

SINCRETISMO E ETNICIZAÇÃO: RELIGIÕES "AFRO-BRASILEIRAS" NO CINEMA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS NOS 1970

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior*

Resumo: Ao realizar *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, o diretor Nelson Pereira dos Santos queria promover o “popular” e acabou conferindo emergência visual às perspectivas multiculturais numa etnicização nas imagens do Brasil. Em ambos os filmes, o cineasta produziu um deslocamento sensível nas imagens sobre as religiões populares, que no contexto dos anos 1970, sofriam pressões para se tornarem religiões “afro-brasileiras”. O campo visual cinematográfico era, porém, um terreno de disputas, e nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, na mesma medida em que emergiam imagens de etnicização, surgia uma nova imagem do sincretismo e da mestiçagem que perturbava a afirmação das relações étnicas. A clivagem das imagens do Brasil no cinema em “afro-brasileiras”, nos anos 1970, fez-se na disputa entre valorações étnicas e sincréticas das religiões populares.

Palavras-chaves: Cinema e História; Cultura Negra; *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*.

Abstract: In making *O Amulet de Ogum* and *Tenda dos Milagres*, director Nelson Pereira dos Santos wanted to promote the "popular" but ended up giving visual emergency to multicultural perspective in an ethnicization of images of Brazil. In both films, the filmmaker produced a significant shift in the images about the popular religions, which, in the context of the 1970s, were under pressure to become religious "african-Brazilian." The film visual field was, however, a land of dispute, and in the films of Nelson Pereira dos Santos, the same extent as emerged pictures of ethnicization, emerged a new image of syncretism and mestizaje that disturbed the assertion of ethnic relations. The cleavage of the images of Brazil in film in "african-Brazilian", in 1970s, was made in dispute between ethnic and syncretic assessments of the popular religions.

Key-words: Cinema and History; Black Culture; *O Amuleto de Ogum* and *Tenda dos Milagres*

O cineasta Nelson Pereira dos Santos lançou filmes importantes nos anos 1970 que tinham por fim construir um “cinema popular”, o qual deveria partir dos “valores populares” e contar as históricas e a cultura do povo brasileiro. Desses filmes, dois lidaram com o que hoje se chama de religiões “afro-brasileiras”, “afro-descendentes” ou de “matriz africana”: *O Amuleto de Ogum*, de 1974, e *Tenda dos Milagres*, de 1977. A configuração visual dessas imagens tinha por fim dar continuidade ao debate do nacional e do popular na cultura brasileira, grande temática de discussão cultural do qual o campo cinematográfico havia se apropriado em fins dos anos 1950 e nos anos 1960.

* Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense, orientando da professora Dra. Ana Maria Mauad e bolsista FAPPEPI/CAPES.

Na década de 1960, a cultura popular era um dos temas mais frequentemente visitados pelos filmes brasileiros, mas sempre retratada pela ótica da alienação e da busca da conscientização. Os cineastas intentavam fazer de suas fitas formas de conscientização popular e as tomavam como formas ideológicas que impediam a verdadeira conscientização política. O golpe de 1964 produziu uma inflexão nesses debates, forçando os cineastas numa autocrítica de porque a ditadura se instalara sem qualquer resistência, e em que medida não seriam os artistas e os intelectuais brasileiros os alienados de sua própria realidade e da realidade do povo. Em fins daquela década, buscando novos diálogos com o público, os realizadores do cinema novo se voltaram para a cultura popular tentando mostrar as maneiras pelas quais o povo resistia às dominações de maneira legítima.

Nos anos 1970 as religiões se tornaram um dos temas pelos quais os cineastas tentaram mostrar que a cultura popular produzia subversões da ordem dominante. Na década anterior, a religião era um ópio do povo, uma forma de dominação, cujas imagens paradigmáticas foram o candomblé de *Barravento*, fita de Glauber Rocha de 1961, e os retratos da umbanda e dos cultos pentecostais em *Viramundo*, documentário de Geraldo Sarno, de 1965. Nessas e em outras películas (*Os Fuzis*, de 1964, de Ruy Guerra), a religião era representada como alienação. Isso foi modificado nos anos 1970, quando vários filmes que tinham as religiões como temas foram lançados, como *Amores, Carnaval e Sonhos* (1972), *O Anjo Negro* (1972), *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977), *Cordão de Ouro* (1978), *A Força de Xangô* (1978), *O Escolhido de Iemanjá* (1979), *Prova de Fogo* (1981). Muitos desses filmes foram realizados por cinemanovistas tais como Paulo César Saraceni (*Amores, Carnaval e Sonhos*) e Nelson Pereira dos Santos (*O Amuleto... e Tenda...*).

