MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ANTÔNIO BARROS DE AGUIAR

HISTÓRIA E CINEMA: FILMES COMO FERRAMENTAS DIDÁTICAS NO ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA NO ÂMBITO DA LEI 10.639/03

RECIFE-PE
2019

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ANTÔNIO BARROS DE AGUIAR

HISTÓRIA E CINEMA: FILMES COMO FERRAMENTAS DIDÁTICAS NO ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA NO ÂMBITO DA LEI 10.639/03

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo.

RECIFE-PE
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

A282e Aguiar, Antônio Barros
História e cinema: filmes como ferramentas didáticas no ensino da história e cultura afro-brasileira no âmbito da Lei 10.639/03 / Antônio Barros de Aguiar. – Recife, 2019.
146 f.: il.

Orientador(a): Natanael Duarte de Azevedo.
Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de História, Recife, 2019.
Inclui referências e apêndices.

1. História - Estudo e ensino 2. Lei 10.639/03 3. Cultura Afro-brasileira 4. Cinema I. Azevedo, Natanael Duarte de, orient. II. Título

CDD 981.3

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

HISTÓRIA E CINEMA: FILMES COMO FERRAMENTAS DIDÁTICAS NO ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA NO ÂMBITO DA LEI 10.639/03

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

ANTÔNIO BARROS DE AGUIAR

APROVADA EM / /2019

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo
Orientador – Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

_____
Profª. Drª. Maria Emília Vasconcelos dos Santos
Examinadora Interna – Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

_____
Prof. Dr. Paulo Raphael Pires Feldhues
Examinador Externo – Programa Pós-Graduação em História – FAINTVISA

À minha mãe Angelita Maria, ao meu pai Antônio Manoel, à minha família, aos amigos, aos professores que lutam diariamente por um ensino de qualidade e aos pesquisadores que têm se esforçado para manter viva a chama da pesquisa no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Conciliar a vida de professor da Educação Básica com a pesquisa não foi um desafio pequeno, sobretudo nos momentos das longas viagens do município de Limoeiro até Recife, para cursar as disciplinas do mestrado e participar dos eventos de História. Pois bem, o presente trabalho não é somente meu, pois várias pessoas contribuíram para seu resultado, sendo a mesma, uma pesquisa ainda em aberto e passível às críticas e revisões.

Agradeço ao meu orientador Natanael Duarte de Azevedo, pela paciência e confiança, pelas palavras de incentivo, pela pesquisa junto a mim desenvolvida e a produção de artigos e capítulos de livros no período do mestrado. Deixo um agradecimento especial também ao professor Paulo Raphael Feldhues, que acreditou em meu potencial quando me orientou no trabalho final da especialização em História do Brasil da FAINTVISA, e não mediu esforços para me ajudar a chegar até aqui. Inclusive, na qualificação, ele indicou possíveis caminhos que eu poderia seguir na pesquisa e sugeriu obras importantes, sempre salientando que a originalidade de um trabalho está na forma como o historiador explora suas fontes e como as critica.

Sou grato aos professores do PGH/UFRPE, à professora Maria Emília dos Santos, pelas valiosas sugestões de leituras e pelos apontamentos feitos na qualificação. Também ao professor Humberto Miranda, por acolher-me no estágio de docência e proporcionar debates importantes sobre o ensino da História e a atual conjuntura política do Brasil. À professora Giselda Silva, que nos permitiu pensar sobre como a pesquisa pode contribuir para a historiografia contemporânea e a sociedade. À Maria do Carmo de Melo, minha ex-professora da UPE, que acompanhou minha caminhada neste importante ciclo acadêmico. À Vitória Azevedo da Fonseca, por convidar-me para participar do grupo de pesquisa “Audiovisual, Ensino de História e Humanidades”.

Agradeço à Escola Estadual Professora Suzel Galiza pelo apoio, em especial a coordenadora Andrade que muito contribuiu com palavras de incentivo e reflexão sobre equilíbrio e paciência. Sou grato à FAINTVISA que, através do amigo Willys Soares, me convidou para lecionar no curso de especialização em História e Cultura Afro-brasileira e Indígena.

Às amigas do mestrado Tainá Maívys e Camila Nadedja pelas indicações de livros e por me fazer companhia nos dias de aflição da pesquisa. À Déborah, Zenaide e Fernanda pelas palavras de conforto e pela ajuda nos momentos de ansiedade. Aos amigos Edson

Cardozo e Luiz Adriano Aragão por compartilhar as experiências de seus estudos. Ao mestre Henrique Costa que proporcionou momentos de alegrias e de aprendizado no universo acadêmico. Também agradeço a Mawison Lima pela força dada à pesquisa; a Sidney Barbosa por revisar com atenção o abstract desta dissertação e de alguns artigos; às amigas de longa data, Leilliane Oliveira e Wilma Carla. Sou imensamente grato à amiga psicóloga Kathia que ajudou a organizar a bagunça de meus pensamentos, fornecendo ferramentas para uma mente mais saudável. E a todos aqueles que colaboraram direta ou indiretamente com este trabalho.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

RESUMO

A dissertação tem como proposta o uso dos filmes *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, como ferramentas didáticas no ensino da História e Cultura Afro-brasileira no âmbito da Lei 10.639/2003, com o objetivo de fornecer possíveis metodologias para trabalhá-los em sala de aula. Para tanto, traçamos a trajetória do negro no cinema brasileiro, concentrando-se nas Chanchadas da Atlântida e na primeira fase do Cinema Novo (1960-1964), a partir das contribuições teórico-metodológicas de Carolinne da Silva (2017), Edileuza de Souza (2013), Francisco Santiago Júnior (2013), João Carlos Rodrigues (2001), Noel dos Santos Carvalho (2005; 2011) e Robert Stam (2008). Retomamos as discussões sobre o cinema e sua relação com a História, valendo-se dos aportes teórico-metodológicos de Marc Ferro (1976; 1992), Pierre Sorlin (1977) e Robert Rosentone (2010). A ideia é romper com a tradicional perspectiva de conceber os filmes como ilustração do conteúdo histórico escolar ou apenas enquanto entretenimento, buscando assim, trabalhar com esses documentos históricos de forma cautelosa e crítica. Nesse sentido, recorremos à semiótica não só para conhecer os elementos que constituem *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba*, mas também para entender a construção das representações sobre o negro brasileiro. Assim, apropriar-se dos filmes e pô-los a serviço do ensino da História e cultura afro-brasileira é um desafio que requer um aprofundamento de nossos conhecimentos acerca das especificidades da linguagem cinematográfica, de suas dimensões estéticas, socioculturais e de seus limites e possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: História - Estudo e ensino. Lei 10.639/03. Cultura Afro-brasileira. Cinema.

ABSTRACT

The dissertation aims to use the films Orfeu Negro (1959), by Marcel Camus, and Ganga Zumba (1963), by Carlos Diegues, as didactic tools in the teaching of Afro-Brazilian History and Culture under Law 10.639 / 2003, in order to provide possible methodologies for working them in the classroom. To this end, we trace the trajectory of black people in Brazilian cinema, focusing on the Chanchadas of Atlantis and the first phase of Cinema Novo (1960-1964) from the theoretical and methodological contributions of Carolinne da Silva (2017), Edileuza de Souza (2013), Francisco Santiago Junior (2013), João Carlos Rodrigues (2001), Noel dos Santos Carvalho (2005; 2011) and Robert Stam (2008). We resumed the discussions about cinema and its relationship with history, drawing on the theoretical and methodological contributions of Marc Ferro (1976; 1992), Pierre Sorlin (1977) and Robert Rosentone (2010). The idea is to break with the traditional perspective of conceiving films as an illustration of historical school content or entertainment in order to work with these historical documents cautiously and critically. In this sense, we use semiotics not only to know the elements that make up Orfeu Negro and Ganga Zumba, but also to understand the construction of representations about the Brazilian black. Thus, appropriating films and putting them at the service of teaching Afro-Brazilian history and culture is a challenge that requires us to deepen our knowledge of the specificities of film language, its aesthetic, social and cultural dimensions, of its limits and possibilities.

KEYWORDS: History - Study and teaching. Law 10.639 of 2003. Afro-Brazilian Culture. Movie theater.

LISTA DE SIGLAS

BND – Biblioteca Nacional Digital.

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

CPC – Centro Popular de Cultura.

DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo.

FAINTVISA – Faculdades Integradas da Vitória de Santo Antão.

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

PCB – Partido Comunista Brasileiro.

PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais.

UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco.

UNE – União Nacional de Estudantes.

UPE – Universidade de Pernambuco.

TEN – Teatro Experimental do Negro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Eurídice e Orfeu, século V a.C., em mármore, como pano de fundo do título do filme 77
Figura 2: Carnavalescos do morro da Babilônia bautucando 79
Figura 3: Mulheres sobem o morro da Babilônia com latas d' água na cabeça 79
Figura 4: Benedito, em meio primeiro plano, e a vista da cidade do Rio de Janeiro, como pano de funo 80
Figura 5: Eurídice de costas à esquerda e o bonde repleto de foliões na cidade carioca 81
Figura 6: Orfeu é condutor de bonde 81
Figura 7: Hermes, Eurídice e Mira na estação de bondes 81
Figura 8: Orfeu e Mira na Seção das Declarações de Casamento 82
Figura 9: Ao sair da Petroria com Orfeu, Mira, exultante, envolve-se no turbilhão do populacho 82
Figura 10: Orfeu retira seu violão do penhor 83
Figura 11: Serafina com sua fantasia de carnaval 83
Figura 12: Eurídice, aflita, fala a sua prima Serafina que tem medo de um homem que está perseguindo-a e quer matá-la; e não sabe o motivo 84
Figura 13: Serafina dança ao lado de Benedito e Zeca, que toca com maestria o pandeiro .. 84
Figura 14: No violão de Orfeu está impresso "Orfeu é meu mestre" 85
Figura 15: Orfeu canta para Benedito e Zeca 85
Figura 16: Orfeu e Eurídice se apaixonam 86
Figura 17: Cabeça de Orfeu sobre as mãos de Eurídice, em *close up* 86
Figura 18: Festa no morro, em plano geral. Afinal, amanhã será sábado de carnaval 87
Figura 19: Orfeu luta com o misterioso homem fantasiado de morte para proteger Eurídice 87
Figura 20: Orfeu carrega Eurídice em seus braços até seu barraco, a fim de protegê-la da morte 87
Figura 21: Orfeu canta para Eurídice enquanto ela dorme na cama dele 88
Figura 22: Zeca e Benedito aguardam o Sol despertar com a canção de Orfeu 88
Figura 23: Os carnavalescos, em plano geral, descem o morro para desfilar na cidade do Rio de Janeiro 89

Figura 24: Eurídice dança ao lado de Orfeu no desfile da escola de samba Unidos da Babilônia 90
Figura 25: Mira com ciúmes ao ver Serafina (na verdade trata-se de Eurídice que a substitui) dançando ao lado de Orfeu 90
Figura 26: A morte persegue Eurídice na estação de bondes 90
Figura 27: Eurídice, em primeiro plano, segura em um fio de alta tensão e morre eletrocutada 91
Figura 28: Orfeu e o faxineiro, em plano médio, na Seção de Desaparecidos 92
Figura 29: Orfeu no terreiro de macumba para contatar com Eurídice 92
Figura 30: Idosa incorpora o espírito de Eurídice 92
Figura 31: Orfeu sobe o morro recitando um poema e trazendo o corpo de Eurídice morta 93
Figura 32: Mira, enfurecida ao ver Orfeu carregando Eurídice nos braços, atira-lhe uma pedra na cabeça 93
Figura 33: Os corpos de Orfeu e Eurídeice caem de uma ribanceira e ficam em cima de um gravatá 93
Figura 34: Zeca, ao lado de uma garota e Benedito, tira melodias das cordas do violão de Orfeu para fazer o Sol nascer 94
Figura 35: *Mercado da rua do Valongo* (século XIX), de Debret 116
Figura 36: *Engenho de açúcar pernambucano do século XIX*, conforme representação contida na obra *Travels in Brazil*, de Henry Koster, 1816 116
Figura 37: Feitor castigando um escravizado (1835), de Debret 117
Figura 38: *Capitão do mato* (1823), de Rugendas 117
Figura 39: Senhor de Piancó com sua esposa e seus escravizados 119
Figura 40: Regresso do proprietário da chácara, de Debret 120
Figura 41: Cipriana, em primeiro plano, cantando em direção ao regato 121
Figura 42: Plano geral do canavial 121
Figura 43: Escravizados trabalhando no canavial 121
Figura 44: Feitor castigando o escravizado 122
Figura 45: Antão e Cipriana se enamoram no regato 122
Figura 46: Dandara, em primeiro plano 122
Figura 47: Antão, em primeiro plano, encanta-se pela beleza de Dandara 123

Figura 48: Plano geral dos escravizados cantando e dançando ao som de atabaques. Participação especial do grupo folclórico Filhos de Gandhi 123
Figura 49: Antão, Aroroba e Salestiano, no enquadramento da imagem, discutem como será realizada a fuga para Palmares 123
Figura 50: Antão mata o feitor com a ajuda de Cipriana 124
Figura 51: Da esquerda para direita Aroroba (de costas), o guia de Palmares, Antão, Cipriana, Salestiano e Terêncio..... 124
Figura 52: Salestiano, em primeiro plano, morto no tronco 125
Figura 53: Aroroba, Dandara, Antão e o guia não encontram o barco no rio 127
Figura 54: Escravizado com banzo 127
Figura 55: Aroroba ouve o cântico que vem de Palmares 128
Figura 56: Antão incita o espectador a lutar 128
Figura 57: Aroroba ferido 129
Figura 58: O senhor da fazenda morto. Antão luta contra um dos homens do capitão do mato 130
Figura 59: O guia de Palmares, Dandara e Antão sob o domínio de Tolentino da Rosa 130
Figura 60: Um dos homens de Tolentino da Rosa cercado pelos guerreiros de Palmares .. 130
Figura 61: Timbaúba, guerreiro de Palmares 131
Figura 62: Um dos homens de Tolentino da Rosa, o último sobrevivente, implora por sua vida, tentando convencer os guerreiros de Palmares que é um deles 131
Figura 63: Antão, em *close up*, grita antes de cortar a cabeça do último homem que estava a persegui-los 131
Figura 64: Os guerreiros de Palmares reverenciam Antão, que passa a se chamar Ganga Zumba, rei de Palmares 132
Figura 65: Capa do filme *Ganga Zumba* 135

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Estereótipos e Arquétipos no negro no cinema brasileiro 26

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

CAPÍTULO 1
AS REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO: ENTRE AS CHANCHADAS E O CINEMA NOVO (1960-1964) 22

1.1 O negro na história do cinema brasileiro ou a história do negro no cinema brasileiro 22
1.2 As Chanchadas e Grande Otelo 29
1.3 O negro entra em cena no Cinema Novo (1960-1964) 31

CAPÍTULO 2
APORTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA RELAÇÃO ENTRE CINEMA, ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA 38

2.1 Diálogos entre Cinema e História: filmes como documentos históricos 38
2.2 História com cinema: filmes como ferramentas didáticas 53

