

3. 6 – Jubiabá e a luz do mundo

E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina, 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres, e pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos.
(Canção do Haiti, Caetano Veloso e Gilberto Gil).

Jubiabá, é um romance lançada em 1935, e como mencionamos na introdução, traz o primeiro herói negro na literatura brasileira. Sua adaptação cinematográfica acontece em 1986, quase dez anos depois da adaptação de *Tenda dos milagres*. *Jubiabá* foi uma co-produção entre a televisão francesa e o Brasil, projeto que foi negociado primeiramente com Jorge Amado, autor do livro. Admirador e amigo de Nelson, Jorge Amado o indica para o trabalho. Segundo aponta Ney Santanna, ainda que fosse um realizador contratado, Nelson possuía toda a liberdade criativa para conduzir o filme. Apesar de elementos semelhantes como o processo criativo em conjunto com Jorge Amado e a ambientação da trama na Bahia, *Jubiabá* conta com atores profissionais e consagrados⁵² ao invés da participação massiva de sujeitos que vivem aquele cotidiano.

⁵¹ Entidade de criança.

⁵² *Jubiabá* traz atores negros renomados como Ruth de Souza, a primeira atriz a ser indicada ao prêmio de melhor atriz em um festival de cinema internacional. Pai *Jubiabá*, por sua vez, é interpretado por Grande Otelo, ator que se consagrou com o gênero das Chanchadas. Grande Otelo foi o protagonista de *Rio Zona Norte*, segundo filme de Nelson Pereira dos Santos.

Tendo em vista que o foco deste trabalho não é estudos de literatura comparada, o que podemos notar na relação dessas duas adaptações de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos são as marcas repetitivas em termos de discurso. A problemática da miscigenação em *Jubiabá* não surge vocalizada como em *Tenda*, mas se desenvolve a partir do desejo do protagonista por uma relação inter-racial. O amor impossível e idealizado ganha sua força de expressão através da montagem. Há apenas dois momentos ritualísticos no filme. A obra não se centra na religião, mas na jornada de Antônio Balduino, o Baldo.

Baldo é um garoto negro que perde a tia, a pessoa que lhe provia, ainda criança. Sem família, ele é levado a morar na casa de uma família branca da elite baiana. Baldo recebe comida, roupa e moradia em troca de pequenos serviços, como auxiliar a empregada portuguesa, uma mulher extremamente racista. Trata-se de uma nova roupagem da escravatura. Ainda criança, Baldo se apaixona por Lindinalva, a filha ruiva do casal. Quando adolescente, Baldo é expulso dali pois a empregada portuguesa o acusa de assediar Lindinalva. A partir de então, protagonista vive um destino errante, sempre assombrado pelo amor jamais realizado.

Jubiabá é o filme de Nelson Pereira dos Santos com menos referência bibliográfica, a maioria dos textos se concentra em estudos de literatura comparada e sobre a questão da miscigenação. O objetivo desta parte será pensar em como se estrutura a contradição do discurso do filme através da montagem. O filme ora opera na idealização da miscigenação, ora se desvela na consciência de exploração da classe por conta da raça. Pai Jubiabá é o Pai de Santo que zela pela comunidade em que Baldo vive. Seu terreiro é o espaço que reúne aqueles sujeitos em giras e rodas de samba. No entanto, não existe na trama o investimento na terreirização do espaço através da imagem, da montagem e do som tal como vimos em *Tenda*. O corpo político em *Jubiabá* se concretiza no sentido da organização política da comunidade e no corpo de Baldo que desvela o sentido do terreiro anteriormente colocado.

Como mencionamos, há apenas duas sequências dentro do terreiro: a primeira se dá logo após Baldo ser libertado da cadeia quando adolescente. Ferido, ele corre para Pai Jubiabá em busca de acolhimento. Em uma elipse temporal, Baldo já adulto, participa da gira como Ogã do terreiro, o responsável pelo toque dos tambores. A cena ritualística reflete a religião como espaço de agregação e socialização. As cores claras no cenário, a descontração de Baldo no

ritual dá conta de redimensionar o espaço sagrado: não é distante do homem, é tangível para todos.

Figura 47

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, Baldo toca atabaque no terreiro.

Figura 48

Mulher incorpora entidade em Jubiabá.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, mulher incorpora no terreiro.

Esse terreiro que funciona plenamente como o espaço de agregação e socialização dos sujeitos negros e mestiços, é onde Baldo conhece uma filha de santo, a menina da figura acima, com quem irá se relacionar. O interesse de Baldo é apenas sexual. O amor é reiteradamente dedicado à Lindinalva. A mulher branca é o corpo ideal para o casamento e para a maternidade. As

mulheres negras e mestiças no filme são apenas amantes do protagonista. O segundo momento ritualístico acontece apenas ao final do filme. Após a jornada errante, Baldo se torna um trabalhador do estaleiro. Envolvido pelas discussões sobre a greve, Baldo chega à gira para fazer o seu discurso de mobilização política. Assim posto, seguiremos para análise desses pontos mencionados com o propósito de elucidar a nevrálgia do que a imagem revela versus o que o filme deseja. É também importante pensarmos que como diferentemente das obras mencionadas, a religião não é o tema do filme, o corpo ritualizado como corpo político vem de outra perspectiva e é sobre ela que falaremos a seguir.

3. 7 - O corpo encantado de Baldo

Em “O corpo encantado das ruas” o historiador Luiz Antônio Simas dedica um capítulo para falar da transição da Monarquia para a República no Brasil, período que coincide com o fim da escravatura. Os ex-escravizados foram relegados à própria sorte e continuaram a ser a mão de obra braçal (empregadas, porteiros, pedreiros e etc.). No Rio de Janeiro, os pobres eram chamados de “classes perigosas” (Simas, 2019, p. 5). Na sobrevivência desse cotidiano duro e sem perspectiva é que essas comunidades inventavam suas vidas. “Produziam cultura onde só deveria existir o esforço braçal e a morte silenciosa: capoeiristas, malandros, sambistas, chorões, vendedoras de comida de rua, mães de santo, devotos da Senhora da Penha...” (Simas, 2019, p. 5).

As ruas, local em que se expressam essas práticas, se tornam parte desses corpos em movimento e em transgressão. Eles não se conformam aos projetos de poder, baseado no desejo de uma europeização dos espaços⁵³ e dos costumes. Baldo é justamente esse corpo. Ele vem do espaço ritualizado (o terreiro) e se engaja com o sentido de encantamento em outras matrizes – a capoeira, o samba e na sobrevivência desse corpo sempre perseguido pelas forças policiais. Quando criança, Baldo recebe uma guia de proteção de Pai Jubiabá e durante todo o filme o objeto o acompanha. Por vezes, o corpo desnudo e ferido é apenas envolvido com esse cordão.

⁵³ Na reforma urbanista de Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro em 1903, buscou-se um projeto de arquitetura e organização da cidade aos moldes de Paris. Muitas famílias pobres (ex-escravos), foram desalojadas para que ruas pudessem ser abertas. Nesse sentido, inicia-se o processo de deslocamento dessas pessoas para os montes o que resulta nos dias de hoje no que chamamos de favelas.