Nos anos do auge da ditadura e da ascensão e queda do “milagre econômico”, Nelson Pereira dos Santos ocupou o centro do debate sobre cultura popular no Brasil por meios de seus filmes com temática religiosa, os quais retomavam o debate do nacional popular por meio de um deslocamento do ponto de vista no qual a cultura do “outro” deveria estar em primeiro plano nas películas. Agora, NPS defendia, que em vez de mostrar ao povo, como este era alienado, se deveria mostrar como ele construía suas próprias alternativas na sociedade brasileira.

O Amuleto de Ogum e Tenda dos Milagres, em especial, trabalharam com inúmeros signos marcadores da “cultura negra”, a qual, naquele momento histórico, era re-definida no Brasil como dotada de formas étnicas. Os filmes assim dialogaram com marcações identitárias que oscilavam entre as marcações já conhecidas da identidade nacional, tais como a

democracia racial e o mito das três raças, e o surgimento de uma nova etnicidade voltada para raízes africanas da cultura negra. Os filmes de NPS surgiram como campos de conformação de imagens étnicas que entravam em disputa com imagens sincréticas da *brasilidade*.

Etnia e cinema brasileiro

A análise historiográfica sobre identidades étnicas no cinema é um campo de discussão vasto ao qual não se conferido ainda respostas definitivas (FRIEDMAN, 1991). Adotamos de saída a opção por não trabalhar com etnia como uma identidade essencial ou mesmo estrutural, mas sim como um campo de marcações de fronteiras de signos cujas ancoragens se referem a origem comum de seus membros (BARTH, 2000). Haveria menos etnia do que etnicidade, ou seja, um campo de construção de significados pelos quais os sujeitos poderiam recorrer ou não a uma identidade étnica conforme as imposições, seus interesses e possibilidades numa dada relação.

Encaramos que a elaboração visual da etnia não é um dado que possamos descobrir *a priori* simplesmente identificando os signos que hoje atribuímos ao negro, ao índio, ao judeu, ou ao que quer que seja. Etnia, como raça, é uma categoria êmica e na análise historiográfica deve-se identificar em que medida um filme articula ou não marcadores de etnicidade. Essa tarefa nem sempre é simples, afinal não basta olhar uma cor, observar uma roda de santo, ver alguém cantando para os encantados ou orixás, para conceber um filme como um construtor *inevitável* de uma imagem étnica. O processo pelo qual uma fita se “torna” étnica depende tanto das imagens que ela própria possui, das menções e nomeações visuais, verbais e discursivas que ela pode construir dentro de seus recursos, como na projeção que os sujeitos realizaram sobre ela num dado momento.

A etnicidade nem sempre é evidente, nem sempre é presente, ela é convocada ou imposta aos sujeitos do cotidiano, freqüentemente as duas coisas, e da mesma forma acontece com os filmes. Uma fita pode, ao mesmo tempo, não realizar menções étnicas ou marcações étnicas em suas próprias formas, mas pode se tornar, mesmo assim, graças a uma projeção legítima imaginária, mais étnica do que se suporia seus produtores. O sentido étnico de uma película é construído numa relação de signos que podem estar ou não dentro de fronteiras étnicas estabelecidas em vários grupos sociais.

Os filmes de NPS passam por essa problemática, o que torna a heurística da etnicidade um problema histórico sério. *O Amuleto de Ogum*, por exemplo, faz apenas duas menções raciais e uma menção étnica “torta”. Em dois momentos a cor dos personagens é enfatizada, quando se menciona a brancura do protagonista Gabriel e a cor de um pequeno menino de rua

que é espalhando por alguns capangas do líder mafioso da estória, Severiano. Em todo o resto do filme, menções de cor, raça ou etnia estão (quase) ausentes. Não há qualquer discussão étnica no filme e a Umbanda, quando retratada, não é, em nenhum momento, mostrada como um culto negro, de negros, de matriz africana ou qualquer outra forma de menção racial.