CAPÍTULO 3
METODOLOGIA E ANÁLISE EM *ORFEU NEGRO* E *GANGA ZUMBA* 64

3.1 Possíveis usos de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* 64
3.2 A construção de *Orfeu Negro* 67
3.2.1 O fascínio de Marcel Camus pelo Brasil 67
3.3 A narrativa fílmica de *Orfeu Negro* 76
3.3.1 Sequência 1: O samba e a alegria frenética dos negros no morro da Babilônia (00:03:25) 77
3.3.2 Sequência 2: O início da dramática história de amor entre Orfeu e Eurídice (00:03:25) 80
3.3.3 Sequência 3: O anel e o violão (00:12:00) 81
3.3.4 Sequência 4: O encontro de Eurídice com sua prima Serafina (00:16:42) 83
3.3.5 Sequência 5: A canção de Orfeu (00:23:00) 84
3.3.6 Sequência 6: Noite no morro, amanhã é sábado de carnaval (00:30:46) 86

3.3.7 Sequência 7: Orfeu desperta o Sol com a sua canção na manhã de carnaval (00:49:35) 87
3.3.8 Sequência 8: Sábado de carnaval e o destino trágico de Eurídice (00:59:40) 88
3.3.9 Sequência 9: O terreiro de macumba (1:16:15) 91
3.3.10 Sequência 10: Da tragédia a um novo Orfeu (1:33:12) 92
3.4 A recepção crítica de *Orfeu Negro* 94
3.5 Uma proposta para o ensino da História e Cultura Afro-brasileira 102
3.6 *Ganga Zumba, Rei de Palmares*: "um canto à liberdade"? 106
3.7 Recepção crítica de *Ganga Zumba* 109
3.8 A narrativa histórica em *Ganga Zumba* 115
3.8.1 Sequência 01(00:07:57) a 05 (00:39:16): Planos de fuga para Palmares 115
3.8.2 Sequência 06 (00:49:04) a 11 (01:27:34): A fuga pela mata e pelo rio 125
3.8.3 Sequência 12 (01:33:53) a 13 (01:37:55): O conflito: Antão é Ganga Zumba, rei de Palmares 128
3.9 *Ganga Zumba* no ensino da História e Cultura Afro-brasileira: sugestões para a sala de aula 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS 136

REFERÊNCIAS 139

INTRODUÇÃO

Desde que o cinema foi transformado em fonte e teceu diálogos com o campo historiográfico, percebeu-se com maior intensidade os seus possíveis usos no ensino da História. Quando passou a frequentar as salas de aula, logo pensou-se na ideia de que os professores precisavam corrigi-lo, pois o enxergavam com desconfiança por não possuir relação com a "História verdadeira". Na realidade, o cinema foi se constituindo paulatinamente ao longo do século XX e se tornando uma das fontes mais utilizadas no ensino e na análise historiográfica.

Partindo de experiências e vivências coletivas e individuais da presença do cinema nas escolas, podemos perceber que os filmes eram majoritariamente concebidos dentro daquela estrutura enquanto somente espetáculo da diversão, entretenimento ou função ilustrativa. Entretanto, os filmes também vão para a sala de aula com o intuito de ultrapassar os métodos tradicionais de ensinar História, que se baseiam na leitura e na escrita, ou como um meio de abandonar a memorização de fatos e datas. Nesse sentido, o filme seria um instrumento atraente, uma inovação no ensino que superaria o marasmo e a falta de interesse dos alunos, e uma forma de ampliar as vias de acesso ao conhecimento histórico.

Mas se um filme continua a ser utilizado na sala de aula como mera ilustração de um conteúdo histórico ou entretenimento, os temas que ele aborda não terão relação com a própria vida dos alunos, nem serão incorporados de forma significativa ao processo de ensino e aprendizagem em História. Com efeito, quando um filme toca em um tema delicado como o da questão racial, a metodologia necessita ser complexa, pois ele constrói, muitas vezes, representações estereotipadas sobre o negro brasileiro. Partimos do pressuposto de que o filme precisa ser trabalhado de forma planejada, já que constitui importante fonte de estudo da História. Dessa forma, podemos até mesmo discutir filmes como *As branquelas* (2004), de Keenen Ivory Wayans, que desperta sorrisos, mas carrega consigo um discurso racista que foge de nossa percepção e compreensão, em alguns momentos. Nele, há um racismo revestido de bastante humor. Teun Van Dijk (2017) em *Discurso e Poder* afirma que um discurso racista, no sentido semiótico amplo, se expressa também em desenhos, gestos, imagens, entre outros. Para o autor (2017, p. 135), as práticas discriminatórias sempre "pressupõem representações mentais socialmente compartilhadas e negativamente orientadas acerca de Nós e Eles".

Também se observa que os filmes brasileiros que abordam o tema do negro estão, muitas vezes, distantes das salas de aula. A preferência pelos filmes hollywoodianos ainda é constante. Diante dessas problemáticas, a presente dissertação tem como proposta o uso de *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus e *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, como ferramentas didáticas no ensino da História e Cultura Afro-brasileira no âmbito da Lei 10.639/03, com o objetivo de fornecer possíveis metodologias para se trabalhar com essas obras. Percebe-se que após a publicação das *Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Africanas e Afro-Brasileiras*, em 2004, aprovada pelo Conselho Nacional de Educação, ainda há carências de materiais didáticos para que seja desenvolvido um trabalho dentro de novas perspectivas.

Os desafios no ensino da História a partir da Lei 10.639/03 são muitos. Diz respeito em especial à problematização do racismo e à reeducação das relações étnico-raciais no Brasil. Um importante desafio é apontado por Júnia Pereira (2008), quando diz que não basta incorporar a temática "história da África e cultura afro-brasileira" no ensino da História para superar conteúdos eurocêntricos:

> O desafio é a promoção de um ensino-aprendizagem em que a história africana e a história europeia, por exemplo, não sejam dicotomizadas, nem idealizadas, nem tão pouco contrapostas, mas, antes, compreendidas em sua dinâmica e circularidade, com as violências e embates do passado e do presente, mas com as perspectivas relacionais requeridas em qualquer abordagem histórica mais substantiva. (PEREIRA, 2008, p. 29).

A cultura afro-brasileira precisa ser compreendida em sua dimensão relacional com outras culturas a partir de suas próprias dimensões políticas, éticas e históricas. Segundo Júnia Pereira (2008), a Lei 10.639/03 não coloca algo efetivamente novo quando propõe algumas temáticas ao ensino da História, mas sim, sinaliza para a importância da história da África. Algo que já vinha ocorrendo no Brasil antes da aprovação da Lei, sobretudo a partir do final dos anos 1950 com a criação, no país, dos Centros de Pesquisas sobre o continente africano. De modo que o que se instaura no campo da Educação Básica é a obrigatoriedade do ensino da história da África e da cultura afro-brasileira, que teve o movimento social negro como um dos interlocutores mais autorizados para a implementação de conteúdos e formas de abordagens sobre a história africana e da população afro-brasileira (PEREIRA, 2008).

É necessário salientar que a ação política do movimento social negro foi fundamental para a aprovação da Lei 10.639 em 2003, que aponta para a necessidade de se combater ideias e práticas racistas ainda presentes no imaginário popular e nas relações sociais. Um movimento educador, conforme Nilma Gomes (2017), que se consolidou como ator político.

Feita esta abordagem, a pesquisa valeu-se de um aporte teórico-metodológico sobre o papel do negro na história do cinema brasileiro e a relação entre Cinema, História e ensino. Para tanto, foi utilizado além dos filmes e da literatura, jornais e revistas.

Não é fácil penetrar no campo do cinema, sobretudo porque não fomos especializados para isso. Nesse sentido, foi necessário se "alfabetizar" no vocabulário do cinema e estar atento à linguagem própria da cinematografia, que não tem compromisso com a produção historiográfica. Encaramos o desafio de analisar filmes com o tema do negro e propor seu uso como ferramentas didáticas no ensino da História e cultura afro-brasileira. A escolha de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* se justifica pelo fato de ambos os filmes terem um elenco dominado por um elenco de atores e atrizes negras, assim como também pela forma como construíram representações sobre os negros no contexto histórico-social do final dos anos 1950 e início dos anos 1960.

Pois bem, este trabalho se divide em três momentos:

No capítulo 1 *As representações do negro no cinema brasileiro: entre as Chanchadas e o Cinema Novo (1960-1964)*, foi traçada uma historiografia das formas de representação dos sujeitos negros no cinema brasileiro, concentrando-se nas Chanchadas e no Cinema Novo (1960-1964). Para discutir os papéis dos negros nesses dois movimentos cinematográficos, contamos em especial com as contribuições teórico-metodológicas de Robert Stam (2008), um estudioso da cinematografia brasileira, que fez as primeiras abordagens sobre a questão racial nos filmes a partir de uma perspectiva cultural e João Carlos Rodrigues que, nos anos 1970, partiu de uma abordagem semiótica para catalogar as representações raciais nas obras fílmicas e construir uma "tipologia" (estereótipo, arquétipo e caricatura) na qual estas representações foram conformadas.

Foi desenvolvido um mapeamento de filmes da primeira fase do Cinema Novo (1960-1964). Observando-se neste período do cinema brasileiro, um número significativo de películas nas quais há representações mais positivas do que negativas sobre o negro. Destacamos as seguintes produções: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro, Miguel Borges e Marcos Farias, 1962), *O Rei Pelé* (Carlos Hugo Christensen, 1962) e *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963). Nessa fase, foram retratadas a história, os valores, os problemas e a cultura do negro. Assim, os cinemanovistas não apresentaram imagens folclóricas e de estereotipagem negativa sobre a população negra.

O tema do negro também é abordado em *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959), *Bahia de Todos os Santos* (Triqueirinho Neto, 1960), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962). São filmes que não pertencem ao Cinema Novo, mas merecem atenção pelo tratamento oferecido para as representações do negro.

No capítulo 2, intitulado *Aportes teórico-metodológicos da relação entre cinema, ensino da História e cultura afro-brasileira*, é retomada a discussão sobre os filmes na condição de fontes históricas e seus possíveis usos no ensino da História. Marc Ferro deu início na década de 1970 ao que podemos chamar de campo "Cinema-História". Ferro (1976) concebe o filme não só como um produto, mas como um "agente da história", porque a imagem fílmica vai além da ilustração, já que por trás dela existe a ideologia de seus realizadores e mesmo da sociedade. O autor coloca em questão a "contra-análise" da sociedade, que busca mostrar o não visível, os silêncios apontados pela historiografia. Assim, o filme pode falar sobre a história que não ocorreu. Ele também salienta que o cinema contribui para reconstruir e difundir uma dada memória coletiva.

Além de Ferro, Pierre Sorlin (1977) recorre à semiologia como método para analisar obras cinematográficas. Robert Rosenstone (2010) discute como o cinema nos permite refletir sobre nossa relação com o passado. Já Michele Lagny (1997), no final dos anos 1980, na França, colocou como questão a possibilidade de um trabalho historiográfico da História Cultural por meio do cinema. E, por fim, Eduardo Morettin (2007) tece críticas à obra *Cinema e História*, de Marc Ferro. São autores fundamentais neste capítulo para pensarmos a relação entre Cinema, História e ensino.

O objetivo aqui é discutir o valor documental dos filmes e seus usos como ferramentas didáticas no ensino da História e cultura afro-brasileira. Somente dessa forma podem ter alguma legitimidade na construção do conhecimento histórico. São documentos que oferecem referências do tempo e do espaço em que foram produzidos, por isso a importância deles no estudo da História. Jamais devem ser usados como apenas uma ilustração ou como um meio de ocupar o tempo dos alunos. Assim, somos atraídos pelas possibilidades que eles suscitam.

Por fim, o capítulo 3 *Metodologia e análise em Orfeu Negro e Ganga Zumba*, pretendemos responder à questão de como o negro é representado em *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* e de que forma podemos incorporá-los ao ensino da História e cultura afro-brasileira. É sugerido ao final da análise de cada filme, um plano de ensino para trabalhá-lo em sala de aula. Buscou-se também, informações acerca da construção e recepção crítica dos filmes em

artigos de jornais e revistas compreendidos entre 1950 e 1960. Além disso, recorreu-se à semiótica não só para entender como aquelas representações produzem sentido, com também para conhecer a funcionalidade dos filmes. Nesse sentido, Mark Bevir (2008), em *A lógica das ideias*, contribui para o presente estudo ao apontar, a partir da filosofia analítica, os modos pelos quais podemos apreender os significados de um filme. Essa apreensão pode ser feita pelos métodos de intuição, por exemplo, no sentido de ver a imagem fílmica tal qual é antes de interpretá-la estética e historicamente. O que foi extraído das ideias de Bevir (2008) é a questão das "verdades" de uma obra fílmica. Nenhuma destas possui verdades absolutamente seguras, nem são reflexos da realidade. Sendo assim, não só podemos ir ao cinema pelo prazer de assistir a um filme, mas também de analisá-lo e, de algum modo, utilizá-lo no ensino da História.

CAPÍTULO 1

AS REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO: ENTRE AS CHANCHADAS E O CINEMA NOVO (1960-1964)

> *"Puxa! Você fez aquele papel? Mas que coisa maravilhosa! Não é maravilhosa! Eu sou assim, você que não me conhece. Então, entra a limitação dos meus papéis, dos meus trabalhos. [...] Quando fomos realizar o Teatro Negro era uma época em que o preconceito contra o ator era muito pior. Então, eu lutei contra o preconceito do ator e da atriz [...] e lutei contra o preconceito da cor".* (Ruth de Souza).

> *"Eu representava o povo, eu representava o negro no cinema e os meus papéis eram sociais, eram políticos, de inclusão, uma participação muito presente de brasilidade".* (Antônio Pitanga).

1.1 O negro na história do cinema brasileiro ou a história do negro no cinema brasileiro

O presente capítulo tem como objetivo traçar uma historiografia das formas de representação dos sujeitos negros no cinema brasileiro, concentrando-se nas Chanchadas da Atlântida, no Cinema Novo (1960-1964) e nos estudos do jornalista, roteirista e produtor de audiovisual João Carlos Rodrigues para entender o contexto histórico em que *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* se inserem. Quando nos debruçámos sobre o campo cinematográfico brasileiro, nos deparamos com um problema teórico-metodológico apontado por Francisco Santiago Júnior (2013) em seu texto *Da favela ao terreiro*: ainda não foi produzida uma história do negro no cinema nacional. O que existe são pesquisas sobre a representação racial no cinema, das quais podemos destacar *O Negro Brasileiro no Cinema* (2001), de João Rodrigues, *Multiculturalismo tropical* (2008), de Robert Stam, *Cinema e representação racial* (2005), de Noel dos Santos Carvalho e *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, que investiga sobre os estereótipos do negro na teledramaturgia brasileira no período de 1963 a 1997. A maioria das obras visa trazer à tona a questão do racismo, a falácia da "democracia racial"[1] e a luta pela construção do "cinema negro", que será abordado mais tarde.