Baldo é um corpo que vai terreirizar o filme através da sua insubordinação aos brancos racistas e pelas práticas culturais que incorpora nas ruas da cidade. De um canto a outra, Baldo luta capoeira, está em rodas de samba, bate tambor no terreiro, corta cana em canaviais, apanha da polícia, revida, se torna campeão de box, ganha o mundo, perde o mundo, trabalha no circo, trabalha no estaleiro e se torna um corpo encantado. Como já mencionamos, para o Candomblé e a Umbanda, o corpo encantado é o corpo que se transforma, não morre. Ele se torna outra coisa, outro elemento com uma outra feição. Quando Simas fala do corpo encantado das ruas ele evoca esse corpo que sobrevive porque se transforma em roda de samba, capoeira, carnaval e festas populares. É por esse ângulo que compreendemos o corpo de Baldo e percebemos como ele ritualiza e, conseqüentemente, se faz político.

3.8 - A montagem em conflito.

Se de um lado a narrativa traz as tensões raciais e sociais na sociedade brasileira e nos faz acompanhar o seu herói, um homem negro que não se subordina ao passado escravista que tentam impô-lo, por outro o filme mergulha na tentativa da conciliação. A relação entre Baldo e Lindinalva é construída pelo desejo inalcançável que um tem pelo outro. A não concretização desse amor é subvertida quando o filme materializa o desejo e cria pontes intransponíveis entre os dois personagens.

A montagem é um elemento primordial no filme para a construção do discurso que advoga a favor da miscigenação e tenta materializar o desejo. Existem dois momentos marcantes em que a montagem paralela produz um discurso político controverso. Primeiro ela acontece quando Lindinalva está no velório do pai e Baldo no velório de um colega do canavial. Os dois personagens comungam da mesma ação: o luto. A montagem associa os dois personagens sob a falácia da igualdade: a dor do branco e a do negro estão em equivalência.

Baldo chora a morte de um colega de trabalho que, assim como ele, era explorado em um canavial. Lindinalva vela pelo pai, o homem que no passado violentou Baldo pelas falsas acusações da empregada. O filme pressupõe um elo espiritual entre Lindinalva e Baldo, como se seus destinos estivessem sempre ligados, ainda que distantes. Se o filme, conscientemente, aposta em uma equivalência, percebemos que as imagens, intermediadas pela montagem, escancaram o abismo entre Baldo e Lindinalva. Pelo vestuário, as luzes, o cenário e os corpos

ao redor, notamos a impossibilidade da equivalência. Baldo está em cenário rural e simples quando vela o corpo do colega. Lindinalva, por sua vez, está em um cemitério – lugar apropriado para se enterrar os corpos - e elegantemente vestida.

Figura 49

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, Lindinalva em velório.

Figura 50

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, Baldo em velório.

Em outros momentos do filme, a imagem de Lindinalva surge para evocar o pensamento/desejo de Baldo. Lindinalva também parece assombrada com essa paixão não realizada. Em uma cena,

ela está com o seu marido e imagina Baldo ao seu lado. Dessa forma, a montagem nesses seguimentos instrumentaliza uma das marcas de Jorge Amado, que é a miscigenação. Por vezes, opera-se um discurso controverso acerca da questão racial: existe a noção da condição do negro, mas a solução possível é essa relação amistosa/amorosa entre as raças.

Figura 51

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, Baldo e Lindinalva bebem champanhe.

Figura 52

Jubiabá.



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, Baldo e Lindinalva na cama.

Lindinalva e Baldo só concretizam o amor a partir da imagem que evoca seus desejos. O filme materializa esse encontro a partir da construção desses devaneios românticos. É o sonho do

amor inter-racial e da proposta de uma país miscigenado sem conflitos. A complexidade do filme se dá justamente pelo fato de que ao mesmo tempo que existe essa idealização, ela só é possível no plano das ideias e jamais será concretizada. Lindinalva morre ao final e Baldo se torna trabalhador e não mais um homem errante. Na dissolução do projeto amoroso é que emerge o corpo político de Baldo:

“Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir rezar para Oxóssi? *Os ricos manda* fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxalufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem as estrelas.”
(Jubiabá, Jorge Amado, 1935.)

A sequência final do filme é o momento de iluminação de Baldo a respeito de uma consciência de classe e racial politizada. É importante pontuar que durante todo o filme, o personagem é insubmisso às tentativas dos brancos em explorá-lo ou de comprometer sua ética. Em dado momento, um homem tenta suborná-lo para que ele perca a luta de box contra um alemão. Baldo aceita, expulsa o homem branco e usa o dinheiro antecipadamente recebido para pagar bebida aos amigos. A diferença do Baldo insubordinado para o final do filme é a organização política do personagem. A sequência a ser analisada, desperta opiniões distintas sobre a relação de Baldo e a religião. Para Palarmatchuk⁵⁴, Baldo vai se ancorar na luta de classes após negar a religião. Nesse momento, Baldo se transforma em Antônio Balduíno. Como o historiador Geferson Santana, também não concordamos com essa leitura, entendemos que a religião se mantém como parte da luta que o protagonista propõe.

A sequência em questão começa com Baldo que chega na reunião dos trabalhadores para votarem sobre a greve. Paralelamente, mas não simultaneamente, Pai Jubiabá dá início à Gira. A reunião do sindicato é tumultuada e sem consenso. No plano seguinte, Baldo chega ao terreiro. Ele não veste branco, mas a roupa que trajava na reunião sobre a greve. Pai Jubiabá o encara e a atuação de Grande Otelo traz a interrogação misto a certeza da mudança do garoto: a mudança de Baldo para Antônio Balduíno. O jogo de olhares no terreiro é cortado para o sindicato. No meio do tumulto Baldo pede a palavra em um grito: *KAÔ Kabecilê*, que é a

⁵⁴ Palarmatchuk, *Ser intelectual comunista: Escritores brasileiros e o comunismo* (1920-1945), p. 127.

saudação em iorubá à Xangô, Orixá da justiça. O discurso político de Baldo começa e será intercalado entre os dois espaços: sindicato e terreiro.

Figura 53

Jubiabá



Figura 54

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, sequência final, Baldo no Sindicato dos estivadores e no terreiro.

Figura 55

Jubiabá



Figura 56

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, sequência final, Baldo no Sindicato dos estivadores e no terreiro.

A fala de Baldo conclama aos homens do terreiro a lutar porque são eles os trabalhadores. A importância desse momento é discutir justamente a questão da raça como fator primordial de uma exclusão, exploração e perseguição à religião. Para além do discurso vocalizado, o que percebemos nessa relação entre planos que costuram espaços e tempos distintos, é a presença do negro enquanto um sujeito digno a uma subjetividade. O plano e contraplano são de homens negros que falam e se olham. A estruturação dos planos ponto de vista na sequência, tornam o

sindicado e terreiro como um só. Nesse sentido é que refutamos o argumento de Palamartchuk. A religião não é negada, ela é intrínseca a esses sujeitos e à luta que Baldo conclama.

Figura 57

Jubiabá



Figura 58

Jubiabá



Nota: Por N. P. dos Santos, 1986, filme, sequência final, Baldo no Sindicato dos estivadores e no terreiro.

Jubiabá sintetiza, portanto, o Brasil contraditório de hoje e sempre, o país cuja narrativa é de constante disputa. O filme tensiona a questão racial ao mesmo tempo em que investe na idealização do amor entre a mulher branca e o homem negro. Existe a tentativa de aproximação subjetiva dos personagens, quando dividem os mesmos sentimentos de angústia. *Jubiabá* termina com uma proposta de embate que se sobrepõe ao devaneio da miscigenação. O corpo de Baldo vence a tentativa do apaziguamento entre negros e brancos e, como todo encantado, ele se transforma mais uma vez. Baldo se torna luta, uma luta que só é possível por conta da ritualização da vida e da insistência em terreirizar o mundo.