Na verdade a menção que o filme faria, isso sem jamais nomear discursivamente, é do mito das três raças ou da democracia racial, na medida em que aparecem nos filmes personagens ligados aos povos que fundaram o Brasil: o branco europeu, o índio e o negro africano. Inclusive o pai de santo Erlei, um dos principais personagens do filme é negro, e Gabriel, o protagonista, é branco, e o personagem *Zé Índio* um dos capangas de Severiano, e adepto da Umbanda, é índio. Se haveria alguma marcação identitária étnica nesse filme trata-se daquela que privilegia o mito das três raças, que é abarcada pela Umbanda, religião que aceita todas as matrizes culturais brasileiras. É no terreiro de Umbanda da trama que todos as origens brasileiras se misturam, o que, na mitologia da democracia racial é o mesmo que dizer que o povo brasileiro é o resultado dessa mistura.

Em *Tenda dos Milagres* era diferente, pois a marcação racial e étnica era completamente evidente. O filme começa com a canção *Babá Alapalá* de Gilberto Gil, na qual um pequeno épico de procura pela origem ancestral de Xangô, remonta às origens nagôs e africanas dos personagens. Pedro Arcanjo é obá de um terreiro baiano, profundo conhecedor dos segredos do Candomblé, amante contumaz e bedel letrado da Faculdade de Medicina da Bahia. Mestiço, como ele próprio se define no filme todo, sua identidade é definida como a mistura do negro com o branco, e na fita, a identidade étnica concorre o tempo todo com a identidade mestiça. Aparecem tanto menções às coisas e culturas dos negros e “africanos”, do racismo de brancos contra negros, como se defende uma cultura mestiça que irá, finalmente, salvar o Brasil de seus problemas.

A etnicidade e mestiçagem concorrem em *Tenda dos Milagres* como formas de definir a cultura brasileira, pois a película demonstra possuir um conjunto de vozes culturais que falam tanto em candomblé nagô e jejê, marcando as origens africanas, e usa dos signos visuais (danças, roupas, cenários, objetos, atores) que remetem a uma *cultura negra* que não é apenas baiana, mas de “origem africana”; e que remetem a mestiçagem, que busca soluções para o racismo na mistura e que enxerga a contribuição negra como um elemento dessa mistura.

Assim no primeiro filme de NPS a questão étnica é periférica, enquanto no segundo, ocupa o palco central junto com a mestiçagem. Isso acompanha as contradições nas quais a busca pelos valores populares e a tentativa de representa o “outro” no cinema começa a

constituir imagens, que por mais que houvesse interesse, da parte do realizador, em construir quadros gerais da cultura popular, também produzia imagens fraturadas dessa mesma cultura.

Filme popular e a fratura

Cineastas e críticos, nos anos setenta, colocaram as discussões do nacional e do popular noutra nível e assim tentaram conseguir a expansão da audiência dos seus filmes. Nelson Pereira dos Santos queria montar uma “visão popular da realidade”, de forma a conseguir “interpretar bem e ficar a favor dos valores populares, quer dizer, de uma visão popular” (SANTOS, 1975) de forma que conseguisse uma resposta de público. O sucesso de público pelos “valores do povo”, era defendido por NPS como a afirmação da produção nacional frente o filme estrangeiro. O popular foi agenciado num duplo aspecto: num primeiro estava relacionado com a afirmação política de um ideal (os valores populares) que como veremos foi um deslocamento na sensibilidade dos profissionais do campo cinematográfico. O segundo aspecto do uso do popular foi pensá-lo conforme uma chave nacionalista que permitiria aos cineastas reivindicarem investimentos estatais em seus projetos.

O “popular”, ou seja, o recorte e olhar sobre a “cultura popular”, mudaram porque houve um deslocamento de sensibilidade. Não era mais possível se colocar acima do povo, como se os realizadores fossem demiurgos capazes de iluminar os ignorantes. Agora a cultura popular era requisitada para iluminar o Brasil e seu presente.