[1] Não cabe aqui um debate profundo sobre a "democracia racial". Fazemos nosso o entendimento do sociólogo Carlos Hasenbalg (1982, p. 84) que, ao realizar estudos sobre racismo, desigualdades raciais e política racial no Brasil, afirma em seu texto *Raça, Classe e Mobilidade*, que ela é uma "arma ideológica contra o negro". Na verdade, é uma arma ideológica que tem como consequência implícita a ausência de preconceitos e

A presença do negro na história do cinema brasileiro se inicia no período silencioso (1898-1929). As informações sobre os poucos filmes produzidos no cinema mudo são quase inexistentes. As pesquisas se baseiam em jornais e revistas. Há indícios de atores negros no documentário *A dança de um baiano*[2] (1899), de Afonso Segreto, primeiro cinegrafista italiano no Brasil. Além disso, convém destacar dois artigos de teor analítico *O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre a filha do advogado* (2001), de Arthur Autran, e *O negro no cinema brasileiro: período silencioso* (2003), de Noel Carvalho. Robert Stam (2008, p. 123-124) chama a atenção para o fato de que raramente se colocava temas e personagens afro-brasileiros na grande tela, uma vez os cineastas brancos buscaram projetar "uma visão do Brasil como ramo tropical da civilização europeia". Um período simbolicamente branco. Tratava-se então de um contexto permeado por um clima hostil à população negra cultural e economicamente marginalizada.

Se a cultura negra estava presente nas telas, os atores que a representava estavam quase sempre ausentes. Ao lançar o olhar para as décadas de 1920 e 1930, Noel Carvalho (2005, p. 19) aponta que foi explorada "uma certa eugenia racial à brasileira" nos filmes. O autor (2005) afirma que houve a exclusão gradual de negros e mesmo de indígenas das cenas através do processo da "decupagem", um elemento utilizado para controlar a produção de sentido das imagens fílmicas. Com seu aperfeiçoamento buscou-se branquear[3] o Brasil também por meio do cinema. Ademais, para Stam (2008, p. 127), não se pode afirmar que o cinema brasileiro abordou, de forma direta, o pensamento ideológico da elite intelectual dos anos 1930. Também foi nestes anos que surgiu, em São Paulo, a Frente Negra Brasileira (1931) que mobilizou a população negra para lutar por seus direitos, e a organização de Congressos Afro-Brasileiros em Recife (1934) e na Bahia (1937), "dominados pela 'pompa e circunstância dos intelectuais e cientistas brancos' " (NASCIMENTO *apud* STAM, 2008, p. 125). Tem-se aí, formas distintas de compreender o negro, por isso a FNB e o cinema não se relacionam diretamente. Além disso, foi um período que testemunhou a transformação de elementos étnicos (samba, carnaval e capoeira) em símbolos da identidade nacional.

---

discriminações raciais. Devemos nos preocupar com ela, pois já foi desmontada muitas vezes, mas continua presente no cotidiano e mesmo no cinema ou na teledramaturgia.

[2] Filmografia disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000229&format=detailed.pft. Acesso em: 23 jul. 2019.

[3] É necessário discutir brevemente a noção de branqueamento na perspectiva de Andreas Hofbauer. O autor (2003, p. 68) observa que a ideologia do branqueamento, historicamente construída, é uma característica do racismo brasileiro e "tem 'atuado' como 'suporte ideológico' de relações de poder de tipo patrimonial que aqui se estabeleceram e se firmaram desde a Colônia". Desde o fim do século XIX, a ideia de branquear a sociedade brasileira fez parte do discurso de uma parcela da elite brasileira, que ansiava por mudanças econômicas, mas, que, o objetivo maior era o de conservar a velha estrutura de poder no Brasil.

O cinema sonoro abriu caminhos para a entrada de negros em cena nos filmes musicais, que dominaram o cenário cinematográfico dos anos 1930 até o fim dos anos 1950. Entretanto, eles foram colocados para atuar em papéis subalternos ou no fundo dos cenários, servindo como se fossem uma moldura para atores e atrizes brancos. A estética branca continuava a predominar com força, perdurando nas Chanchadas da Atlântida [4] e na Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954)[5].

O debate sobre as categorizações do negro no campo cinematográfico brasileiro começa a ser colocado em pauta na virada dos anos 1950 para os anos 1960, sendo aprofundado nos anos seguintes, quando críticos de cinema, ativistas do movimento social negro, sociólogos e antropólogos passaram a questionar a formação e a construção das imagens fílmicas sobre o negro. Os campos em que tais imagens oscilam são os da "racialidade", da "etnicidade", da "negritude" e da "brasilidade", resultados de processos histórico-sociais.

Além disso, Francisco Júnior (2013) levanta algumas questões do ponto de vista político e heurístico sobre os problemas da atribuição, representação ou autorrepresentação dos negros no cinema:

> Tratar-se-ia de raça, etnia, cor ou o que? Tratamos de africanidade quando dizemos 'afro-brasileiro' e de racialidade quando designamos 'negro'? Quando localizamos um negro num filme, o que vemos? O equivalente de uma nomeação linguística ('isto é um negro!') só que visualmente? No caso de haver essa nomeação como medir se ela é do nativo ou do observador?. (SANTIAGO JÚNIOR, 2013, p. 05).

A cultura negra que é tão profunda no Brasil foi reduzida, na maioria das vezes, ao pitoresco e ao folclórico pelo cinema brasileiro. A historiografia do cinema brasileiro permite entender que o negro encenou papéis subalternos na maioria dos filmes, principalmente no período compreendido entre 1940 e 1950. Portanto, foram colocados nos fundos e nas laterais do enquadramento da filmagem. Diante disto, é importante destacar a reflexão feita por Edileuza de Souza[6] (2013, p. 76) na tese *Cinema na panela de barro*, quando diz que falar do

---

[4] De acordo com Sidney Leite (2005), a Atlântida foi uma produtora fundada no Rio de Janeiro, em meados da década de 1940, pelo produtor e diretor Moacyr Fenelon, diretor José Carlos Burle, roteirista Alinor Azevedo e fotógrafo Edgar Brasil. Foi inspirada nos moldes dos grandes estúdios hollywoodianos, com a produção de roteiros simples e sem muito gastos. A marca principal da Atlântida foi os filmes carnavalescos (Chanchadas), nos quais atuaram Oscarito e Grande Otelo, que arrastaram multidões ao cinema brasileiro naquele período.

[5] Foi uma indústria cinematográfica que se inspirou no sistema de estúdios hollywoodiano. Os empresários Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari estavam à frente de sua fundação e "simbolizavam a prosperidade econômica alcançada por uma parte da colônia italiana paulistana" (LEITE, 2005, p. 75).

[6] A autora produziu o documentário *Mulheres de Barro* (2014), que narra a história de doze paneleiras e congueiras negras de Goiabeiras Velhas (ES). Elas fabricam panelas de barro com a mesma força e destreza com que a vida esculpiu seus destinos e afetos. Temos, então, uma produção audiovisual feita por uma mulher negra,

negro no cinema, é falar de uma história de exclusão. A autora (2013) enfatiza ainda que, no campo cinematográfico, o processo de escolha de uma categoria social demonstra a dimensão política das práticas de representação, podendo possibilitar poder ao grupo social dominante. É neste sentido que, segundo Roger Chartier (1988), um grupo dominante tenta impor seus valores, sua ideologia, seu padrão cultural e sua compreensão de mundo ao "outro", que pode resistir à imposição. Tem-se aí a "luta de representações" ou as relações de força entre o "eu" criador da representação e o "outro" representado.

Baseando-se nas ideias do sociólogo Pierre Bourdieu (2003, p. 29), entende-se que um campo, de qualquer natureza, neste caso o campo cinematográfico, pode ser objeto de lutas "tanto em sua representação quanto em sua realidade". Nesse sentido, um campo é entendido como um espaço social estruturado onde atuam agentes sociais e se desenvolvem relações de força e poder.

Não se pode deixar de colocar em xeque os estudos de João Rodrigues (2001) que, nos anos 1970, teve uma importância basilar para iniciar as primeiras análises críticas e sínteses sobre o negro no cinema brasileiro. O autor iniciou uma cuidadosa pesquisa sobre o tema, comparou filmes, associando-os à produção literária, musical, teatral e pictórica, que resultou em seu livro *O negro brasileiro e o Cinema*[7], cuja primeira edição é de 1988. Para produzi-lo, baseou-se na peça *The Blacks: A Clown Show* (1958), do dramaturgo francês Jean Genet e nas pesquisas de Pierre Verger sobre os orixás, em sua obra *Orixás* (1981). Trata-se, então, de uma obra dedicada à população negra, como diz Rober Stam (2008).

João Rodrigues (2001) faz um levantamento de filmes brasileiros nos quais o negro aparece, sem, no entanto, se aprofundar nas relações entre o contexto histórico-social dos movimentos cinematográficos e as representações raciais. A partir das "tipologias" [8] (estereótipos, arquétipo e caricatura)[9] estabelecidas pelo autor, as representações do negro no cinema brasileiro emergiram como questões políticas e acadêmicas.

---

que nos fazer refletir sobre a carência de papéis sociais e políticos para atrizes negras na história do cinema brasileiro. Disponível em: https://hysteria.etc.br/series/curta-mulheres/35-mulheres-de-barro-de-edileuza-penha-de-souza/. Acesso em: 20 jul. 2019.

[7] O autor apresenta uma generalidade e um esquema rígido de construção de arquétipos/estereótipos. Com efeito, não explora "a ambiguidade e as tensões inerentes à luta por representação que atravessam a maioria dos filmes". (CARVALHO, 2011, p. 27). Por isso, possui lacunas que podem abrir caminhos para novas pesquisas.

[8] João Rodrigues não define os termos estereótipo, arquétipo e caricatura. Ele traça a origem de tais termos em seus antecedentes tanto literários quanto pictóricos e, através de sua imaginação criadora, faz a ligação das diversas formas como o negro é representado com os atributos dos orixás na religião de matriz africana. Por isso, Robert Stam (2008) refere-se a eles como "tipologia", expressão adotada por nós, assim como Pedro Lapera (2012).

[9] Os estereótipos sobre o negro são construídos, muitas vezes, negativamente pelo cinema brasileiro. Nesse sentido, "funcionam como mecanismos simbólicos de exclusão" (MELO, 2012, p. 39). Podem ser compreendidos como uma prática representacional e discursiva. Stuart Hall (2016, p. 189) os define como uma

Os estereótipos, os arquétipos e as caricaturas sobre o negro no cinema brasileiro provêm tanto das religiões de matriz africana quanto do imaginário da escravidão e a transposição para o cinema brasileiro aconteceu em outras produções culturais, por exemplo, a literatura e a pintura. Assim, são de diferentes naturezas socialmente difundidas. Sempre devemos levar em consideração, durante a análise de filmes, o contexto histórico-social em que são apresentados.

Diante disso, criamos um quadro que reúne as "tipologias" sobre o negro no cinema brasileiro estabelecidas por João Rodrigues (2001) e privilegiamos o período de 1950 até a primeira fase do Cinema Novo (1960-1964)[10], dos quais *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* participam, elegendo também outras obras ficcionais relacionadas a algum tipo de estereótipo ou arquétipo.

Quadro 1: Estereótipos e Arquétipos no negro no cinema brasileiro

Estereótipos/Arquétipos	**Características**	**Filmes (1950-1964)**
"Pretos Velhos"	Descendem dos *griots* e dos *akpalô* da África Ocidental. Exerce a função de transmitir a tradição ancestral africana e são muito comuns no culto da umbanda e do candomblé.	*Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953).
"Mártir da Escravidão"	Fruto da escravidão no Brasil. Está relacionado com os instrumentos de tortura (tronco, máscara de flandres, cangalha, entre outros) que serviram para "educar" os escravizados nos mais diversos tipos de trabalho durante o período colonial. O senhor de engenho exercia seu poder sobre eles através dos maus tratos e castigos. Assim, o escravizado era uma extensão de sua vontade.	*Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963).
"Nobre Selvagem"	Oriundo da história dos "Reis Magos", na qual um dos reis, Baltazar, passou a ser representado como negro na iconografia católica. Dessa forma, é um arquétipo que precede a colonização do Brasil. O "Nobre Selvagem" possui as mesmas características do Oxalá jovem, tais como: dignidade, respeitabilidade e força de vontade. Estas características foram atribuídas por Pierre Verger.	*Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963).

prática de produção de significados sobre um indivíduo ou grupo social. Já para Robert Stam (2008, p. 456), constituem em "um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão parcialmente familiarizadas". Dessa forma, a análise de estereótipos tem sido imensamente útil na medida em que podemos identificar, no cinema, padrões estruturais de preconceitos que pareciam, até então, constituir apenas fenômenos aleatórios. Já os arquétipos, podem ser entendidos como categorias da imaginação que expressam o negro de forma simbólica e esquemática, com uma carga de significados negativos. A caricatura, por sua vez, é compreendida como um tipo de categoria construída para fazer o público rir. É o que verificamos nas Chanchadas.

[10] Segundo Noel Carvalho (2011, p. 20), o Cinema Novo, para fins didáticos, foi dividido em três fases ou períodos: "o primeiro corresponde ao surgimento dos primeiros filmes até o golpe militar em 1964. O segundo compreende os filmes realizados após o golpe até aproximadamente 1968. A terceira fase chega até os anos 70, momento de acirramento da censura e da repressão, quando os filmes passam a assumir fortes tons alegóricos".

"Negro Revoltado"	É a variante belicosa do arquétipo "Nobre Selvagem". Em alguns filmes, o elemento central da trama é a fuga das fazendas de cana de açúcar. Zumbi é o principal personagem histórico associado a este arquétipo. É interessante destacar que a figura histórica de Henrique Dias também povoa o imaginário social brasileiro como sendo o autêntico herói nacional-popular. O equivalente contemporâneo do "Nobre Selvagem" é o militante negro politizado.	*Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), "*Ganga Zumba*" (Cacá Diegues, 1963).
"Negro de Alma Branca"	Diz respeito ao negro que, educado pelos brancos, deseja ser integrado à sociedade dominante. Está atrelado à ideia de branqueamento.	*O Rei Pelé* (Carlos Hugo Christensen, 1962).
"Crioulo Doido"	Arquétipo infantil, cômico, simpático e ingênuo das Chanchadas. Possui características do candomblé e da umbanda, nas quais há espíritos infantis e brincalhões. Grande Otelo é o maior representante. Ele encenou papéis extremamente variados no cinema brasileiro.	*Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953), *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953).
"Mulata Boazuda"	Arquétipo que reúne, ao mesmo tempo, características de três orixás: Oxum (beleza, vaidade e sensualidade), Yemanjá (altivez e imepepetuosidade) e Yansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Trata-se de personagens voluptuosas, agressivas e "debochadas".	*Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960).
"Musa Negra"	Pouco frequente nos filmes brasileiros. É um arquétipo produzido em meados do século XIX, sem apelação para o erotismo. Faz referência a uma personagem pudica e respeitável.	*Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959).
"Macho Negro (Negão)"	Retrata-se à hipersexualidade do corpo negro. Possui muitas características do orixá Exú, como a sensualidade e a beleza.	Não encontramos filme que representa essa categoria no período aqui contemplado.
"Afro-baiano"	Arquétipo ainda recente nas mídias. Refere-se ao negro que busca evidenciar seus traços africanos, principalmente na indumentária, no penteado, na dança e na música.	Categoria evidente na música popular e nos programas humorísticos de televisão e na teledramaturgia.
"Mãe Preta"	Oriunda da sociedade escravocrata brasileira, correspondendo à ama de leite.	Categoria mais frequente na teledramaturgia.
"Malandro"	Um dos arquétipos mais frequentes nas obras ficcionais brasileiras, representado muitas vezes por pardos e mestiços. Codificado na umbanda como o endiabrado Zé Pelintra, que sempre usa terno branco e chapéu de palhinha, vestimenta típica do "gigolô tropical". Também possui características dos orixás do candomblé, tais como: ambivalência e abuso de confiança (Exú), instabilidade e erotismo (Xangô), violência e sinceridade (Ogum), mutabilidade e esperteza (Oxossi).	*A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Amei um bicheiro* (Paulo Wanderley e Jorge Ileli, 1952), *Três Vagabundos* (José Carlos Burle, 1953).
"Favelado"	Apresenta as qualidades e os defeitos de um morador da favela, quais sejam: honesto e trabalhador, sambista nas horas vagas, humilde e amedrontado frente à violência e autoridade da polícia. Muitas vezes é confundido erroneamente com as categorias "marginal" e "malandro".	*Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959), *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962), *Cinco Vezes*

		Favela (Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro, Miguel Borges e Marcos Farias, 1962).