Capítulo 4 – Aruanda e o processo filmico.

Neste quarto e último capítulo falaremos sobre o processo de realização da curta-metragem que acompanha o trabalho teórico deste programa de mestrado. O filme parte das questões anunciadas nesta investigação como pensar o corpo ritualizado como corpo político. Assim, sendo, nos dedicaremos a falar sobre o processo da rodagem, os objetivos e implicações a partir do escopo teórico que já fora anunciado. A partir da ideia do corpo ritualizado como corpo político, foi traçado o desafio de realizar um filme que tocasse na questão sobre como as religiões afro-diaspóricas são uma resistência ao colonialismo. Com esta premissa, pesquisei os terreiros de Umbanda em Portugal. A ideia de um espaço religioso de matrizes afro-diaspóricas na terra do colonizador por si só nos dá a ver a ideia de contragolpe e resistência. O objetivo é trazer através da pele, do rito e do espaço a dimensão desse conflito e dessa luta. Desta forma que foi concebida a curta-metragem documentário “Aruanda”⁵⁵.

“Aruanda⁵⁶” na cosmovisão da Umbanda e Candomblé é a região astral em que residem os orixás e as entidades. A analogia mais próxima ao entendimento ocidental seria pensar no conceito de paraíso. O ponto de partida nesse filme é justamente pensar o local: Aruanda remete ao paraíso, o filme, por sua vez, é localizado em Portugal e os cultos são referentes a essas religiões afro-diaspóricas. Antes de adentrarmos no processo em si, é preciso pontuar que o trabalho de Nelson Pereira dos Santos foi uma inspiração metodológica. A partir da aproximação do realizador sobre o universo dos rituais e de deixar que esse registro documental invadisse o filme, dando margem ao improviso, é que tracei o método de realização.

O primeiro passo foi encontrar a personagem e o espaço para perceber até onde conseguiria acompanhar. Era necessário encontrar os limites da câmera no rito e como os sujeitos praticantes iam nos conduzir e conduzir a história a ser contada. Foi um processo de criação em simultâneo com a filmagem. A partir de delinear o que deveríamos filmar e como os dias de filmagem se desenvolveriam é que fui adaptando o guião. O filme foi-se construindo e reconstruindo com as possibilidades que o terreiro e seus praticantes permitiam. Também foi

⁵⁵ Link para visionamento do filme: <https://vimeo.com/682915664> palavra-passe: aruanda

⁵⁶ Além disso, “Aruanda” remete ao título do filme fundador do Cinema Novo. “Aruanda” (1960) de Linduarte Noronha. Para muitos historiadores como Fernão Ramos, “Aruanda” e “Arraial do Cabo”, 1959, são os dois filmes que de fato iniciam o movimento estético do Cinema Novo. “Aruanda” conta a história de um ex-escravo que foge para formar um quilombo no interior do sertão brasileiro

entendendo as dinâmicas da gira que pensamos em questões técnicas como a câmera (o tamanho mais adequado, por exemplo) e a incorporação da luz natural.

Desejava no início acompanhar a vida dentro e fora do terreiro, mas não havendo a abertura para adentrarmos a esfera do privado, foi decidido que a curta focaria exclusivamente na preparação e realização da gira de modo a pensar o “cotidiano” naquele espaço. Trata-se de um evento que ocorre toda a semana e que vem de uma relação com a ancestralidade. O que criamos através da montagem foi uma ideia de ciclo: prepara-se a gira, ela termina, mas trata-se de um processo contínuo.

Dessa forma, traçamos a estrutura da filmagem em termos do que deveríamos filmar, as ações no quadro, e como. A possibilidade de entrarmos nos rituais, sem qualquer restrição pela Mãe de Santo da casa, direcionou o objetivo do filme para pensarmos no corpo em transe e suas dimensões temporais e decoloniais, tal como foi explorado nesta investigação. Além de Nelson Pereira dos Santos, buscamos como referência os filmes do realizador brasileiro Geraldo Sarno, *Espaço sagrado*. No filme de Sarno, apresenta-se o espaço, os símbolos, objetos e finalmente, o rito. Primeiramente somos localizados no local onde acontecem os cultos de Candomblé. Logo, vamos adentrando àquele universo - das minúcias da preparação à ritualização em si.

Figura 59

Espaço Sagrado



Nota: Por G. Sarno, 1975, filme, terreiro de candomblé.

Figura 60

Espaço Sagrado



Nota: Por G. Sarno, 1975, filme, Congá.

Figura 61

Cerimônia de Candomblé em Espaço Sagrado.



Nota: Por G. Sarno, 1975, filme, cerimônia de Candomblé.

Os filmes de Sarno possuem uma dimensão mais pedagógica e didática no sentido de que há a voz do realizador introduzindo o universo a ser apresentado. Nesse sentido, nos distanciamos completamente. “Aruanda” é um filme em que tentamos criar a ideia de um universo conduzido pelos seus personagens sob o modo observacional. Não desejamos apresentar a Umbanda didaticamente, mas adentar ao rito da forma mais genuína e orgânica possível, sem a exotização

daquele universo. Entendemos que não existe um ponto de vista neutro e que ainda dentro desse método, existe uma visão que conduz o olhar:

[...] podemos considerar o documentário como uma forma de expressão da interiorização do mundo exterior e, concomitantemente, a exteriorização da interioridade desde o processo de produção filmica até a sua exibição nos diferentes contextos. Os atores sociais a partir de depoimentos e, a direção e produção, por sua vez, exteriorizam a partir dos recursos narratológicos diversos utilizados no filme. Tal exteriorização expressa pensamentos, sentimentos e emoções, configurando-se numa leitura do mundo a partir dos diferentes contextos e estruturas. Em outras palavras, essas exteriorizações constituem formas de representação e interpretação do mundo histórico, isto é, da realidade. (João Nunes da Silva, 2011, p. 3).

O objetivo é observar aquele mundo como se estivéssemos assistindo tal como as pessoas que frequentam o espaço. Essa ideia foi pensada por conta da total liberdade que foi dada para filmarmos o ritual. A câmera era permitida nos espaços de fora, ou seja, onde os frequentadores se sentam para assistir (tal como uma missa) e dentro da roda, onde a gira de fato acontece. Em “Aruanda” acompanhamos Iolanda, 33 anos, Mãe de Santo do Terreiro Sagrado de Umbanda Luz de Aruanda, em São Domingos de Rana. Em meio as preparações por diversos filhos de santo, escolhemos dar foco às pequenas ações de Iolanda no processo. A escolha foi feita para delimitar minimamente sua autoridade e relação com o local. Como o filme possui poucas falas que nos revelem sobre questões psicológicas e narrativas, as ações e a presença dela no quadro foram a saída para construirmos minimamente o seu personagem. É ela a pessoa que guia e a ser reverenciada nas giras, mas ao mesmo tempo é a pessoa que varre o chão da casa:

Figura 62

Aruanda



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. Acervo pessoal.

Figura 63

Aruanda.



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. Acervo pessoal.

Figura 64

Aruanda



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, Orixá Iansã. Acervo pessoal.