Ainda antes do lançamento de *O Amuleto de Ogum*, já se afirmava que “Nelson Pereira dos Santos empreendeu uma ‘obra em progresso’ sempre à procura de formas de ver e de filmar, mas vigorosamente a nossa realidade. Sobretudo filmar a nossa realidade, meta que constitui o vértice de sua filmografia” (MONTEIRO, 1970: 6). A idéia de José Monteiro é que o cineasta definia uma representação da realidade brasileira, que colocava o filme de ficção como um instrumento heurístico da realidade social, como se fosse um documentário.

Isso demonstra uma mudança de atitude fundamental do cineasta quanto à forma de seleção dos elementos do mundo histórico que vai dispor no filme. Surgia uma nova atitude crítica, a qual “existiu na seleção dos valores do filme (...) A posição crítica está antes, na procura do filme, na procura da expressão, na parte da realidade que agente quer analisar, na observação dessa realidade” (SANTOS, 1975). O cineasta afirmou que não havia mais a idealização de sua geração nos anos 1950 e 1960, pois os modelos que eles usavam para compreender a realidade eram todos estrangeiros e não reconheciam as especificidades da realidade brasileira:

A tradição que sempre pinta para o intelectual brasileiro, para a pessoa das classes médias, é de ser diferente do povo, de se desligar do que acha negativo no povo. Isso vai desde a posição social até usos e costumes, e todo um desejo de reproduzir um modelo de sociedade ora europeu, ora americano. E o que acho que está acontecendo agora, é que nenhum modelo mais está nos engraçando. Não há mais aquela idealização que houve na minha geração: partir para um modelo de fora e depois voltar à nossa realidade (SANTOS, 1975).

A recusa de Nelson Pereira foi, portanto, etnocêntrica. Agora era preciso buscar nas classes populares os modelos locais para elaborar alternativas a dominação. O cineasta recordou várias vezes nos anos 1970, que quando andava pelas ruas do Rio de Janeiro na época da filmagem de *Rio 40 Graus*, via os “despachos” pelas ruas e morros cariocas, via cerimônias, “sabia quando era o dia das almas”, mas não “tomava conhecimento”, porque não achava que aquilo fizesse parte de sua realidade. A realidade, para ele “era esquematizada em outros níveis. Eu estive à procura de relações sociais. Veja que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de oposição de outras formas religiosas, o que começou no Brasil como primeiro colonizador” (SANTOS, 1975).

Nelson e sua geração empreenderam em parte uma inflexão na sua percepção da realidade ao aceitar e se apropriar para seus filmes da existência da Umbanda. Neste sentido o cineasta já oferecia em 1974 noção de como havia se posicionado frente a própria tradição cinematográfica do Cinema Novo. A respeito de *Barravento*, de Glauber Rocha coloca:

Eu disse até que o Pitanga de Barravento era um sociólogo. Ele está chateado com o povo dele. As coisas estão se modificando na cidade e os pescadores de Barravento são incapazes de assumir o próprio processo de sua vida. Pitanga tem um modelo do que deve ser o povo e ele tem pressa de aplicar esse modelo. O Gabriel, personagem principal de Amuleto, não tem nada de sociólogo. Apesar de seus superpoder e ele é um ignorante, um brinquete (SANTOS, 1975).

E continua:

Nós os cineastas tínhamos uma visão muito distanciada da realidade, uma espécie de condenação dessa realidade em termos quase científicos. Não muito mas se pretendia científico. Assumimos em primeiro lugar a postura de cientista, e em segundo lugar, a posição de autores de filmes ligados ao povo com o qual queremos ter uma postura inteira e generosa. Acho que abandonamos a primeira posição (SANTOS, 1975).

Para Nelson Pereira o cineasta deveria ficar do lado dos valores populares, ter uma visão popular da realidade. Apenas incorporando a visão do povo no cinema seria possível ao realizador encontrar outro papel político alheio aos preconceitos de outrora e engajados no novo momento histórico. Partindo da crítica da intelectualidade, Nelson Pereira propunha o

“filme popular” pelo qual, o cineasta tendo uma postura popular, mostrando e valorizando os valores do povo poderia atingir o povo comercialmente.

Quando NPS voltou a defender a questão do filme popular em *Tenda dos Milagres*, tornando a mostrar a “cultura popular”, em geral, como forma de resistência à dominação e à exploração. A Umbanda, em *O Amuleto de Ogum*, e o Candomblé, em *Tenda dos Milagres*, eram como metáforas da própria expressão do povo brasileiro, marcando como este usara suas manifestações populares para resistir e subverter a dominação e hegemonia das elites. A religião era um sinal de como a cultura popular deveria mostrar o povo como naturalmente ‘subversivo’ e não apenas como dotado de costumes e hábitos próprios.