Conforme Pedro Lapera (2012), João Rodrigues faz uma abordagem semiótica para catalogar as representações sobre o negro e criar uma tipologia rígida em que tais representações seriam estruturadas. Para o autor, Rodrigues coloca filmes que muitas vezes não se enquadram em sua tipologia, mas que podem possuir relevância quando se analisa a questão racial no cinema.

De acordo com Robert Stam (2008), João Rodrigues apresenta uma tipologia heterogênea, informativa, útil e sugestiva. De acordo com o autor (2008), "negão" e "preto velho", por exemplo, constituem estereótipos no sentido clássico, "musa negra" é um arquétipo literário, já a categoria "favelado" está ligada ao local da origem social e o "mártir" tem mais relação com a função narrativa de uma obra fílmica. Nas películas, o personagem negro pertence a uma dessas tipologias ou é uma combinação delas, sendo difícil distingui-las.

Os cineastas brancos sempre recorreram às pessoas de cor para representar o pobre, o sambista, o operário, o malandro, o favelado, a empregada doméstica, o carnaval e o "exótico". João Rodrigues (2001) nos permite perceber ainda a demarcação dos lugares do negro no cinema brasileiro: no engenho, na favela, no terreiro, no quilombo ou no espaço doméstico. De acordo com Francisco Júnior (2013), somente a partir dos anos 1960 é que os cineastas em busca de ambientação para seus filmes, direcionam o olhar para o terreiro de religião afro-brasileira. Diante dessas considerações, entendemos que o cinema brasileiro da década de 1920 até 1950, representou o negro com características simplificadas, redutoras e essencializadas, fixando a diferença nas telas.

Além disso, Claudia Rosa, Jouliana Nohara e Carmen Lídia (2010) apontam que os papéis destinados à população negra estão impregnados de estigmas sociais que surgem de atitudes e crenças preconceituosas do grupo social dominante. Essa estigmatização é materializada pela mídia por meio de diferentes estratégias de representação:

> 1) não fazer propagandas que tenham negros; 2) elaborar propagandas cuja interação entre negros e brancos acontece em contextos de negócios (raramente apresentam-se relações familiares); 3) mostrar desequilíbrio de poder ou de *status* socioeconômico nas interações entre brancos e negros; 4) apresentar os negros apenas com pessoas do mesmo grupo racial; 5) mostrar os negros em papéis sociais estereotipados; 6) colocar os negros em papéis secundários ou como figurantes; 7) apresentar os negros apenas em propagandas de produtos de pouco valor econômico. (ACEVEDO; NOHARA; RAMUSKI, 2010, p. 67).

Desse modo, a mídia contribui fortemente para estigmatizar a população negra no Brasil através de seus discursos e representações, bem como para reproduzir e ampliar a relação assimétrica entre brancos e negros.

1.2 As Chanchadas e Grande Otelo

As Chanchadas da Atlântida foram as que mais estereotiparam o negro durante as décadas de 1940 e 1950. Foi um gênero cinematográfico de comédias simplistas e preconceituosas carregadas de ambiguidades, conforme explica Carolinne da Silva:

> se por um lado há uma quantidade maior de atores e atrizes negras (do que em outros filmes da época), bem como uma valorização dos papéis por eles encenados, pelo outro, há momentos em que permanece o tom pejorativo associado a estes papéis. O reconhecimento positivo maior ocorre, no geral, no âmbito da origem mestiça de nossa cultura marcada pelo samba e pelo carnaval. (SILVA, 2017, p. 30).

Há, sim, uma presença significativa e decisiva de atores negros nos filmes, mas seus papéis ainda não são valorizados durante aquelas décadas, pois Teresa Matos (2016), Stam (2008) e Noel Carvalho (2005) apontam que eles ainda são postos como pano de fundo das "estrelas" brancas no cinema brasileiro. Nas Chanchadas, os homens negros são representados como "infantis", "cômicos", "bondosos", "irracionais", "sambistas" ou "malandros", e as mulheres negras como empregadas sensuais e intrometidas (CARVALHO, 2005).

Noel Carvalho (2005) aponta que as Chanchadas serviram para "traduzir" a ideia de "democracia racial", sobretudo durante a década de 1950, por meio das relações entre os atores Grande Otelo (negro) e Oscarito (branco) em cena. Ademais, Paulina Alberto (2017) salienta que os intelectuais negros, em meados da década de 1940, aboliram os significados tradicionais e conservadores de "democracia racial" para usar este termo de forma emancipatória e reivindicatória.

Apesar da ideia de "democracia racial" ser intensamente criticada pelos movimentos sociais negros por apresentar um significado conservador (celebração da mestiçagem e a resolução de tensões raciais), persiste até hoje na sociedade brasileira, inclusive na teledramaturgia, conforme enfatiza Joel Zito Araújo (2000) em *A negação do Brasil*. O autor defende que a "democracia racial" se constituiu numa "maquiagem" que dificulta a percepção de estereótipos raciais. Através dela, buscou-se difundir a falsa imagem de um Brasil em que as relações entre os grupos étnicos eram totalmente harmônicas e cordiais, transmitindo a impressão de que o país tinha "superado" o racismo.

Nesse período, merece destaque o ator negro Sebastião Bernardes de Souza Prata (ou Grande Otelo), que participou de quase todos os momentos do cinema brasileiro e de telenovelas, conquistando fama nas décadas de 1940 e 1950, encenando papéis variados[11], do cômico ao malandro. Muitas vezes, caracterizou um tipo de personagem "popularesco" com expressões faciais exageradas e movimentos acrobáticos (STAM, 2008).

Grande Otelo protagonizou ao lado de Oscarito os principais filmes das Chanchadas. Nelas, os números musicais eram constituídos por bailarinos e figurantes negros, que serviam apenas para ilustrar a cena, sem ter nenhum diálogo com os "astros" brancos. Dessa forma, não tinham nenhuma função dramática, sendo poucos desenvolvidos pelos cineastas brancos, conforme se lê:

> As referências à cultura negra aparecem na figuração, na música, na cenografia, formando uma espécie de moldura que envolve toda a representação. Uma imagem exemplar do que estou afirmando, mostra a alvíssima Eliana imitando Carmem Miranda em Rio Fantasia (1957), cercada de músicos e bailarinas negros em um cenário estilizado da favela. Outro exemplo é no filme *Treze Cadeiras* (1957), o personagem Bonifácio (Oscarito) sobe o morro e é recebido pelos moradores, quase todos negros, ensaiando um samba enredo. (CARVALHO, 2005, p. 27).

Noel Carvalho (2005, p. 30) salienta que a relação entre Grande Otelo e Oscarito foi explorada no cinema para "celebrar" a "democracia racial" ao mesmo tempo em que apresentou as "assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação". Em *A dupla do Barulho* (1953), de Carlos Manga, filme que retrata a vida dos dois atores nos personagens Tião e Tonico, por exemplo, há o ressentimento de Grande Otelo:

> Numa determinada sequência, o bêbado Tião (Grande Otelo) reclama de seu parceiro Tonico (Oscarito): 'Tonico e Tião! Por que não Tião e Tonico? Estou cansado de ser escada para o sucesso dos outros'. O próprio Oscarito colaborava para esse retrato crítico e chegava a dar algumas de suas melhores falas a Otelo. (STAM, 2008, p. 146).

O diretor Carlos Manga foi o que mais contribuiu para tal situação crítica ao colocar Grande Otelo em uma posição subalterna. Assim, passou a existir uma disputa pela representação, pelos papéis e pelos lugares ocupados nas cenas. É necessário destacar que essas disputas escapavam, em alguns momentos, do controle de seus realizadores. Os atores negros resistiam aos roteiros impostos, subvertendo-os pela expressividade de suas interpretações:

---

[11] *Moleque Tião* (1943, Carlos Burle), que retrata a vida de Grande Otelo; *Matar ou Correr* (1954, Carlos Manga), que termina com um "beijo final" paródico entre Oscarito e Grande Otelo; *Amei um bicheiro* (1952, Paulo Wanderley e Jorge Ileli), no qual o ator faz o papel de malandro; *Pernas pro ar* (1957, Victor Lima), atua como vendedor ambulante ilegal que vende bonecas mecânicas e engana vários policiais à paisana, que tentam detê-lo; *Aviso aos navegantes* (1950, Watson Macedo), entre outros filmes.

> É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo ou Mussum, mesmo fazendo papeis subalternos ou cômicos podem 'roubar a cena' e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o. (CARVALHO, 2005, p. 30).

Do período do cinema silencioso até a Companhia Vera Cruz (1949-1954), o negro não tinha total controle sobre sua própria atuação, mas passou a criar estratégias para lutar e denunciar as representações negativas sobre ele. Apesar disto, alguns filmes brasileiros construíram uma narrativa sobre o tema negro em uma época em que se evitava tratar, pelo menos em público, de "raça" e "racismo", que podem ser utilizadas para romper com o "tabu" da "democracia racial". *Também Somos Irmãos* (1949)[12], de José Carlos Burle, com Grande Otelo no elenco, toca na questão do racismo, sem filtros. Ou seja, foi uma questão posta de forma direta e não latente no cinema, conforme se pode verificar nas palavras de Otelo numa entrevista a revista *Filme Cultura* (1982, p. 08): "A primeira vez mesmo que se abordou o problema racial no Brasil foi com o *Também somos irmãos*, também do Burle. O argumento era do Alinor Azevedo. Era a história de um negro criado numa família branca".

Em meados da década de 1950, a cinematografia brasileira estava polarizada entre aqueles que, cujos principais membros eram originários dos estúdios da Vera Cruz, defendiam a produção de filmes comerciais para atender o mercado externo, e aqueles que advogavam um cinema popular e de reflexão político-social, que depois se chamaria Cinema Novo, cuja expressão foi cunhada pelo crítico de cinema e jornalista Ely Azeredo (SIMONARD, 2006).

1.3 O negro entra em cena no Cinema Novo (1960-1964)

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico que teve suas raízes na década de 1950. Os criadores deste movimento cinematográfico eram jovens intelectuais burgueses de esquerda[13], filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB)[14]. Eles

---

[12] Filmografia disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023749&format=detailed.pft Acesso em: 28 dez. 2018.

[13] Em 2016, foi lançado *Cinema Novo*, dirigido por Eryk Rocha. Um documentário didático e uma rica ferramenta para aqueles interessados no assunto. Rocha apresenta o Cinema Novo sob o olhar do próprio movimento cinematográfico: suas origens, seus realizadores e sua ruptura. O diretor também dá visibilidade aos cinemanovistas a partir de entrevistas. Filmografia disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-246891/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 04 ago. 2018.

[14] É interessante lembrar que na conjuntura social, política e cultural compreendida entre a morte de Getúlio Vargas e o golpe militar de 1964, o PCB se tornou um dos mais importantes atores políticos no cenário brasileiro, exercendo forte influência sobre o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e no CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional de Estudantes). Os jovens, críticos e teóricos, foram influenciados pelo experimentalismo soviético (preocupados em mostrar o povo e sua realidade na tela), pelo Neorrealismo italiano, do pós-Segunda Guerra, pela *Nouvelle Vague* francesa e contaminados pelo otimismo

perceberam a necessidade de se lutar por um cinema autenticamente nacional, abordando temas nacionais, sociais, intimistas e políticos. Por isso, "saíram às ruas, passaram a utilizar a câmera na mão, abandonando o velho tripé, a empregar pouca luz e levar para as telas das salas de cinema espalhadas pelo país novos atores e, principalmente, filmes com propostas revolucionárias" (LEITE, 2005, p. 96). Mostraram através de suas lentes um Brasil sofrido e angustiado, com desigualdade social e problemas cotidianos, colocando os pobres, os sertanejos, os trabalhadores e os negros como protagonistas que, mesmo vivendo em situações difíceis e de miséria, conseguiam vencer as dificuldades econômicas e mostrar sua dignidade e o desejo por um futuro melhor.

Duas obras ficcionais antecederam o Cinema Novo[15]: *Rio, 40 Graus* (1955)[16] e *Rio Zona Norte* (1957)[17], ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos[18]. O segundo filme aprofunda a temática do primeiro. São filmes que marcaram o cinema brasileiro e se tornaram referências culturais e políticas na segunda metade dos anos 1950.

Rio, 40 Graus passava a ser um instrumento de representação e reflexão sobre os problemas do povo brasileiro, ultrapassando o modo de fazer cinema das Chanchadas, que se

---

desenvolvimentista da era Juscelino Kubitschek. Tudo isso foi fundamental para o surgimento do Cinema Novo ainda no final dos anos 1950, com seu esplendor na década de 1960. Os cinemanovistas buscaram escapar dos estúdios e contaram com poucos recursos financeiros para produzir os seus filmes. Um aspecto herdado do cinema neorrealista italiano. Assim, o padrão estético, temático e de produção do cinema italiano e da *Nouvelle Vague* foram adaptados à nossa realidade social. Como afirma Sidney Leite (2005, p. 97), o Cinema Novo buscou projetar na tela o cotidiano do povo brasileiro. Para isso, contou com vários atores e atrizes amadores, que atuaram com brilho e proeza, características herdadas das duas últimas vanguardas cinematográficas europeias. O movimento cinematográfico em questão reuniu em torno de si os cineastas Carlos (Cacá) Diegues, Glauber Rocha Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Campos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo, Paulo César Saraceni e Walter Lima Júnior (SOUZA, 2013). Alguns deles se tornaram grandes nomes no meio cinematográfico brasileiro até hoje, como Cacá Diegues. A formação independente de cada um deles possibilitou a criação de um "cinema de autor" e de filmes de cunho social e político.

[15] Parafraseando o livro *Quarto de Despejo* (2013), de Carolina de Jesus, encontramos uma passagem que indica o cineasta Roberto Farias como precursor do Cinema Novo. Seu filme *O Grande Momento* (1958), é considerado uma das obras anunciadoras deste movimento cinematográfico (COUTO, 1993, p. 49). Além disso, produziu *Cidade Ameaçada* (1959) e *Assalto ao Trem Pagador* (1962). Carolina de Jesus (2013, p. 190) presenciou a gravação de *Cidade Ameaçada* na favela Canindé, em São Paulo, lugar onde morava: "... Fui ver a filmagem do documentário Promessinha. Pedi os nomes dos diretores do filme para por no meu diário. (...)". Ela conclui: "-Estão filmando o Promessinha. Mas o título do filme é Cidade Ameaçada" (JESUS, 2013, p. 190). Em entrevista a revista *Filme Cultura* (1982), Antônio Sampaio (ou Pitanga) aponta o filme *Bahia de todos os santos* (1960, Trigueirinho Netto) como o prenunciador do Cinema Novo. Preferimos concordar com a maioria dos autores (SILVA, 2016; SILVA, 2017; SIMONARD, 2006) que consideram *Rio, 40 Graus* (1955) como o deflagrador do referido movimento cinematográfico.