Figura 65
Aruanda



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, Iolanda varre o chão. Acervo pessoal.

Figuras 66
Aruanda



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, defumação. Acervo pessoal.

Figura 67
Aruanda



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. Acervo pessoal.

Figura 68
Aruanda



Nota: Por R. Spitz, 2021, filme, Terreiro Luz Sagrada de Aruanda. Acervo pessoal.

Iolanda é uma mulher negra, natural de Angola e jovem. A personagem é uma presença que se contrapõe ao projeto colonial que investiu na catequese, na estrutura patriarcal e na conformação dos corpos e subjetividades. É a sua voz que perpassa o filme e fala sobre Aruanda, sobre as entidades guias da casa e sobre a ancestralidade. Ainda que não aprofundemos nessas questões, é desse corpo e dessa voz que o filme se utiliza para nos

conduzir. Também é importante denotar a presença do corpo negro em autoridade quando vemos os demais corpos brancos dos outros participantes a reverenciá-la.

Também buscamos ações que remetessem ao cotidiano e ao sagrado simultaneamente. A preparação da gira também é semelhante a arrumação de uma casa. Obviamente existe a presença de velas, o que nos remete ao universo religioso, mas a musicalidade do tambor, a preparação da comida, a integração mais descontraída dos seus participantes constrói essa relação intrínseca sobre cotidiano e sagrado. A presença dos corpos também é um elemento primordial para pensarmos na proposta decolonial de romper com a sociedade patriarcal, moral conservadora, cristã e católica.

O filme tem em sua maior parte a presença das músicas, chamados de pontos, toques de tambor e o preparo para a incorporação. A síntese, portanto, é esse outro projeto de saber já explorado na base teórica desta investigação - essas experiências do corpo, que remetem à ancestralidade, e trazem outras visões de mundo e linguagem. A presença dos objetos que enquadrados também nos direciona a ideia do sincretismo que fora abordado. Percebemos imagens de indígenas, de Orixás africanos e o quadro de Jesus Cristo no centro do congá (o altar). Nesse misto de símbolos e significados, entendemos também o ponto principal anunciado no início desta investigação: não desejamos negar referentes europeus, mas coloca-los em dialogismo com outras epistemologias. “Aruanda”, ou melhor, a presença dessas religiões em Portugal fortalece a ideia do cruzo de saberes e o conceito de encruzilhada apresentado: as entidades africanas, ameríndias e os baianos brasileiros podem incorporar nos terreiros de cá.

Considerações finais

No conceito de ancestralidade das religiões afro-diaspóricas, só há morte quando há esquecimento (Simas, p.6, 2013). Cada tambor que entoa na Marquês de Sapucaí nas noites de desfile do Carnaval, cada batida de funk ou o *beat* do hip hop, cada procissão de santo envolvida por orações católicas e superstições, a cada roda de samba e gingado, seja no futebol ou no jeito de contornar a vida, existe um terreiro praticado. O terreiro é, portanto, a estrutura que sedimenta essas religiões, mas que não as aprisiona, pois elas se perpetuam nas miudezas do cotidiano brasileiro. É o espaço que se transforma na arte e na cultura porque foi a forma que esses sujeitos encontraram para sobreviver. É onde, portanto, a morte é derrotada.

Em *O Amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres e Jubiabá*, o terreiro é praticado pela capacidade do corpo ritualizado em se desdobrar em rito e em festa, em passado e presente, e em morte e vida. O movimento da câmera, a montagem e o som permitem que esses pares coexistam ao nível do plano e no espaço fora de tela. O som persistente do tambor, as semelhanças gráficas das imagens quando estamos na roda de samba, no carnaval e no ritual, por exemplo, nos transportam para a territorialização do espaço através do corpo. A imagem cinematográfica é uma espécie de abrigo para as possibilidades de transitar pelo sagrado e profano e para nos colocarmos diante da ancestralidade e do presente. Vemos o que a câmera aponta, mas a partir de sua movimentação, da movimentação do corpo, da invasão sonora e dos arranjos gráficos da imagem, se desdobra não apenas a narrativa de cada filme analisado, mas a reflexão do passado histórico do Brasil, suas contradições e possibilidades.

A imagem do corpo negro que ritualiza reconstrói as cinzas dos documentos da escravidão que foram queimados logo após a abolição como falamos no primeiro capítulo. Retomando a fala de Simas sobre a morte e o esquecimento, o que esses três filmes nos falam a todo instante é como esses sujeitos historicamente vencidos resistem e mantêm a ancestralidade. O espectador, portanto, está em trânsito diante dos filmes porque ele se depara com os vestígios do Brasil colonial e com um possível devir. Pereira dos Santos reescreve pedaços da História pela perspectiva dos vencidos e assim o realizador deixa o seu manifesto para o horizonte brasileiro.

A proposta de *Tenda dos Milagres*, aponta para o país que precisa reconhecer a sabedoria a partir do povo e das epistemologias afro-diaspóricas, em *Jubiabá* a direção é para o país que

precisa definitivamente acabar com a escravidão. *O Amuleto de Ogum*, por sua vez, radicaliza a narrativa do descobrimento de Pedro Álvares Cabral, o Brasil que se descobre é um faroeste policial com um Pai de Santo do bem, um Pai de Santo do mal, e o encanto do corpo fechado pelo Orixá Ogum.

O trânsito do qual o espectador se encontra também se dá quando a câmera apreende a dimensão da ancestralidade através dos corpos que incorporam e presentificam o passado e o presente na unidade do plano. O tempo emerge no corpo e não pela montagem, esta é apenas o elemento que media a travessia temporal. De um plano a outro, o corpo dança e vibra no presente e carrega consigo o passado ancestral. O transe se constitui como a ferramenta de enfrentamento pois como coloca Simas (2021), funciona como “antinomia ao projeto colonizador”. A ginga e as narrativas performáticas questionam o estatuto canônico e o projeto civilizatório que não consegue lidar com a “tamanho radicalização na alteridade”.

Por esse caminho chegamos ao termo de “imagens encantadas”, ideia que vem a partir do conceito de encantamento. É notável, seja na esfera do plano ou na narrativa, a presença da transformação dos sujeitos. Gabriel em *O Amuleto de Ogum*, morre e ressurge das águas. Também há momentos em que ele incorpora seu Orixá protetor e carrega em si a presença do sagrado e não apenas o seu “eu”. Pedro Archanjo em *Tenda dos Milagres*, sai do anonimato ao status de maior pensador contemporâneo. Além disso, o filme inteiro é permeado pelo ritual do terreiro, da rua e da roda de samba, transmutando o sentido do espaço e dos corpos. Por fim em *Jubiabá*, a jornada do protagonista Baldo é essencialmente o processo de transformação do sujeito político.

Quando falamos em imagens encantadas afirmamos essa ideia de múltiplos sentidos dos corpos e lugares que introduzimos através do conceito de *terreirização*. É através do ritual que se criam as teias temporais na unidade do plano. O corpo é o suporte para esse acontecimento, é o arquivo vivo que nos faz recordar sobre o processo de morte simbólica e física da escravidão. É também o corpo que ao se movimentar pela possessão dos ancestrais do passado, combate o projeto contínuo de morte, pois como coloca Simas (2021):

É o corpo, afinal, que sempre ameaçou, mais do que as palavras, de forma mais contundente, o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na

cultura do estupro e da violência: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo domesticado e o corpo poderoso.