Pensando a cultura popular a partir de seus valores, legitimando-a como ponto de vista válido de referência e rejeitando modelos sociológicos importados, NPS usou desses temas como forma heurística de interrogar e se expressar sobre a realidade brasileira. Ao fazer isso começou a representar grupos sociais particulares e não mais idealizações generalistas do povo¹.

Ainda que pensasse em religiões como Umbanda e Candomblé como formas de resistência do povo, ainda que a palavra “povo” e “popular” tivesse uma proposta homogênea, tanto nos filmes, como nas críticas de cinema da época, percebemos que o que estava sendo mostrado e comentado era entendido como *setores populares*: os umbandistas, o povo-de-santo, a mulata baiana, a negra fugitiva e não o Povo em maiúsculo. Os exercícios crítico e fílmico começavam a fraturar o povo no campo cinematográfico, pois partia de realidades particulares para metaforizar o povo e cultura nacionais, que passavam, contraditoriamente, a ser mostrados como *compostos de várias sub-culturas*. Como resultado, no decorrer dos anos 1970, forma se formando percepções e compreensões fraturadas do que antes era, cinematograficamente, o homogêneo nacional.

Conclusão

A partir do momento em que os filmes fraturam o povo, inclusive contra a intenção de seu diretor, as disputas que se formam ao redor de suas imagens tornam-se mais cerradas. Infelizmente aqui não temos condições de explorar as ramificações dessas disputas, mas basta apontar que as imagens de *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* agenciaram o sincretismo e a mestiçagem (e a democracia racial) como formas de tentar criar os vínculos pelos quais o povo brasileiro se misturava e construía integração e sociabilidades, como, ao

¹ A idealização continua, mas lentamente vai perdendo sua característica de “generalidade”.

mesmo tempo, construía uma fratura no que pretendiam juntar. Esse movimento duplo das imagens as tornava mais férteis a intervenções de grupos sociais interessados em ampliar essas fraturas e garantir a emergência de categorias étnicas na cultura brasileira.

No imaginário começou a se formar uma disputa sobre a etnicidade, que entrava em choque direto com o sincretismo e a mestiçagem. Muitas das configurações de identidades étnicas eram mais etnicizações, ou seja, projeções imaginárias de qualidades étnicas que as imagens necessariamente não possuíam, mas que existindo na sociedade e encontrando ancoragem nos filmes de NPS encontraram válvulas de escape. Um filme não carrega todos os conflitos que freqüentemente são formados ao seu redor. Alguns deles nascem da projeção imaginária dos agentes históricos. Se um filme mostra um negro, necessariamente não contém um posicionamento étnico e/ou racial ou mesmo. É o caso de *O Amuleto de Ogum*, mas não o de *Tenda dos Milagres*, por exemplo, que enfoca diretamente a questão do racismo e o preconceito racial, e ao evidenciar ambos, tornou-se uma oportunidade da sociedade conflagrar outras pretensões à afirmação de identidades raciais e étnicas, que o próprio filme cultiva e oferece a oportunidade.

O cinema de NPS tornou-se, no contexto dos anos 1970, ao enfatizar o sincretismo e a mestiçagem, na tentativa de montar imagens visuais sobre cultura e religiosidade popular, uma oportunidade da sociedade conflagrar uma série de conflitos que se formavam no contexto social, e que, nas fraturas propostas pelas próprias fitas, que mostravam umbandistas e filhos-de-santo negros, eram o campo ideal para constituir debates sobre etnicidade no debate cultural brasileiro.

Ao mostrar a Umbanda e o Candomblé, o que NPS tomava como “religiões populares”, representantes do povo brasileiro, começava a ser fraturado numa chave étnica, e eram re-conceitualizados ou agenciados como representantes da cultura negra, como “religiões afro-brasileiras”. Começava a se formar outra etnicidade na cultura brasileira.

Referências Bibliográficas:

FRIEDMAN, Lester (org.). **Unspeakable images : ethnicity and the American cinema**. Urbana ; Chicago : Univ. of Illinois, c1991 .

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

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