[16] Filmografia disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003125&format=detailed.pft Acesso em: 30 dez. 2018.

[17] Filmografia disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/ Acesso em: 30 dez. 2018.

[18] É necessário salientar que *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Porto das Caxias* (1962), de Paulo César Sarraceni são considerados marcos do Cinema Novo, que contribuíram para alterar as concepções do cinema e da própria cultura brasileira (LEITE, 2005, p. 99).

baseava no entretenimento fácil. Conforme Cleonice da Silva (2016), foi um divisor de águas na produção cinematográfica brasileira entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Um filme que se propôs a retratar a realidade social no Brasil e provocou uma mudança não só no meio cinematográfico, como também na cultura brasileira de forma ampla, criando um espaço para a população negra e pobre da cidade carioca.

Rio, 40 Graus e *Rio, Zona Norte* podem ser integrados à modernidade cinematográfica da época, pois foram produzidos num momento de grandes esperanças em relação à função social do cinema e à constituição de um novo cinema, que fossem capazes de expressar as experiências cultural e social brasileiras. Nesse sentido, o cinema, por sua estrutura, elementos e características particulares, apresentava-se como referência da modernidade (MALAFAIA, 2012). Ou seja, para a inserção de novos conteúdos, novos temas e novas problemáticas, buscava-se uma nova forma estética.

Apesar de "deflagradores" de um novo tratamento à representação de personagens negros no cinema brasileiro, bem como precursora do tratamento que o negro recebera no Cinema Novo, os filmes de Nelson Pereira dos Santos não se tornaram objetos de discussões mais profundas no momento em que foram lançados. Além disso, *Rio, 40 Graus* produziu também uma visão idealizada do povo brasileiro, como fizera a Vera Cruz anteriormente: um povo "sempre bom, honesto, solidário, alegre e trabalhador" (CARVALHO, 2005, p. 52).

Os filmes em questão, do ponto de vista da representação racial, avançaram muito se comparados com os casos mais estereotipados de filmes produzidos pelas Chanchadas e Vera Cruz. Porém, não avançaram o mesmo tanto se comparados com a tematização do racismo em filmes como *Também Somos Irmãos* (1949) e as peças encenadas pelo Teatro Experimental do Negro (CARVALHO, 2005, p. 54).

As representações dos negros nos filmes das décadas de 1950 e 1960 "estão intrinsecamente ligadas às demandas que cada grupo de produtores estabeleceu como estratégia para a conquista do público" (CARVALHO, 2005, p. 26). Durante esse período, os temas políticos se concentravam em torno do nacionalismo, da democratização, da modernização e da valorização do povo e sua cultura. Eram temas debatidos em diferentes espaços ocupados, prioritariamente, pela classe média e elites brasileiras, como as universidades, os sindicatos e os partidos de esquerda.

Nesse sentido, a população negra, suas história, cultura e problemas também serviram de temas para os filmes do Cinema Novo, principalmente em sua primeira fase. Há

realizações nas quais o negro aparece relacionado com a pobreza, violência e religiões de matriz africana, algo ainda recorrente nos filmes atuais.

Com base nisso, coloca-se a seguinte questão: o que o Cinema Novo trouxe de novo ao representar o negro e sua cultura? Para Edileuza de Souza (2013), embora preso a estereótipos, o Cinema Novo foi responsável pela incorporação de atores negros e atrizes negras na encenação de papéis de caráter social e político. Mais tarde, esses atores ocuparam o lugar por traz das câmeras, produzindo seus próprios filmes.

Além disso, segundo o crítico e cineasta David Neves[19] (1968), o Cinema Novo foi antirracista, pois condenou os estereótipos raciais das Chanchadas e da Vera Cruz. O autor já a apontava para a necessidade de filmes de autor negro e argumentava que os cinemanovistas lançaram as bases de uma nova maneira de se fazer cinema no Brasil ao evitar a indiferença e a exploração do exotismo. Então, o negro foi representado como um ser politizado, como símbolo de brasilidade e resistência.

Os cinemanovistas procuravam contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica influenciada pelo cinema americano e dominada por interesses industriais vindos da Vera Cruz. Os filmes do Cinema Novo investiram no antirracismo, indo em uma direção contrária às caricaturas raciais das Chanchadas e ao racismo da Vera Cruz, promovendo a encenação de negros em papéis privilegiados, em primeiro plano. Ou seja, evitou (re)produzir os preconceitos de filmes comerciais, exploradores do exotismo e do racismo.

Nos filmes do Cinema Novo, o negro é posto como expressão da exclusão social, o mesmo ocorre no cinema nacional contemporâneo, conforme se lê: “a representação do negro e da pobreza no cinema atual situa-se frequentemente no debate sobre a nacionalidade, figurando como imagem-síntese do país, no qual a favela, o samba e a violência condensam os dramas maiores do país” (SILVA, 2017, p. 17).

Carolinne Silva (2017, p. 16), afirma que, de modo geral, imperou na história do cinema brasileiro a tradição harmônica das relações raciais, que, mesmo apresentando o negro como “representante da nacionalidade, não dá visibilidade à manifestação de sua identidade nem explicita seus problemas específicos para além das desigualdades sociais”. Para a autora,

[19] Neves (1968) apresentou o texto *O cinema de assunto e autor negros no Brasil* na “V Resenha do Cinema Latino Americano”, na cidade de Gênova, em 1965. Foi um evento que contou com a participação de intelectuais da América Latina e África. Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Luís Carlos Saldanha e Sérgio Ricardo representaram o Brasil, além de intelectuais e artísticas como João Guimarães Rosa, contribuindo com suas ideias e apresentando uma nova forma estética no país, o Cinema Novo, dentro de um debate maior sobre o cinema produzido em países do que se entendia na época por Terceiro Mundo (SILVA, 2017).

isso pode dificultar a realização de um mapeamento de filmes que trazem em suas narrativas a questão da população negra. Apesar disso, tal dificuldade pode abrir diferentes caminhos de pesquisas e apontar para a necessidade de uma análise de filmes "que leve em conta os códigos e práticas sociais mobilizados na representação do negro" (SILVA, 2017, p. 16).

Pode-se dizer que o Cinema Novo buscou criar uma estrutura artística e estética a partir de críticas, revisões, retomadas, reações, rejeições e aprofundamentos de movimentos cinematográficos anteriores aos anos 1960. Um cinema que movimentou suas câmeras em direção ao povo brasileiro representado pelo pobre, negro, camponês, operário e sertanejo, e às problemáticas do Brasil. Os cinemanovistas desejavam atrair um grande público, mas tal desejo não ocorreu, pois não souberam cativá-lo.

Conforme Simonard (2006), os cinemanovistas relegaram-se ao isolamento. O autor acrescenta que o povo brasileiro, vivendo a maior parte do tempo em sua difícil labuta, não se sentia representado por aqueles cineastas. Isso gerou um problema de comunicação e relacionamento entre cinema e público, por assim dizer. Uma parte do público que se concentrava no campo dificilmente tinha acesso à imagem em movimento, enquanto que a outra parte, a urbana, não apreciava os filmes produzidos pelo Cinema Novo.

É preciso levar em consideração o modo de vida do camponês e do público urbano. O camponês raramente frequentava uma sala de cinema devido às suas condições materiais de existência e à dificuldade de chegar até eles projetores de filmes. No caso do público urbano, constituído pela burguesia e pela classe média, as imagens do Brasil, do povo e de temas abordados pelo Cinema Novo, não lhes despertavam interesse, já que estava acostumado com filmes produzidos em estúdios pela Vera Cruz (SIMONARD, 2006). Além disso, as produções cinematográficas estrangeiras, especialmente as de Hollywood, ditavam a maneira de a burguesia e as camadas urbanas se comportarem.

Dessa forma, os filmes produzidos pelo Cinema Novo eram vistos, em sua maioria, pelos estudantes e intelectuais que compartilhavam da mesma cultura estética, artística e reflexão crítica político-social dos cinemanovistas no que diz respeito à realidade brasileira, caracterizando assim, o que Pedro Simonard (2006, p. 42-43) chama de "movimento endógeno retroalimentado". Sobre isto, Cleonice da Silva (2016) afirma que grande parte dos filmes do movimento não conseguiu estabelecer uma aproximação ou comunicação efetiva com o público, devido à estética, à forma "rebuscada" e às temáticas de forte reflexão crítica sobre a cultura e o nacional.

O Cinema Novo criticou os estereótipos raciais vinculados às imagens dos negros produzidos pelas Chanchadas e pela Vera Cruz. Dessa forma, os cinemanovistas procuravam contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica influenciada pelo cinema hollywoodiano. Por isso, buscavam uma nova estética que abordasse os aspectos da realidade brasileira, com o propósito de ocupar maior espaço na cinematografia brasileira.

Assim sendo, nos início dos anos 1960, os estereótipos raciais foram questionados e problematizados no campo cinematográfico brasileiro pelos cinemanovistas. Também precisamos entender

> como os estudos sobre o negro, o debate sobre a existência ou não do racismo na sociedade brasileira e a formulação de uma cultura nacional (que conta com a presença fundamental de elementos da cultura negra) por parte de artistas e intelectuais da época ocupam um papel de constituição da estrutura dos filmes em questão. (SILVA, 2017, p. 36).

Como o cinema é um produto cultural sempre em construção, as novas propostas de ficção que foram realizadas no Cinema Novo nem sempre alcançaram o que tanto desejavam. Conforme podemos constatar nas palavras de José Avellar:

> Nem sempre os filmes conseguiram se manter tão independente dos modelos de narração já existentes quanto desejavam. Nem sempre a reflexão e reflexo, da sociedade brasileira nestes filmes foram suficientemente justos e amplos, apesar das formas de representação serem diretamente inspiradas em dados do cotidiano. E nem sempre estes filmes conseguiram modificar a visão do espectador, ou pelo menos nem sempre conseguiram modificar o quanto desejavam. (Avellar, 1982, p. 04).

José Avellar (1982) sugere a busca de um ponto-comum entre o cinema e a representação do negro, de sua história e cultura. Este ponto pode ser encontrado no Cinema Novo em que se percebe uma identificação do cineasta branco com os personagens negros, conforme apontou David Neves (1968) em *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, evitando representa-lo de maneira racista.

O que se apresenta muitas vezes nos filmes são os problemas da população negra a partir de aspectos da realidade percebida na época. Apresentam-se, outras vezes, imagens quebradas e incompletas do negro, isso "porque o jeito natural do intérprete esbarrava no modo fantasioso, nada espontâneo, sugerido pela estrutura alegórica do roteiro" (AVELLAR, 1982, p. 05). Para José Avellar (1982, p. 06), ainda faltam personagens negros que apareçam nas telas com a "força de gente viva de verdade", senão continuaremos a vê-los de forma estereotipada.

Diante disto, é necessário tecer duas considerações. Com relação à primeira, o cineasta traz consigo um arsenal de códigos culturais que produz um efeito de realidade no filme. Nesse sentido, os espectadores podem tomar como "verdades" as imagens sobre o negro apresentadas nas telas. A segunda é a operação de uma 'reformulação simbólica' da comunidade negra, que se refere ao

> processo de encontrar procedimentos especificamente cinematográficos capazes de traduzir o sistema simbólico da comunidade, capazes de fazer do cinema um lugar onde a comunidade vê expressos os seus valores e sua 'visão do mundo' e vê retrabalhada a sua tradição e identidade em novos termos, de modo a contribuir para que ela processe dinamicamente no presente e não apenas celebre uma memória congelada e separada da experiência atual. (XAVIER, 1982, p. 24).

O negro também passou a ser visto, no início dos anos 1960, segundo uma diferenciação de classe (SANTIAGO JÚNIOR, 2009, p. 54). Alguns cineastas influenciados pela teoria marxista produziram filmes que retrata o tema do negro sob o olhar da luta de classes, da exploração econômica ou alienação religiosa, como, por exemplo, o filme *Barravento* (1961, Glauber Rocha) ou mesmo em *Ganga Zumba* (1963, Carlos Diegues).

Noel Carvalho (2011) aponta que os filmes do Cinema Novo não fazem uma investigação profunda da história do negro e de sua cultura. Para Érica Costa (2014), esse movimento cinematográfico se concentra em adotar uma postura política, deixando de abordar elementos importantes da cultura negra, como o carnaval, tema central de *Orfeu Negro* (1959, Marcel Camus). Trata-se de um "cinema de esquerda" que teve como proposta uma nova estética e uma reflexão crítica sobre a realidade brasileira em que as representações dos negros aparecem no sentido de denúncia das desigualdades e exclusão sociais, como veremos em *Ganga Zumba*.

CAPÍTULO 2

APORTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA RELAÇÃO ENTRE CINEMA, ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

2.1 Diálogos entre Cinema e História: filmes como documentos históricos

> *"Em todo o filme, há uma região de sombra ou uma reserva do não visto. Que pode ter sido posta lá pelos autores, intencional e deliberadamente. Ou pode aparecer, durante uma projeção, trazida pelo espectador em particular, ou até aquele grupo extraordinariamente coeso cujas reações são coletivas, mesmo quando imprevisíveis – a entidade conhecida como plateia".* (CARRIÈRE, 2006, p. 12).

Os filmes são usados constantemente no ensino da História, como ilustração de um conteúdo histórico escolar, entretenimento, "prova do real" ou "confirmação de fatos históricos". Uma perspectiva tradicional que necessita ser repensada e discutida. O esforço no presente capítulo será o de se apropriar de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* como fontes históricas e como ferramentas possíveis no ensino da História e Cultura Afro-brasileira. Para tanto, se faz necessário sistematizar as diferentes questões teórico-metodológicas sobre a relação entre cinema e História.

No final do século XIX, o cinematógrafo, aparelho inventado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, revolucionou o modo de registrar e projetar imagens, dando a impressão de que a própria realidade era projetada na tela era[20]. Tal aparelho também fez surgir nos homens novas formas de ver, interpretar e recriar a realidade. Desde então, o cinema fincou-se, abrindo caminho no mundo das ideias, da imaginação e da memória. Permitiu-nos ver o que nunca havia sido visto. Mesmo com suas limitações, não há nada o que ele possa fazer ou mostrar. Não poderia continuar sendo "atração de quermesse". Por isso, ao longo do século XX, o cinema se desenvolveu e aprimorou os seus "efeitos de real"[21]. Reinventou-se. E continua a reinventar-se no século XXI, com inovações técnicas em sua produção.

---

[20] *Chegada do Trem na Estação* (1895), produzido pelos irmãos Lumière, por exemplo, provocou susto aos espectadores, pois tiveram a impressão de que a locomotiva sairia da tela, indo em direção deles. Isso porque, ainda na década de 1890, eles não entendiam o cinema como uma arte e o confundia com a própria realidade.