O espaço, por sua vez, é ampliado pela presença do som, nos levando a outras possibilidades – o terreiro é a rua e é a roda de samba. Imagem encantada é, portanto, a transformação do sujeito e do espaço por conta do processo ritualístico. É quando os elementos do ritual - o som constante dos tambores e a dança e movimentos de determinadas entidades sagradas - nos deslocam para outros territórios e temporalidades, mas sem que haja o corte. A movimentação ocorre no plano dos sentidos e no espaço fora da tela. Esta última instância é notável quando os elementos de força centrífuga, na maior parte das vezes produzidos pelo som, nos direcionam para além do interior da moldura.

Esse outro lugar, o não visto, é a dimensão sagrada da qual há escassez de referentes imagéticos. Como foi trabalhado no primeiro capítulo, a dominação colonial impediu a possibilidade de manutenção de certas crenças, subjetividades e cognições. Nesse sentido, o que esses filmes produzem é o desejo dessas imagens. O fora de tela é a única possibilidade para tal construção. O espaço fora de campo não se materializa a posteriori no filme e não pode ser inferido através do que se constrói ao longo do percurso narrativo. O espaço fora da tela é o desejo de uma imagem, de um lugar e uma memória – o mundo sagrado de Aruanda? O passado no Congo, Angola ou Moçambique, por exemplo?

Quando nos perguntamos na introdução se o cinema poderia transcrever as singularidades dos ritos como a questão temporal, concluímos que sim. As imagens presentificam além do tempo presente que circunda a unidade do plano, elas evocam a ancestralidade, seus mitos e o passado colonial brasileiro. Como analisei, Nelson decupa não apenas as necessidades do roteiro, mas também decupa a história do país, subvertendo a hierarquia de corpos, saberes e a iconografia canônica tal como a primeira missa e a ideia de um país que foi descoberto.

Também demonstrei o quanto o realizador consegue trazer essa noção histórica do legado colonial através da matéria filmica. Para isso, examinei as fronteiras sonoras: até onde elas alcançam e onde se dá o seu impedimento? O limite do alcance do som, também é o limite para o alcance do corpo porque a pele é uma espécie de atabaque como menciona a epígrafe colocada. Em *Tenda dos Milagres*, os sons das ruas, o som que cria o espaço fora da tela e nos

dá a imagem ausente da memória imagética, não se faz presente nos grandes casarões e na universidade.

Para além de pensar o conceito de terreirização, as imagens encantadas e a força com que os elementos cinematográficos, agenciados a partir do ritual, nos levam para leituras complexas sobre o corpo, sobre o tempo e o espaço, é necessário ainda afirmar os pontos de controvérsia da obra como a presença do mito da democracia racial, a miscigenação como solução dos problemas brasileiros e a própria presença do corpo branco em *O Amuleto de Ogum*. Foi necessário tematizar o ponto de discussão em que se encontrava o cinema brasileiro e o pensamento intelectual à época para compreendermos o motivo pelo qual essa abordagem ainda era realizada. No entanto, ao contrário da iconografia que prezava pela harmonia entre as raças, o que verificamos no cinema de Pereira dos Santos é o conflito e a subversão. Ainda que a narrativa traga o discurso de Gilberto Freyre, as imagens tencionam as disputas raciais e simbólicas.

Nelson Pereira dos Santos, como foi colocado no segundo capítulo, fez parte de um contexto histórico, político e social em que a presença do corpo negro por si só era um ato político. Atualmente, o debate no Brasil se assenta sobre o lugar de fala (Ribeiro, 2017) e sobre a importância de que os sujeitos que eram inviabilizados sejam os produtores de suas imagens e narrativas. É por esse aspecto que os governos anteriores do Brasil (2003-2014) fomentaram a realização de filmes com o foco em realizadores negros, mulheres e indígenas. Esta investigação pontua que a presença por si só do corpo ritualizado por Nelson Pereira dos Santos não é o que nos faz afirmar que se trata de um corpo político, o que deixamos claro é como se agencia esse corpo ritualizado e as implicações que traz: como é um suporte de resistência ao colonialismo e como produz territorialidade.

Também é sabido que os filmes não foram divisores de água na cinematografia brasileira. Existe uma questão complexa que é usar esse universo das religiões afro-diaspóricas e as leituras que evidenciamos dentro de uma narrativa linear e sistematizada por Hollywood. Nesse sentido, Nelson negocia com essa estrutura dominante. O objetivo do realizador em *O Amuleto de Ogum* era justamente fazer um filme de alcance popular. É importante pontuar esta questão para que fique claro que a ideia do corpo ritualizado como corpo político se assenta nas dimensões que esse corpo e o ritual recai sobre o filme, e não sobre estrutura narrativa do filme em si. Ainda que a investigação se concentre na organização da imagem e do som, com

pormenores narrativos, *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* revelam um mundo com outras formas de ser, pensar, se organizar e se imaginar.

Os filmes apresentados permitem enxergar o cinema e o próprio Brasil através de outras imagens. Se o projeto colonial construiu uma igreja para cada população dizimada (Simas, p. 8-7, 2018), os sujeitos nativos e escravizados deram àquele chão de comer com oferendas às entidades, produziram as festas populares. As esquinas se tornam as encruzilhadas e o colonialismo é subvertido em outras possibilidades de vivência e de observação por parte da câmera. Abrem-se as frestas para um Brasil que foge à conformidade dos corpos e saberes: é o Brasil que recria a imagem cânone e obediente da Primeira Missa de Victor Meirelles. É o Brasil em que o corpo fechado se torna invencível pela forja de Ogum, em que a intelectualidade e a força estão com as mãos de santo da Bahia ou na insubmissão de Antônio Balduino.

Encerro esta dissertação afirmando a complexidade dessas práticas e crenças, de modo a contribuir para que as mesmas sejam lidas fora das chaves que as aprisionam ao estereótipo do primitivo, selvagem e místico. É notável o quanto a matéria fílmica pode ser dimensionada por outros caminhos a partir dos corpos ritualizados e dos pormenores das religiões afro-diaspóricas. O histórico de subjugação desses sujeitos e saberes e a construção da hierarquia cognitiva que tanto nos aponta Grosfoguel e Quijano, nos permite entender como esses rituais significam resistência e nos direcionam para outras perspectivas de tempo, espaço e comunidade.

Como demonstrei, o cinema é entendido como o local de criação/recriação de afetos, memória e de possibilidade para pensar o Brasil a partir do corpo que ritualiza. Esse corpo encantado que transforma o cotidiano, se reinventa, dribla a morte, carrega um passado na pele e no toque do tambor, é o corpo que nesses três filmes analisados, torna o cinema um mecanismo de atravessamento no tempo. Em uma jornada que nos reconta a História pelo viés dos vencidos, o horizonte se assenta na reconstrução do país pelas práticas do terreiro. Enquanto esse projeto ainda se vê distante, o cinema, por sua vez, nos traz essa possibilidade através das imagens.

Bibliografia

Andrade, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, São Paulo, 1928.

Ballestrin, Luciana. América Latina e o Giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

Balona de Oliveira, Ana. *Descolonização em, de e através das imagens de arquivo “em movimento” da prática artística*. *Comunicação e Sociedade*, vol. 29, 2016, pp. 107 –129

Balona de Oliveira. *Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização* *Revista Vista* nº 5 – 2019 pp. 235-272

Balona de Oliveira, Ana. *On the migrante image*. *Aniki Revista Portuguesa da Imagem em movimento* vol. 1, n.1 (2014): doi:10.14591/anikiv1n1.50

Bernardet, J. C. e Galvão, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/EMBRAFILME, 1983.

Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Bourdieu, P. *As Regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

Cabecinhas, Rosa; Pereira, Ana Cristina; Salles, Michelle. *(In) visibilidades: imagem e racismo*. *Vista: revista de cultura visual* n. 6, 2020.

Camus, Marcel (diretor) (1959). *Orfeu negro* [longa-metragem] BRA/FRA/ITA: Dispat films, Gemma, Tupan Filmes.

Campbell, William. (Diretor) (1930). *Ingagi*. [longa-metragem] EUA: Congo Pictures

Castelo, Claudia. *O Modo Português de Estar no Mundo: O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa, 1933-1961*. Porto: Edições Afrontamento, 1998.

Chion, Michel. *A Audiovisão, som e imagem no cinema*. Edições texto & grafia, Lisboa 2011.

Coleman, Robin. *Horror Noir – Blacks in American Horror films the 1890's to Present*. Routledge, 2011.

D'Avila, Roberto. *Nelson Pereira dos Santos: Uma Cinebiografia do Brasil - Rio, 40 Graus - 50 Anos*, p. 17- 24, Rio de Janeiro: 2005.

Dassin, Joan. *Tent of Miracles Myth of racial democracy*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media no 21, 1979 p.20-22.

Da Silva, João Nunes *Ator Social e Personagem e suas Implicações no Documentário - Intercom*, 2011.

Derrida, Jacques. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

Dillon, Elizabeth. *Zombie Biopolitics*. American Quarterly, Volume 71, Number 3, September 2019, pp. 625-652.

Dussel, Enrique. “*Europa, modernidad y eurocentrismo*”, La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales , perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: 2000.

Ferreira, Ceiza. *Matriarcas Negras em “Tenda dos Milagres”(1977): uma análise da interseção entre gênero e raça no cinema brasileiro*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

Fillol, Santiago. *The imaginary of the cinematic zombie in the representation of the defenceless: from Hollywood classicism to contemporary Europe* . Comunicacion y sociedad, jan, 2016.

Gómez, Pedro Pablo. *Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer*. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, maio/ago. 2019.

Gonçalves, Fernando; Meirinho, Daniel; Salles, Michelle. *Decolonialidade e política das imagens: tensões e agenciamentos*. Dossiê Decolonialidade e Política das imagens. Logos: Comunicação & Universidade - Vol.27, n. 3 2019.

Grosfoguel, Ramón. *Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI*, Tabula Rasa, núm. 19, julho-dezembro, 2013, pp. 31-58.

Hall, Stuart. *Cultural identity and diaspora*. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart, 1990.

Halperin, Victor (diretor) (1932). *White Zombie* [longa-metragem]. EUA: Victor & Edward Halperin productions.

Harding, Sandra. *Stronger objectivity for sciences from below. Objectivity and Diversity: Another Logic of Scientific Research*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

Hooks, bell. *Olhares negros, raça e representação*. Editora Elefante, 2019.

Lapera, Pedro. *Deslocamentos do popular no cinema brasileiro: religião e relações raciais em O Amuleto de Ogum (1974)*. Revista Crítica Cultural, volume 8, nº 2, edição jul/dez. 2013.

Lapera, Pedro. *Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e Nelson Pereira dos Santos*. Revista Significação, 2015, v. 42, n43.

McAlister, Elizabeth. *Slaves, Cannibals and Infected hyper-whites – the race and religion of zombies*. Minnesota press, 2017.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Antígona. Lisboa, 2014.

Meirelles, Fernando. (Diretor) (2002). *Cidade de Deus* [longa-metragem] BRA: 02 Filmes, Videofilmes, Globofilmes.

Monteiro, Adriano. *Os territórios simbólicos do Cinema Negro: Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro*. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

Monteiro, José Carlos. Dossiê. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, ano III, n 16, set/out, 1970.

Moura, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre Samba, partido-alto e outros pagodes*. Editora Rocco, São Paulo: 2005.

Oliveira, Ariadne. *Um panorama das violações e discriminações às religiões afro-brasileiras como expressão do racismo religioso*, Revista Calundu - vol. 2, n.1, jan-jun 2001.

Oliveira, Nathália. *A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)*. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal Fluminense, 2015.

Neil, Roy William. (Diretor) (1934). *Black moon*. [longa-metragem]. EUA: Columbia Pictures.

Palamarthuck Ana Paula. *Ser intelectual comunista: Escritores brasileiros e o comunismo (1920-1945)*, p. 127, 1997.

Pavan & Oliveira, Maria Angela e Denis. *A construção da identidade negra no filme Jubiabá*. Ed. USP, São Paulo, 2005.

Quijano, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

Ramos, Fernão. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: edições SESC, 2018.

Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 1963, 278p.

Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro. Alhambra/Embrafilme. 1981 p. 472.

Rocha, Glauber. (Diretor) (1962). *Barravento* [longa-metragem]. BRA: Iglu Filmes.

Rodrigues, João Carlos. *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil: Rio, 40 graus: 50 anos*.

Rodrigues, J. C. *O negro brasileiro e o cinema* 4.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

Rose, Gilian. *Visual Methodologies*, Sage publications, London: 2001.

Safatle, Vladmir. *Por outros corpos políticos, individuais e coletivos*. Revista EPOS; Rio de Janeiro - RJ, Vol.6, no 2, jul-dez de 2015; ISSN 2178-700X; páginas 220-224.

Santana, Geferson. “Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão”: Discussões sobre raça e classe no romance Jubiabá de Jorge Amado. Revista Unesp: 2019.

Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Santos, Milton. *A natureza do espaço, técnica e tempo, razão e emoção*. EdUSP, São Paulo, 1986.

Santos, Nelson Pereira dos. Entrevista. *Opinião*. Rio de Janeiro. 14 fev, 1975.

Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1955). *Rio, 40 graus*. [longa-metragem]. BRA: Moacyr Fenelon Equipe.

Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1977). *Tenda dos milagres* [longa-metragem]. BRA: Regina Filmes.

Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1974). *O amuleto de Ogum* [longa-metragem]. BRA: Embrafilme/ Regina Filmes.

Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1986). *Jubiabá* [longa-metragem]. BRA/FRA: Banco Econômico/ Regina Filmes/ France 2.

Santos, Wolney. *Corpo negro: território, memória e cinema*. Universidade Federal do Sergipe, 2018.

Schwarcz, L. M.; Goldenstein, I. S. (Org.). *O universo de Jorge Amado : orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Simas, Luiz Antônio. *Fogo no mato – a ciência encantada das macumbas*. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2019.

Soares, Rafael. *Traficantes que se dizem evangélicos fecham pacto com milícia para expandir complexo de Isarel*. Jornal O globo, Rio de Janeiro em 03 de janeiro de 2021, <https://oglobo.globo.com/rio/traficantes-que-se-dizem-evangelicos-fecham-pacto-com-milicia-para-expandir-complexo-de-israel-24821292>

Stam, Robert. *Multiculturalismo tropical, uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. EdUSP, São Paulo, 2008.

Tourneur, Jacques (diretor) (1943). *I walked with a zombie* [longa-metragem]. EUA: RKO radio pictures.