[21] Rossini (1999) discute sobre o filme como "efeito de real" em sua tese *As marcas do passado*: o filme histórico como efeito de real. Para a autora, tal efeito produz representações verossímeis sobre o passado. É como se este efeito proporcionasse ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos históricos, isto é, de estar diante destes eventos, e não, de sua representação. Trata-se de uma sensação ilusória. Além disso, ela busca

O cinema com sua técnica e linguagem particulares "pode ter nos ajudado a descobrir em nós mesmos sentimentos até então desconhecidos" (CARRIÈRE, 2006, p. 33). Nesse sentido, despertou o sentimento de emoção e a curiosidade de seus espectadores. Também passou a interpretar e recriar o passado[22], seja ele longínquo ou recente, como representação. Segundo Carrière (2006), o cinema não só se interessou por recriar a forma, mas também a mentalidade coletiva do passado. O passado representado não existe só ali, nos limites da tela, no instante de sua projeção. Ele pode influir na maneira como as pessoas enxergam a sociedade em que vivem. Logo, o cinema carrega consigo os traços do cotidiano, dos valores e do imaginário coletivo de uma época.

Foi somente a partir do movimento dos *Annales*, em 1929, que o campo de estudo dos historiadores se ampliou com a inclusão de novos objetos, novos métodos e novas abordagens. Desde então, a concepção de história, de fontes e de pesquisa histórica não pararam de se modificar. Também mudaram os modos como os historiadores se relacionam com as fontes a partir das quais têm acesso ao passado e produzem conhecimento. Assim, as fontes históricas foram e são concebidas como todas as manifestações e evidências humanas nos diferentes tempos e espaços, das quais o cinema não poderia ficar de fora.

O passado reconstituído pelo filme pode mostrar uma experiência vivida por pessoas comuns ou personagens históricos conhecidos, que possuíam os mesmos sentimentos que nós: amaram, ficaram tristes e alegres, sentiram ódio e prazer, construíram e destruíram as coisas, tinham os próprios costumes, sonharam, travaram lutas de classe, tinham esperanças, lideraram revoluções, enfim, participaram de processos históricos. Através das representações de uma obra fílmica podemos ver e ouvir pessoas que foram silenciadas pela escrita da história positivista: mulheres, negros, camponeses, operários, minorias sexuais, dentre outros.

Isto posto, Mandrou (1958) foi um dos primeiros a expressar-se sobre a relação entre o cinema e a História em *Histoire et Cinéma*. Já o sociólogo alemão Siegfried Kracauer foi um dos pioneiros em tratar o cinema como fonte histórica. Em sua célebre obra *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (1985), Kracauer buscou utilizar-se do cinema

---

entender como o cinema reconstrói o passado em suas narrativas, e as implicações do uso do "filme histórico" no trabalho do historiador.

[22] Desde seus primórdios, o cinema sempre se interessou em reconstituir o passado, inventando materiais, tecidos, armas, gestos, indumentárias, diálogos. E o reconstituiu com tanta riqueza de detalhes, que poderia nos enganar. É quase impossível mencionar um período do passado que não tenha despertado o interesse do cinema. Além de mitos, pré-história, Idade Média e Contemporânea, ele é até mesmo curioso a respeito do seu próprio passado. Filmes que falam sobre filmes e como fazê-los (CARRIÈRE, 2006).

alemão, não para compreendê-lo enquanto tal, mas, sim, para analisar os aspectos da Alemanha pré-nazista. O cerne de seu pensamento

> consiste em revelar, por meio de uma análise do cinema alemão, as profundas tendências psicológicas dominantes na Alemanha de 1918 e 1933, tendências que influenciaram o curso dos acontecimentos do período indicado e que devem ser levados em conta na era pós-Hitler[23]. (KRACAUER, 1985, p. 09, tradução livre).

A influência da psicologia presente em Kracauer chama atenção a partir do que se afirma a seguir: "o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam abaixo da consciência" (NOVA, 1996, p. 221). Conforme Nova (1996), Kracauer entendia que os filmes estabeleciam uma estreita relação com a sociedade que os produz. Além disso, para ele, os filmes eram instrumentos que "refletiam" a mentalidade alemã. Na perspectiva de Sorlin, esta é uma reflexão vaga:

> é sobre as disposições, as tendências, as necessidades, em uma palavra, a psicologia de um povo em um dado momento. Desconfiando da 'alma do povo', Kracauer aponta que leva em conta apenas um período circunscrito, não toda a história nacional; mas, na época tão delimitada, ele postula a existência de traços psicológicos dominantes, que são os da pequena burguesia, e busca seu traço nas obras cinematográficas. Ao lado das explicações políticas e econômicas predominantes na época em que escreve, ele quer levar em conta as motivações menos óbvias, menos fáceis de especificar e, ansioso para convencer, exagera a nota: todos os dados 'característicos' registrados nos filmes parece-lhe que eles 'esclarecem a mentalidade' da Alemanha weimariana. A relação é assim direta, única; Como diz Kracauer, é uma reflexão, o cinema reflete a psicologia. Apenas estude os filmes para entender; se existem personagens autoritários em inúmeras realizações, é porque a Alemanha teme autoridade e aspira a ela; se os vampiros enxamearem, é porque o gosto do horror e do mistério é generalizado, etc. Implícitamente, Kracauer parte da era nazista e não descobre nos filmes produzidos entre 1919 e 1933 mais do que prefigura o hitlerismo[24]. (SORLIN, 1977, p. 40-41, tradução livre).

---

[23] "consiste en que pueden revelarse, por meio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 e 1933, tendencias que influyeron en el curso de lós acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse em cuenta em la era poshitleriana".

[24] "se trata de las disposiciones, de las tendencias, de las necesidades, en una palabra, de la psicología de un pueblo en un momento dado. Desconfiando del 'alma de los pueblos', Kracauer precisa bien que no toma en cuenta más que un periodo circunscrito, no la totalidad de una historia nacional; pero, en la época así delimitada, postula la existencia de rasgos psicológicos dominantes, que son los de la pequeña burguesía, y busca su rastro en las obras cinematográficas. Al lado de las explicaciones políticas y económicas predominantes en el momento en que escribe, quiere poner en la cuenta las motivaciones menos evidentes, menos fáciles de precisar y, ansioso por convencer, exagera la nota: todos lós datos 'característicos' anotados en los filmes le parece que 'aclaran la mentalidad' de la Alemania weimariana. La relación es, así, directa, unívoca; como lo dice Kracauer, se trata de un reflejo, el cine refleja la psicología. Basta con estudiar los filmes para comprender; si hay personajes autoritarios en numerosas realizaciones, es porque Alemania teme a la autoridad y aspira a ella; si los vampiros pululan, es porque el gusto del horror y del misterio está sumamente extendido, etc. Implícitamente, Kracauer parte de la época nazi y no descubre en los filmes producidos entre 1919 y 1933 más que lo que prefigura el hitlerismo".

Pierre Sorlin (1977) critica a perspectiva sociológico-histórica de Kracauer, pois não entende o cinema como um "reflexo" de um sistema social predeterminado. O autor recorre à semiologia como método específico para a análise fílmica, conforme veremos adiante. Apesar disso, a teoria de Kracauer é considerada como um dos principais eixos teóricos não só na relação entre a História e o cinema, como também na utilização deste como fonte de investigação histórica.

O debate teórico e metodológico sobre o cinema como fonte histórica[25] só ganharia maior relevância com as ideias do historiador francês Marc Ferro com o seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* (1976), que compunha o volume *História: Novos objetos*, organizado por Jaques Le Goff e Pierre Nora. Ou seja, é somente a partir dos anos 1970 que o cinema é elevado à categoria de um novo objeto historiográfico dentro dos domínios da História Nova. Ferro (1976) além de refletir a problemática sobre Cinema-História, buscou tratar o filme como fonte histórica a partir de métodos e abordagens específicos. Ele defende a ideia de que todo filme possui uma dimensão histórica. Além disso, era precisamente através dos elementos que o constituíam que se poderia compreender uma determinada cultura ou sociedade. O filme valia mais pelo o que continham intrinsecamente do que pelo que apresentavam abertamente na tela.

Segundo Ferro (1992), o filme é também um "agente da história" devido o seu valor social, a sua interferência na realidade e a sua participação nos processos históricos. Mesmo assim, conforme Morettin (2007), o filme escapa ao domínio de diversos setores da sociedade, até mesmo do Estado, e pode agir como um "contra-poder" (expressão cunhada por Ferro), ou seja, uma obra cinematográfica produzida contra a ideologia dominante. Basta-nos pensar a função do cinema como instrumento de propaganda política e doutrinação na Itália à época do fascismo e na Alemanha de Hitler. Em outras palavras, o cinema esteve a serviço desses regimes totalitários e de suas ideologias. Os dirigentes desses países interferiram na sociedade e na história com filmes, criando verdades socialmente aceitas. Apesar disso, Morettin (2007) ressalta que mesmo nestes regimes, nos quais havia um rígido controle da produção artística,

[25] Nem sempre as relações do cinema com a História foram pacíficas. O cinema não foi aceito de imediato como fonte histórica devido a sua própria natureza. A historiografia tradicional acostumada a lidar com as fontes escritas e oficiais resistiu a ele por considerá-lo uma inovação técnica que distorcia o passado e escamoteava a veracidade dos fatos. Logo, o filme, como produto do cinema, não poderia ser um documento, pois o historiador não poderia se apoiar em algo constituído "por uma montagem, por um truque, uma trucagem" (FERRO, 1992, p. 83). Ou seja, o filme escapava ao olhar do historiador que, naquele momento, possuía uma formação que privilegiava a análise de documentos escritos, por isso ele não deveria ocupar nenhum lugar na reflexão histórica. Com a Escola dos *Annales*, os filmes foram incorporados ao universo mental do historiador, que teria o desafio de compreender o passado além do papel. Essa incorporação se fez segundo as necessidades e as questões daquela época.

o filme possuía um caráter autônomo, porém não desenvolvido plenamente, que poderia exprimir uma visão de mundo nova, fazendo suscitar também uma tomada de consciência nova.

Sorlin foi outro teórico que trouxe o cinema para o campo da História. Sorlin buscou o auxílio da semiótica como uma forma de entender os elementos que constituem o cinema, ao passo que Ferro dedicou-se à contextualização histórico-social do filme. Ferro (1992, p. 87) avalia o filme "como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza". Na verdade, Ferro concebe o filme como uma construção, resultado de uma montagem e é por meio desta que o real se camufla.

Sorlin (1977) defende o uso da semiótica como método de análise do filme. Com a contribuição da semiologia, o historiador teria a possibilidade de fazer uma análise do funcionamento interno do filme: compreender seus signos[26] internos que formam um todo significante[27]. Nesse processo, é necessário também articular o filme com o feitio ideológico e o meio social no qual ele se insere. A semiótica não é um modelo analítico fechado. Ela torna-se útil quando se busca interpretar a estética do filme, que estetiza temas como violência e racismo, por exemplo. Seria mais interessante o historiador elaborar do que definir teoricamente e metodologicamente as ferramentas que se adéquam ao objeto de estudo para não ficar preso ou importar modelos semiológicos pré-estabelecidos. Assim, também as hipóteses e os possíveis focos de análise definidos pelo historiador serão fundamentais para delimitar aquilo que será problematizado da totalidade de significantes dos filmes.

Souza (2017) ressalta que a perspectiva teórico-metodológica proposta por Sorlin recebe um contraponto crítico no teórico suíço François Garçon em seu ensaio *Jalons*

[26] Segundo Turner (1997, p. 54), "a semiótica vê o significado social como o produto das relações construídas entres 'signos'. O 'signo' é uma unidade básica de comunicação, podendo ser uma fotografia, um sinal de trânsito, uma palavra, um som, um objeto, um odor, qualquer coisa que a cultura julgue significativa". Desse modo, significante (forma física) e significado ("conceito mental" do significante) formam o signo. Para entender melhor essa noção, utilizamos o exemplo proposto por Turner (1997, p. 54): "a imagem fotográfica de uma árvore é um significante. Torna-se signo quando a associamos com o seu significado – conceito mental do que é uma árvore". Além disso, conforme o autor, as identidades sociais também estão dentro dos domínios dos signos, pois quando mudamos nossa aparência, estamos mudando os significantes pelos quais representamos a nós mesmos. Isso implica dizer que esta mudança faz também mudar o que significamos para as outras pessoas, o significado (TURNER, 1997). Já Santaella e Nöth (1997) afirmam que a representação é um fator-chave da semiótica. Os autores entendem a representação como signo que expressa uma ideia e provoca uma atitude interpretativa. Ter em mente a definição de significante, significado e signo, é fundamental para aplicação da semiótica no cinema. Portanto, em termos de cinema, Metz (2010, p. 80) sintetiza que "o significante é uma imagem, o significado é o que representa a imagem".

[27] A significação atua no cinema "na organização da representação para dar um sentido específico a um público específico. A semiótica nos dá acesso a tal atividade porque nos permite separar as ideias de sua representação (ao menos teoricamente) para que possamos ver como é construída a nossa visão de mundo ou do cinema" (TURNER, 1997, p. 54-55).

historiographiques et perspectives critiques (1981). Segundo Souza (2017), Garçon é cético com relação à utilização da semiologia como método de análise de um filme pelo historiador. Acredita na impossibilidade deste último perceber a totalidade significante de um filme.

A preocupação de Garçon, segundo Souza (2017), está no fato de que o historiador, ao utilizar-se do instrumental da semiologia, pode deixar escapar a historicidade de sua pesquisa. Ou seja, ele poderá ficar preso ao filme, enxergando-o como um produto fechado, sem amplas possibilidades de usos, e os resultados de seus estudos correm o risco de ficar restritos aos elementos internos daquele produto, conforme se lê:

> Aprofundando-se nessa problemática, Garçon expõe que o maior desenvolvimento da semiologia em matéria de análise fílmica fez com que a mola propulsora do encontro dos estudos históricos com as películas cinematográficas fosse fundamentalmente os instrumentais semiológicos, influenciando sua importação ao campo de trabalho dos historiadores e, ao mesmo tempo, promovendo uma debandada da história na direção da semiologia. De tal fato, ao invés de a semiologia servir aos propósitos dos estudos históricos, que devem manter sua identidade enquanto disciplina, ocorre o contrário: os historiadores se enveredam nas análises semiológicas e, sem o conhecimento completo de tal perspectiva analítica, na maioria das vezes deixa escapar a historicidade de sua pesquisa, ocultando a trama dos acontecimentos e, mais gravemente, o tempo histórico. (SOUZA, 2017, p. 07).

Daí compreende-se que questionar e problematizar os filmes, sem o auxilio da semiologia, seria suficiente para se perceber os elementos e as contradições que os constituem. Ou, a semiologia deveria ser incorporada à pesquisa dos historiadores pelo viés da interdisciplinaridade. Para tanto, Garçon (apud Souza, 2017) propõe dois caminhos interessantes para análise dos filmes: o primeiro destaca o estudo dos textos dos quais os filmes constituem-se em uma adaptação e das críticas cinematográficas contemporâneas aos próprios filmes; o segundo sugere a comparação entre filmes. Esta seria uma possibilidade de analisar a historicidade destas obras e também fazer a comparação de sua recepção em épocas distintas.

Diante destas considerações, partimos do pressuposto de que “todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio de um acontecimento que já teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto” (NOVA, 1996, p. 217). Neste sentido, não se pode utilizar no ensino da História ou na pesquisa apenas filmes que representem rigorosamente o passado. A proposta de se usar filmes como ferramentas para o ensino da História e Cultura Afro-brasileira não deve estar condicionada simplesmente aos filmes “puramente históricos”, mas, sim, aos aspectos concernentes ao período em que foram produzidos. Em face disto, se pode esquecer que nenhuma obra fílmica, como também nenhuma outra produção humana, está totalmente isenta dos condicionamentos sociais e culturais de sua época.

O filme deve ser abordado à luz da relação entre passado e presente. Podem-se observar no passado representado, os fatos históricos abordados e as performances dos personagens. Nas performances é possível perceber a distribuição dos papéis e os lugares que os personagens ocupam na cena[28]. Com relação ao presente, é necessário atentar-se à seleção do tema, aos elementos estéticos, à narrativa, à produção do filme, à sua distribuição, exibição e recepção. Qualquer representação do passado no filme está intimamente relacionada com a sua época, como já foi dito. A escolha de um tema histórico e o modo como é representado em um filme faz parte do universo de subjetividade do cineasta. Portanto, tudo é baseado na percepção do pensamento contemporâneo sobre o passado.

Com base nisto, o filme deve ser analisado, interrogado e percebido como produto cultural, social e estético, que veicula valores, conceitos, preconceitos, ideologias, padrões de comportamento, imaginários e representações de sujeitos e de uma época diferente daquela na qual estamos imersos. Portanto, é necessário perceber o filme como uma fonte que sempre fala do presente em que é produzido. Com relação a isto, basta-nos tomarmos como exemplo o filme *Tróia* (2004), de Wolfgang Petersen, que constrói uma representação urbana de Ílion mais próxima das megalópoles modernas. Pode-se pensar também até que ponto o filme *Gladiador* (2000), de Ridley Scott, sucesso de bilheteria, nos fala mais sobre a grandiosidade dos EUA do que o próprio Império Romano representado. Trata-se então de um olhar contemporâneo lançado à Antiguidade.

Outro exemplo é *Barravento* (1961), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, que dialoga com o contexto do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, época em que o Brasil vivia um momento de otimismo provocado pelo nacional-desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek. Neste contexto, segundo Nunes (2011), havia uma crescente produção cinematográfica na Bahia entre 1958 e 1962, que abordava questões sociais e religiosas eminentemente locais, como o caso da comunidade de pescadores negros e o candomblé abordados em *Barravento*. Um filme politizado que coloca a questão do candomblé como fonte de alienação, conforme Glauber Rocha deixa explicito na abertura do filme:

> No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de ‘xareu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitaram a miséria, o analfabetismo e a exploração com passividade característica daqueles que esperam o reino divino. (00:00:03).

[28] Cabe trazer para essa questão o lugar que o negro ocupa no cinema brasileiro. O negro encenou, durante muito tempo, papéis de menor prestígio, ocupando uma posição marginal “potencializada através de estereótipos raciais associados à sua imagem” (CARVALHO, 2011, p. 18).

Diante disto, é importante destacar o papel do cineasta, que recorre ao passado e lida com questões históricas para entender algo que o preocupa e o desafia no presente, ou seja, busca reconstituir o passado em seu filme como uma forma de questionar ou denunciar algo que aflige a sua sociedade. Às vezes, os filmes são produzidos no momento em que uma sociedade está "passando por algum tipo de pressão cultural ou política, mudança ou agitação" (ROSENSTONE, 2010, p. 237). Ao recriar a realidade de outras épocas por meio do filme, o cineasta traz para o presente às necessidades e às esperanças vividas no passado, permitindo confrontá-las com as suas próprias sensibilidades.

As reflexões sobre a relação Cinema-História do historiador norte-americano Robert Rosenstone (2010) invertem o paradigma proposto por Sorlin, Ferro e Garçon. Rosenstone (2010) equipara o cineasta ao historiador e o filme à historiografia[29]. Todavia, esta ideia ganha contraponto crítico em Fonseca (2009), quando afirma que o filme tem serventia à análise histórica ou didática, mas não tem compromisso com a historiografia. Ou também não pode ser usado como confirmação da produção historiográfica, como diz Ferro (1992). Ideia seguida por Ortiz (1985) ao afirmar que fracassamos quando tentamos constatar nos filmes as tramas históricas conhecidas nas análises do historiador ou da sociedade. Dessa forma, seria uma tarefa inútil contrapor as imagens fílmicas à escrita da história. Por isso, o autor alerta-nos que o cinema é campo perigoso para estudos de orientação histórico-sociológica. Já Nova (1996) esboça uma visão diferente, argumentando que uma das etapas de análise de um filme consiste em comparar o

> conteúdo apreendido do filme com os conhecimentos histórico-sociológicos acerca da sociedade que produziu o filme com outros tipos de filme, para então sintetizar os pontos em que o filme reproduz esses conhecimentos e, por outro lado, os elementos novos que ele apresenta para a compreensão histórica da mesma. Só então o filme transformar-se-á em documento historiográfico utilizável. (NOVA, 1996, p. 224).

Entende-se, portanto, que, caso os filmes pretendessem assumir o mesmo papel da historiografia de narrar, explicar e interpretar o passado, sempre o trataria de maneira muito mais distinta que aquela. Ferro (1992), por sua vez, ainda argumenta que o filme possui uma função pedagógica na medida em que contribui para a apreensão e difusão dos conhecimentos históricos. Lembrando que este autor preocupa-se em analisar as condições de produção do filme e os "lapsos" que ele contém. Além disso, valoriza o filme como fonte primária e afirma que os historiadores devem partir apenas das imagens enquanto tais para avaliar a sua

[29] Rosenstone (2010) defende a produção historiográfica a partir do audiovisual. Mesmo ciente de que o significado histórico de um filme é distinto do saber histórico, busca associar a narrativa fílmica à narrativa historiográfica. Saliba (1993) também entende que o filme, assim como a historiografia, produz um conhecimento histórico.

autenticidade. Lagny (2012) ressalta que este tipo de fonte pode ser tomado a partir de uma fonte secundária posterior à filmagem.

Desse modo, o cinema tornou-se um agente que produz uma forma particular de narrar à história e de conhecimento histórico. Ou seja, constrói significações históricas, produz novas abordagens e induz novos olhares diferentes daqueles pensados pela própria historiografia. Fonseca (2009) salienta que o chamado "filme histórico"[30] e o documentário jamais podem ser confundidos com uma obra historiográfica. Na verdade, o filme se basta enquanto sistema de representação produtor de significados. Por isso, deve-se estar sempre atentos à especificidade da linguagem cinematográfica, e ter uma postura crítica e problematizadora perante esta. Algo que não se faz apenas assistindo aos filmes. Isto requer preparação e apropriação do vocabulário cinematográfico, isto é, "alfabetização" do olhar, no sentido tradicional da expressão, para ler as imagens fílmicas. "Alfabetizar" no sentido de conhecer e aprender os elementos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica, pois se trata de um tipo de linguagem que se comunica por meio de imagens, sons, gestos, códigos, etc., baseados numa relação entre encenação e representação do real.

Com relação ao cineasta, a maneira como ele expressa o passado em seus filmes é diferente das regras com as quais o historiador lida ao produzir o conhecimento histórico. Assim, os cineastas não estão comprometidos com a "verdade histórica". Remetem-se ao passado em busca de uma ambientação para os seus filmes a partir de seus próprios interesses pela História. Desse modo, especulam no passado algo que explique os acontecimentos de seu tempo e "lida com questões históricas sobre as quais os historiadores também escrevem – etnia, guerra, revolução, transformação social, relações de gênero, colonialismo, raça" (ROSENSTONE, 2010, p. 232). É neste sentido que Rosenstone (2010) considera o cineasta como historiador.

---

[30] Robert Rosenstone (2010) entende o filme histórico como um produto que utiliza o passado como tema, sendo capaz de afetar o modo como as pessoas o enxergam, adquirindo assim uma "consciência histórica" sobre ele. Sorlin (1977), por sua vez, diz que este tipo de filme retrata o passado para falar do presente, isto é, pode interferir nas questões contemporâneas, bem como na própria história. Segundo Nova (1996, p. 218), o filme histórico pode ser analisado como fontes primária e secundária, expressões também dadas pela historiografia tradicional aos documentos escritos. A primeira, diz respeito "à época em que foi produzido", e a segunda "à sua representação do passado". São fontes que possuem uma função limitada sobre a época que retratam, como quaisquer outras. Apesar disto, são importantes ferramentas na "divulgação e polemização do conhecimento histórico" (NOVA, 1996, p. 219). Tal categoria fílmica estrutura o roteiro a partir de um acontecimento histórico, porém não está sujeita às normas da historiografia (ROSSINI, 1999). É importante lembrar que os filmes podem ser classificados não apenas por gênero, mas por período histórico retratado, por espaço e por temas específicos.

O cineasta pode utilizar-se da historiografia para criar o roteiro de seu filme, como, por exemplo, o diretor francês Annaud, que produziu *A guerra do fogo* (1981), um clássico do cinema. Todavia, reiteramos que o cineasta não tem a pretensão de recuperar o passado em sua integridade, como se os historiadores também pudesse fazê-lo. Na realidade, ninguém é capaz de reconstruir totalmente o real já vivido, por isso sempre haverá a necessidade de "reimaginar o imaginado" ou de reinventar o que já se passou. Há nos filmes ideias e imagens livremente imaginadas e criadas pelo cineasta e sua equipe, que não necessariamente implica em ausência de elos com o social. Pessoas imaginadas, fatos históricos reconstituídos e diálogos inventados em uma obra sempre têm alguma correspondência com a sociedade que a produziu, conforme já ressaltamos.

O cineasta constrói um mundo histórico mais complexo do que um historiador quando se dedica especificamente a narrar à história de uma sociedade situada no tempo e no espaço. O conjunto de imagens representadas em um filme é parte de uma prática cultural, social e histórica, que precisa ser decodificada, pois

> na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto –, elementos se respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na mesma medida em que a história diferiu da história oral. Essa diferença nos possibilita especular se a mídia visual representa uma grande mudança na consciência de como pensamos sobre nosso passado. (ROSENSTONE, 2010, p. 233-234).

Dessa forma, o filme constituído por elementos estéticos que atuam ao mesmo tempo na tela apresenta ao espectador a representação de sujeitos ou de uma época que poderá ser também compreendida se respeitadas às devidas conexões com a sociedade que o recebeu. Conforme Ferro (1992, p. 17), "toda sociedade recebe as imagens em função de sua cultura". Diante disto, não podemos direcionar o olhar aos filmes apenas para analisar as personagens, as narrativas, os cenários e os autores. Isto acaba limitando qualquer obra fílmica. O que se deve prestar atenção também é a recepção de um filme em diferentes épocas.

Também é preciso ficar atento ao "valor de verdade" que o filme suscita ou a realidade que ele expressa. Ferro (1992) afirma que a câmera "revela" o funcionamento de uma sociedade. Entendemos que a câmera não o "revela", mas o apreende e o altera, criando significações outras. Ademais, os filmes possuem significações que podem não ser percebidas no momento em que são produzidos, é o espectador que atribui sentidos a eles, e não meramente reconhece os seus significados (TURNER, 1997). Também não apresentam a "imagem real do passado", nem o "real verdadeiro", nem é um "reflexo" direto da mentalidade coletiva, das ideologias e dos costumes de uma sociedade, como pensou

Kracauer (1985). Estas expressões demonstram que a câmera apresenta o real intacto, com todos os seus aspectos.

Entende-se que os filmes não são como um espelho da realidade para refleti-los. Eles podem ocultar algo e silenciar sujeitos. Além disso, são constituídos por um sistema de ideias e imagens que dá significado à realidade da qual participam. Neste sistema, segundo Baczko (1985), a dicotomia "verdade" e "ilusão" estão unidas por meio de um complexo jogo dialético, conforme se lê:

> No sistema de ideias de representações produzido por cada época e no qual esta encontra a sua unidade, o "verdadeiro" e o "ilusório" não estão isolados um do outro, mas pelo contrário unidos num todo, por meio de um complexo jogo dialético. É nas ilusões que uma época alimenta a respeito de si própria que ela manifesta e esconde, ao mesmo tempo, a sua "verdade", bem como o lugar que lhe cabe na "lógica da história". (BACZKO, 1985, p. 303).

O uso das expressões "revelar", "refletir" e "registrar" nas reflexões de Ferro (1992) e também de Rossini (1999), apontam para uma tradição cinematográfica preocupada em trazer para o cinema a realidade[31] tal como ela é, sem nenhuma alteração. Uma tradição que se aproxima da escola positivista no sentido de investigar se a reconstituição é "verídica" ou se possui uma "fidelidade" com o passado. Esta pode ser uma pretensão do historiador e não do cineasta. Morettin (2007, p. 57), ao analisar as ideias de Ferro, acrescenta que o historiador está preocupado com os "lapsos" do filme, isto é, com "aquilo que de maneira inconsciente terminou por ficar fortemente vinculado à imagem". Neste sentido, a busca por uma "verdade histórica" no filme ou a preocupação de se chegar ao documento autêntico está presente em praticamente toda obra de Ferro (1992).

O cinema não pode ser entendido como uma "cópia" da realidade. Entende-se que ele é um mediador de representações em torno das identidades culturais de um grupo social (ROSSINI, 2005), bem como um mediador entre a sociedade que o produz e a que o recebe, como diz Alexandre Valim (2005). É por meio dele que se representa uma realidade percebida e interpretada. Um filme é, antes de tudo, um produto cultural coletivo, um produto histórico e social. Daí, imaginemos que um cineasta e sua equipe filmem um personagem em um cenário de um campo de batalha em diferentes ângulos e planos, afastando e aproximando as câmeras, enfim, movimentando-as para buscar o efeito que tanto desejam. Após isto, realiza-se a edição

[31] Segundo Laplatine e Trindade (1996), "real" e "realidade" não são sinônimos, possuem suas particularidades. A "realidade" consiste no fato de que pessoas, objetos e o mundo da natureza existem em si mesmos, independentes dos significados que atribuímos a eles. Tal existência em si mesma faz com que ela seja algo dado a ser percebido e interpretado em diferentes tempos e espaços. O "real", por sua vez, pode ser entendido como uma interpretação atribuída à realidade, e existe a partir de ideias, dos signos e dos símbolos.

das imagens captadas pelas lentes. O enquadramento, a seleção, os recortes, a montagem das cenas, a inclusão ou não da música, os ruídos, as iluminações, entre outros elementos, indicam que um filme não reflete a realidade, mas, sim, a reconstrói. Como se o tempo fosse congelado pela câmera e organizado de acordo com os interesses e as intenções de profissionais do campo cinematográfico. Algo que deve ser pensado na análise de qualquer filme e seu possível uso no ensino da História.

Para compreender o conteúdo histórico do filme, o espectador deve deixar de lado a busca objetiva da "verdade histórica". O que há é uma verossimilhança com o fenômeno histórico que o filme retrata. Um filme nunca poderá conter a verdade plena de um acontecimento histórico. Sempre terá sua condição de representação ou de algo que se aproxime da realidade. Para enfatizar ainda mais isto, é necessário lembrar o que Nova (1996, p. 227) afirma: "a realização de um 'filme histórico' sempre implica em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações quando não em invenções ou mesmo falsificações".