Viveiros de Castro, Eduardo B. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify 2002.

Welles, Orson. (Diretor) (1993). *It's all true*. [longa-metragem FRA/EUA. Canal +, Films Balenciaga, Ministério da Educação e Cultura da França.

Xavier, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*, editora paz e Terra, 2001, São Paulo, p. 55 -121.

Xavier, Ismail. Cinema e Descolonização. Revista Filme Cultura n. 40, EMBRAFILME, ago/out 1982, p. 23-29.

Xavier, Ismail. *O Cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem*. Entrevista à revista Contracampo, Niterói/Rio de Janeiro/S o Paulo - mar o/abril/outubro de 2002.

Anexo 1

Cronologia da legislação sobre as religiões de matriz afrodiáspóricas.

Brasil colônia – Ordenações Filipinas⁵⁷: base jurídica que regeu Portugal a partir de 1603 e esteve em vigor no Brasil até 1916. Em suma obrigava a conversão dos escravos ao catolicismo e a adoção de nome cristão (PAES, 2011); proibia manifestações coletivas dos africanos e seus descendentes, assim como a criminalização da feitiçaria.

Brasil Império - A Constituição Política do Império do Brasil, de 25 de março de 1824 estabelece o catolicismo como religião oficial do Brasil. Sobre as demais religiões: “Art. 276. Celebrar em casa, ou edifício, que tenha alguma forma exterior de Templo, ou publicamente em qualquer lugar, o culto de outra Religião, que não seja a do Estado.” (BRASIL, 1830).

Brasil República – Código Penal de 1890 separa o Estado e a igreja, mas os artigos 156, 157 e 158 criminalizam a falsa prática de medicina, do espiritismo e da magia e o curandeirismo. Além disso, o código penal passa a criminalizar práticas culturais associadas a cultura negra e a essas religiões como a capoeira, por exemplo:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena – de prisão cellular por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. E “considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou

⁵⁷ Disponível em em <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/l5ind.htm>

segurança pública, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes. (GAMA, 1929, p.462).

Estado Novo – Código Penal de 1940 entende que o que se pratica com essas religiões é curandeirismo e charlatanismo. Nesse sentido, colocaram-se artigos específicos na constituição:

Charlatanismo

Art. 283. Inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa, de um a cinco contos de réis.

Curandeirismo

Art. 284. Exercer o curandeirismo:

I - Prescrevendo, ministrando ou aplicando, habitualmente, qualquer substância;

II - Usando gestos, palavras ou qualquer outro meio;

III - fazendo diagnósticos:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos.

Parágrafo único. Se o crime é praticado mediante remuneração, o agente fica também sujeito multa, de um a cinco contos de réis.

Ditadura Militar – 1964 a 1985: Obrigatoriedade às religiões de matriz afro-diaspóricas de registro e pagamento de taxa na Polícia e necessidade de autorização para realização de festas. O primeiro estado a revogar essa medida é a Bahia em 1977⁵⁸.

Redemocratização – Constituição brasileira de 1988: artigo 5º, incisos VI e VIII, e artigo 19 inciso 1º preveem a liberdade da crença religiosa.

⁵⁸ Ver em *Um panorama das violações e discriminações às religiões afro-brasileiras como expressão do racismo religioso*. Ariadne de Oliveira, p. 77, Revista Calundu - vol. 2, n.1, jan-jun 2018

Anexo II

Transcrição entrevista com Ney Santanna

Ney Santanna é filho de Nelson Pereira dos Santos, foi o protagonista *de O Amuleto de Ogum*, produtor executivo de *Tenda dos Milagres* e diretor Assistente de *Jubiabá*, os três filmes analisados neste trabalho.

Apresentação Renata.

Perguntas

R: Primeiro eu queria saber um pouco melhor da relação da Umbanda e do próprio Nelson. Nos extras do DVD *de O Amuleto de Ogum*, o Nelson comenta que quando filmou *Rio 40 graus*, ele teve uma noção muito clara de como as religiões de matriz afrodiaspóricas, a Umbanda e Candomblé por exemplo, eram muito intrínsecas na cultura popular e na experiência do carnaval. Dessa forma eu queria saber como se deu o seu contato e o do Nelson com essas religiões. Foi um contato mais de pesquisa ou algo mais próximo?

NPS: Na verdade eu vou pegar um pouco antes... Meu pai sempre teve isso de que quando via a manifestação popular ele pensava: *opa tem alguma coisa aí já que é capaz de mobilizar o povo*. Foi a mesma coisa de quando ele fez *A música sertaneja*. Ele foi ver um show que tinha mobilizado 10.000 pessoas em uma praça pública. Então mobilizar tanta gente, tem alguma coisa. E coincidentemente na época, a minha mãe era antropóloga social, e ela estava estudando Umbanda. Minha casa era muito divertida... um pai cineasta e uma mãe professora. Meu irmão dizia: a gente foi criado pra ser Einstein, ainda bem que não demos certo (risos).

Então, isso eu me lembro, estava próximo. Meu pai foi mobilizado pela pesquisa da minha mãe e ao mesmo tempo teve uma pessoa que ele gostava muito, era o Chico Santos (Francisco Santos). Que tinha uma ideia de um filme chamado *O Amuleto da morte*. Isso eu vivi (risos). E meu pai gostou da ideia do corpo fechado. Em cima disso ele queria fazer uma relação social do Brasil da época: que são dois os grupos de quadrilha, o dos estabelecidos e o dos meninos. Uma luta pelo poder, essa coisa que o homem tem. Enfim, e tinha essa pesquisa da minha mãe das religiões afro-brasileiras. Além disso, meu pai sempre teve uma ligação com o negro. O

padrinho dele era negro, sempre teve um olhar que se diferencia do olhar da classe média. Quando eu era criança, por exemplo, teve um episódio de ele combater o meu racismo que vinha muito da escola, não dentro de casa.

Além da minha mãe, do Chico teve também o pai Erley. É uma outra figura, ele foi a vida toda parte do coro do Teatro Municipal, mas também era Pai de santo. Então ele orientava as questões religiosas do filme, como deveria se portar, como deveriam agir os atores. Era muito interessante, quando eu fiz o filme me chamou a atenção essa religiosidade brasileira porque ela é dinâmica. O Erley foi ator do Rio Zona Norte também.

R: E no caso do *Tenda* que também usa figuras muito importantes da Bahia como Mãe Mirinha do Portão. Como foi para trazê-las para o filme? Já havia uma relação anterior?

NPS: Sim, tinha a relação do Jorge Amado. Esse era um tio, e já tinha toda essa relação. Pra mim foi muito interessante para descobrir coisas que até hoje me confundem: a Umbanda é totalmente diferente do Candomblé. A Umbanda é mais abasileirada, o Candomblé é mais ligado a África mesmo.

Trabalhava no filme o grande poeta baiano e advogado que já morreu, Jeová de Carvalho. Jeová já tinha sido incorporado na equipe antes porque era um intelectual negro baiano, frequentador das rodas de Candomblé e era da roda da Mãe Mirinha do Portão.

R: Como você se preparou para fazer o personagem em *Amuleto*? Já tinha um contato prévio?

NPS: O Pai Erley que me orientava em como saudar Xangô e claro que eu já tinha convivência desde menino em Niterói, sempre tinha algum conhecido que frequentava a Umbanda. O ser humano gosta, precisa de espiritualidade. Só não pode deixar que a espiritualidade mande na sua vida. Isso é genial na Umbanda porque não é você, é o santo que você incorporou. É uma reação interessante a culpa católica.

R: Então como Pai Erley era ator, tudo foi encenado?

NPS: Sim claro, porque você tem que fazer para a câmera e meu pai era bem rígido. Os atores tinham as suas marcas. E brigava bastante com diretor de fotografia.

R: E isso também se aplica no *Tenda*? Todos aqueles rituais que acontecem também seguem isso? Porque é encenado, mas traz um ar de “naturalidade”, não é um olhar estrangeiro.

NPS: No *Amuleto* você tem o ritual verdadeiro que é a Festa de São Cosme Damião. No *Tenda*, tem no início quando a Sônia Dias leva o Livingston. Isso é retrato do Brasil até hoje, quando o colonizador fala que o negro é o sociólogo, aí vira regra.

R: Então na sequência em que temos o primeiro ritual em *Tenda*, é um terreiro de fato e não uma locação.

NPS: Na primeira do *Tenda* e na última que tem a Mirinha do Portão, é documental puro. Meu pai chegou, avistou ela e correu para pegar a câmera. Equipe reduzida. Isso porque ele olhava a religião como manifestação cultural e era muito importante ter aquele momento. Essas religiões trazem o povo brasileiro de verdade. Acho que é por isso que todo mundo se identifica. É mais humana, mais calorosa. Essas religiões atuais você tem que pagar.

R: Você poderia comentar o processo de produção dos filmes? A começar pelo *O Amuleto*?

NPS: Foi aquela mesma coisa, sem dinheiro. Levantou uma parte e o cinema naquela época tinha uma coisa boa, haviam vários fazendo ao mesmo tempo e todo mundo se ajudava. Aí estava na época do regime militar, e na ditadura eles davam preferência a certas temáticas e começava a movimentação para abertura política. Então começaram os projetos de co-produção.

Quando entrou o dinheiro da Embrafilme (30%) deu para filmar. E meu pai conseguia fazer as coisas, ele sempre dizia que duas coisas formaram ele: o exército e o partido comunista porque nos dois havia disciplina. No exército, ele dizia, você tem que se preparar pro pré-guerra, pra guerra e pro pós-guerra e cinema era basicamente isso: preparação, filmagem e pós-produção.

Ele tinha essa capacidade de enxergar a produção e adaptar de acordo. O roteiro era dele e ele adaptava para ir tocando.

Ele montou na Kaíque, que era um lugar de auxílio do Estado. A gente só viu o copião na moviola. A primeira exibição quem viu foi a Luci Barreto e ela ficou encantada. Foi aí que descobrimos que tínhamos feito algo legal.

R: E o filme foi pro Festival de Cannes. Como foi a recepção lá fora?

NPS: Foi maravilhosa. Tem uma coisa que aconteceu comigo nesses 4 dias do festival. No dia seguinte da exibição, eu estava em um hotel e vem caminhando em minha direção, dois caras que eu era fã: Vitório Gassman e Dino Risi. Eles vieram me cumprimentar pelo filme. O Dino estava com o *Perfume de mulher*. E teve uma repercussão que eu mesmo me espantei. Saí da sala de exibição, vieram fotógrafos. E é uma competição que só tem fera.

(Sobre o Tenda)

Meu pai ficou amigo do João Paulo Reis Veloso, foi ministro durante a ditadura, era um economista brilhante. Ele adorava meu pai porque havia seu filme em uma Universidade Americana, acho que Vidas Secas. E aí João Paulo conheceu o cara da Caderneta de Poupança Delfim e pediu pra ajudar no filme. Então o Levingtson resolveu produzir e o cara era uma máquina, trabalhava muito. Como eu era produtor executivo, eu ia ao escritório dele no Rio para pegar os cheques, eram dados em parcelas. O cara bancou o filme.

Mais tarde ele desistiu do cinema, viu que não dava para ganhar dinheiro (risos).

R: E como foi o processo do roteiro? Eles (Jorge e Nelson) trabalharam em conjunto? Poderia falar sobre esse aspecto?

NPS: Eles trabalharam em conjunto, os dois escreveram juntos. Eles quando se conheceram há muito tempo, eles estabeleceram uma relação próxima. O Jorge tinha muita admiração intelectual pelo meu pai e vice-versa. Tanto que eu tenho livro autografado pelo Jorge com dizeres “ao meu sobrinho”.

Mas tem uma coisa interessante e eu posso até lhe mandar essa entrevista. O Jorge dizia “O Nelson me enganou, porque todas as coisas que eu sugeri e a gente escreveu, ele cortou. Mas ao mesmo tempo ele fez o melhor filme porque ele não me respeitou”. É o Glauber quem o entrevista e Jorge diz assim: Glauber, é um filme feito por um baiano! Como elogio. Os dois tinham essa cumplicidade, Jorge adorava ser traído nesse aspecto.

Teve um momento inclusive, que meu pai chega e diz pra mim “amanhã você vai entrar em cena”, e eu pensei, “mas eu não estou atuando no filme”. E meu pai continua a dizer que no dia seguinte teria o chassi 13. E chassi 13 significava que nós iríamos rodar o dia inteiro sem filme. Fizemos a cena, botaram os atores e só eu sabia que não tinha filme. E era pro Jorge que estava assistindo, era uma sequência que o Jorge insistia que tinha que estar no filme. Fizeram todo o trabalho, só não colocaram o negativo (risos).

R: E as personagens como a Mãe Mirinha do Portão? Ela conheceu o Nelson?

NPS: A Mirinha do Portão era relação mesmo do Jorge, equipe reduzida. Meu pai mais três ou quatro.

R: E a mãe Majé Bassã?

NPS: Acho que o Juarez Paraíso que faz o segundo Pedro Archanjo, acho que ele frequentava o terreiro dela.

(Jubiabá)

Foi uma produção difícil. A sociedade francesa de produção estava interessada em fazer algo do Jorge Amado. Jorge chegava na França e era como se fosse um ministro chegando. Então teve uma parte do dinheiro francês e outra da Embrafilme.

E teve uma construção diferente que foi a seguinte, meu pai falava para cada ator performar na sua língua materna. Essa construção era difícil... um falava português e outro francês.

E tem o uso de não-atores também.

Esse filme veio através do Jorge. Lá foi feito para ser filme para televisão e fez um sucesso enorme por causa do *exotic*. O Jorge fez essa ponte entre a produção francesa e meu pai.

R: E sobre a preparação dos outros filmes? Pai Erley ajuda em Amuleto de Ogum. Houve alguma consultoria para os outros?

NPS: No Jubiabá tínhamos toda a Bahia, Jorge Amado, Carybé, as mães de santo (risos).

R: E sobre a parceria musical com Jards Macalé e Gil?

NPS: Isso é uma parceria da vida. Eu tinha 17, 18 anos e frequentava a casa do irmão mais velho e em cima da casa dele que morava o Macalé. E ali eu via Gil, Caetano. Todo mundo. Tinha essa relação. E meu irmão nos anos 60 quando estava exilado em Londres, ele morou na casa do Caetano. E é isso, essas pessoas inteligentes que se aproximam, tem basicamente a mesma visão, humanista. Macalé estava comigo em uma live, ele foi uma substituição do Zé Ketí. Virou um amigo pro resto da vida.

Agradecimentos finais.