Além disso, há contradições nas reflexões de Ferro sobre as relações entre cinema e História, sobretudo no que se refere às dicotomias "aparente" e "latente", "visível" e "não visível", "história e "contra-história", conforme ressalta Morettin (2007):

> A ideia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da 'história' ou de sua 'contra-história', tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o "não visível" através do "visível" é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um "conteúdo", que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem. (MORETTIN, 2007, p. 42).

Com relação à maneira pela qual o cinema contribui para uma "contra-análise" da sociedade, Morettin (2007, p. 43) afirma que ela "se apresenta em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens". Nesse sentido, coloca-se aqui, por exemplo, a questão de que os atores negros foram postos ao centro das cenas, encenando papéis de caráter social e político no Cinema Novo, o que os

possibilitou ocuparem, mais tarde, o lugar por traz das câmeras, produzindo seus próprios filmes, como é o caso de Valdir Onofre, Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul[32], dando margem a construção de um "cinema negro"[33].

Em face disto, pode-se pensar que os cineastas negros passaram a construir imagens positivas de si. Assim, criaram uma identidade de si mesmos através do cinema. Isso pode possibilitar uma "contra-análise" da sociedade representada por essa categoria étnica. Neste sentido, teríamos um ponto de junção entre o cinema enquanto possibilidade de mostrar o inverso da sociedade e os aspectos de um grupo marginalizado que representa esse inverso (MORETTIN, 2007). Podemos também questionar: as imagens fílmicas produzidas pelos cineastas negros não nos forneceriam elementos para a sua própria "contra-análise", ou seja, para a representação que fazem de si, de seu grupo social ou da sociedade que procuram retratar?

Na realidade, o cinema é uma porta que se abre a inúmeras possibilidades de usos e a diálogos diversos, permitindo-nos conhecer caminhos nunca antes explorados. Entrar por esta porta que nos leva a novos caminhos, significa salientar os "lapsos" (FERRO, 1992) deixados pelo cineasta em seu produto. Conforme Morettin (2007, p. 410), esses caminhos podem ser "indicados de maneira inconsciente pelo diretor". Rossini (1999) ressalta que um filme possui um caráter ambivalente e ambíguo. Por um lado, ele vai além daquilo que quer mostrar, como também pode trazer sem querer uma informação que vai contra as intenções daquele que o produziu. Por isso, é necessário aprender a ver o filme às avessas, isto é, indo contra as intenções de seus realizadores, bem como se ater às omissões e às deformações que ele abriga.

---

[32] Zózimo Bulbul foi um dos maiores ícones da cinematografia afro-brasileira, sobretudo entre 1960 e 1970. Trabalhou inclusive no filme *Ganga Zumba* (1963). É importante destacar a entrevista que Bulbul concedeu à *Revista do Cinema Brasileiro*, da TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Eo4pgwXutww. Acesso em: 01 mai. 2019. Para saber mais sobre o trabalho de Bulbul recomendamos a tese de Noel Carvalho (2005) *Cinema e representação racial*, que apresenta a trajetória do cineasta negro, de sua origem artística no Cinema Novo até sua atuação na militância política negra, e analisa os filmes dirigidos por ele: *Alma no olho* (1974), *Artesanato do samba* (1974), *Dia de alforria...* (?) (1981), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2002).

[33] O Cinema Novo preparou terreno para a construção do Cinema Negro brasileiro. Um cinema protagonizado, dirigido e produzido por negros sobre a população negra, como uma forma de expressarem as suas identidades. Há no Brasil dois manifestos: o *Dogma Feijoada* (2000) e o *Manifesto do Recife* (2001), que buscam promover o aumento da produção do Cinema Negro, reivindicando políticas governamentais de apoio a seus projetos e as suas iniciativas. Embora cada um deles formule e propõe suas próprias estratégias para a produção de seus filmes, identificamos algumas semelhanças entre eles, como a não construção de personagens negros estereotipados e a construção de roteiros que privilegie pessoas negras comuns. Sobre isto, ver o *Fórum de Itinerante de Cinema Negro*. Disponível em: http://ficine.org/cinema-negro-sobre-uma-categoria-de-analise-para-a-sociologia-das-relacoes-raciais-parte-2/. Acesso em: 16 mai. 2019. Nesse sentido, esses cineastas vêm se posicionando de forma significativa no campo cinematográfico brasileiro através dos seus filmes e propondo novas questões para se debater as representações, os papéis sociais dos negros e o racismo nas mídias (CARVALHO, 2011).

Por outro lado, é “o real e o não real, é o representado e a representação” (ROSSINI, 1999, p. 118).

Segundo Ramos (2002, p. 28), “a imagem por si só não é a definidora do específico cinematográfico”. Isto implica dizer que o filme não se esgota na imagem, mas quando cumpre seu processo de produção: realização, distribuição e exibição. A imagem fílmica não está projetada na tela para provar algo, ela age esteticamente. Sobre isto, Lagny (2012, p. 42) diz que: “ao longo do filme são as condições de sua fabricação e de sua reutilização que a fazem historicamente testemunhar e, graças tanto à montagem quanto aos comentários em *off* e à música, permitem a multiplicação dos efeitos de sentido possíveis (e sua livre proliferação) ”. Para ela (2012), o filme é um testemunho direto de uma realidade no presente, isto é, mostra o que se passa no momento em que um evento acontece. Esta condição refere-se mais ao documentário. Nova (1996) chama atenção para o filme desta natureza, já que ele trata de acontecimentos contemporâneos no momento de sua produção. Nesse sentido, para Nova (1996) não seria correto atribuir-lhe a condição de discurso histórico. Com base nisto, a autora utiliza o exemplo da filmagem durante uma guerra: o documentário produzido no interior de um conflito, ao apreender imagens deste, não se constitui em “filme histórico”, ainda que, no presente, possua um valor histórico. Percebe-se aí que o cinema interessou-se pela História imediata, bem antes desta interessa-se pelo cinema.

Lagny (1997) em sua obra *Cine y Historia* afirma que é preciso perceber o filme para além de fonte histórica. A autora defende a ideia de entender o filme a partir dele mesmo, de sua estrutura e das implicações que as representações nele produzidas têm para a sociedade. Entendemos que a imagem cinematográfica não pode ser analisada fora de seu contexto de produção. Dessa forma, deve-se partir de um problema, questionando o filme como qualquer outro documento. Ou seja, questioná-lo não é apenas construir uma interpretação sobre ele, mas também conhecer a sua origem, a sua relação com a sociedade que o produziu e o recebeu, tal como já ressaltamos. Assim, uma obra fílmica só falará o quanto for questionada, visto que “sem informações a respeito de autoria, data de produção, circunstâncias geográficas desta mesma produção, etc., é praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica” (RAMOS, 2002, p. 29).

Com base nisto, podemos analisar *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* como documentos, isto é, como produtos históricos, culturais e sociais de sua época. As imagens por eles construídas não podem ser tomadas de maneira isolada e descontextualizada. São filmes que trazem em seu interior a questão do negro brasileiro, porém, não os retratam de forma direta,

mesmo que assim aparentem. Apresentam discursos sobre ele imbuídos de subjetividade. Para tanto, podemos tratar os filmes como fontes documentais coadunando perspectivas metodológicas, sobretudo aquelas propostas por Ferro (1967; 1992), Sorlin (1977), Lagny (1997) e Nova (1996). Mesmo com lacunas, cada um destes autores muito contribui para nosso estudo com seus métodos de analisar filmes. O ponto de vista adotado pelo filme também é fundamental na análise. Ferro (apud LAGNY, 2012, p. 35-36), o classifica de acordo com a posição que a câmera ocupa durante a filmagem: " 'do alto' (do ponto de vista dos poderosos), 'de baixo' (do ponto de vista dos oprimidos), 'do interior' (se o autor está abertamente implicado), ou 'do exterior' (construindo o objeto social ou político em função de um modelo) ".

Os recursos da semiótica ajudam a entender os elementos estéticos que configuram os filmes e a decodificar os sistemas de significação, isto é, verificar como o seu sentido é produzido. Esta é uma possibilidade de ampliarmos nosso campo de investigação. É importante lembrar que a estética e a própria linguagem cinematográfica estão condicionadas socialmente. Sendo assim, os movimentos das câmeras, os planos, os enquadramentos, a iluminação, a vestimenta, a encenação, entre outros elementos, devem ser considerados no momento em que se analisa qualquer filme. Esta é uma forma de dissecar os significados implícitos dos filmes.

Como lembra Certeau (2007, p. 78) "cada sociedade se pensa 'historicamente' com os instrumentos que lhe são próprios", e acrescenta: "mas o termo instrumento é equivoco. Não se trata apenas do meio" (CERTEAU, 2007, p. 78). Isto nos ajuda a refletir sobre o lugar que os filmes ocupam no conhecimento histórico. Em uma sociedade como a nossa em que se impera a tecnologia e a compartilhamento de imagens, é necessário pensarmos, à luz do cinema, o modo como relacionamo-nos com o passado. Sendo importante entender a dimensão cinematográfica como fruto do desenvolvimento técnico e como uma linguagem específica passível de construir e reconstruir imagens e representações sociais temporalmente situadas.

Nessa perspectiva, *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* são fontes que necessitam ser contextualizadas e discutidas a partir de suas produções. Por serem produtos temporais localizados, é necessário que se perceba também as técnicas, as suas estruturas e os agentes envolvidos. Lagny (2012) afirma que é inevitável trabalhar a estrutura da narrativa, de sua organização no espaço e no tempo. As narrativas cinematográficas são resultados de

processos desencadeados por práticas coletivas, o que implica nas relações estabelecidas dentro, fora ou entre os grupos sociais que as produzem e aqueles que as consomem.

Nesse sentido, um passo importante a ser dado é fazer a correspondência entre o momento histórico nos quais os filmes em questão foram produzidos e as representações do negro neles encenadas. Por se tratar de um tema delicado, deve-se abordá-lo com objetividade, entendendo e problematizando a formação das imagens do negro naqueles filmes com prudência e, assim, contribuir com o aprimoramento do debate historiográfico do cinema brasileiro, bem como com o ensino da História e Cultura Afro-brasileira.

Orfeu Negro e *Ganga Zumba* adquirem um valor documental para "a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou momento histórico" (KORNIS, 1992, p. 239). São documentos para pesquisa histórica na medida em que articulamos aos seus contextos históricos e sociais de produção "um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica" (KORNIS, 1992, p. 239). São produtos que podem possuir tanto finalidades ideológicas quanto políticas ou didáticas. É necessário tomá-los como documentos históricos para enriquecer o ensino da História e Cultura Afro-brasileira, e não serem simplesmente incorporados à sala de aula como mera ilustração de um dado conteúdo histórico ou como entretenimento. Também podem ser considerados como espaços onde se contestam as representações dominantes. A leitura das narrativas fílmicas depende da experiência do olhar espectador. A partir dela, ele será capaz de aceitar ou contestar as representações produzidas pelo cinema. Essa experiência se constrói não pelo fato de assistir aos filmes, mas de como assisti-los.

Portanto, o cinema, ao reconstituir o passado, nos faz repensar sobre o modo de se fazer história, bem como valor relativo das verdades acadêmicas e o uso das fontes históricas. Assim, a abordagem parte da história com cinema. Isto é, refere-se à análise do filme enquanto documento histórico. Para Rossini (1999), quando o historiador não tem o mínimo de conhecimento dos elementos técnicos e artísticos da linguagem cinematográfica, corre o risco de cair no lugar comum de repetir a narrativa fílmica sem avançar nas possibilidades de sua significação. Nesse sentido, antes de trabalhar com o filme, se faz necessário estudar os elementos daquela linguagem.

2.2 História com cinema: filmes como ferramentas didáticas

A relação entre Cinema e História já está consolidada. O uso de filmes em salas de aula já é uma realidade. Esta relação impactou de forma decisiva o ensino da História, suscitando importantes pesquisas e metodologias. O cinema sempre inquietou os educadores e pesquisadores. Foi preciso desfazer os medos, os preconceitos e refletir sobre a visão redutora que o via como suporte de conteúdos escolares ou como complemento destes. O que se pretende a partir disto é a discussão das especificidades da linguagem cinematográfica na construção do conhecimento histórico.

Às vezes, limitamo-nos a ver a riqueza expressiva e a dimensão estética do cinema. Os efeitos de realidade produzidos pelo cinema nos fascinam, nos deixam paralisados diante da tela, sem piscar os olhos por algum momento. A potencialidade educativa do cinema ultrapassa o seu uso como ilustração ou complemento do conteúdo histórico escolar. Faz-se necessário perceber nele os elementos de sensibilidade: emoção, sentido e afeto (FRANCO, 1993). Nossos sentidos se habituaram às imagens cinematográficas, interagindo com estas. Assim, o cinema seduz nossos sentidos, estimula nosso prazer visual e auditivo, fazendo-nos entrar em seu mundo de fantasias e ilusão. Proporciona-nos momentos de interação afetiva seja com a família, seja em sala de aula.

Desde as primeiras décadas do século XX, os educadores perceberam os possíveis usos das imagens em movimento e as suas potencialidades pedagógicas. No Brasil, neste período, destacaram-se as obras *Cinema e Educação* (1931), de Serrano e Filho, e *Cinema contra cinema* (1931), de Almeida, nas quais estes autores manifestaram suas impressões sobre a relação cinema e educação. Além de os filmes serem discutidos pelos teóricos da educação, os próprios cineastas os consideraram como importantes ferramentas de instrução e educação. Segundo Fonseca (2016), o cineasta russo Sergei Eisenstein, por exemplo, possuía pretensões político-educativas ao produzir *Outubro* (1928) e *Encouraçado Potemkin* (1925).

Conforme Souza (2017), a história da relação entre o cinema e a educação formal tem início nos primórdios do cinema, porém a consolidação desta relação nas escolas se deu tardiamente. Entendemos que mesmo o cinema possuindo uma pretensão educativa por parte de alguns cineastas, ele não foi construído especificamente para ser didático. O filme só poderá ter uma finalidade educativa a depender do uso que o professor fizer dele em sala de aula.

Pode-se considerar que, no espaço escolar, é preciso ter uma finalidade educativa para o filme, questionando de que forma ele se relaciona com o ensino da História e com o currículo escolar. Também levar em consideração os seus limites e as suas possibilidades.

Lembrando que qualquer filme é um documento imerso em condições sociais de produção, que oferece referências de sua época, conforme aponta os Parâmetros Curriculares Nacionais (1998) para o ensino da História:

> um filme abordando temas históricos ou de ficção pode ser trabalhado como documento, se o professor tiver a consciência de que as informações extraídas estão mais diretamente ligadas à época que retrata. [...]
> Todo esforço do professor pode ser no sentido de mostrar que, à maneira do conhecimento histórico, o filme também é produzido, irradiando sentidos e verdades plurais. (PCNs, 1998, p. 88-89).

O filme, segundo Souza (2017), entrou nas salas de aula como recurso didático a partir dos anos 1980[34], mas só recentemente é que estão surgindo propostas mais sistematizadas e novas abordagens que orientam o professor a usá-lo no ensino da História. Diante destas considerações, cabe elencar aqui três questões: a primeira refere-se ao uso do filme como mera ilustração dos conteúdos históricos; a segunda diz respeito ao valor de verdade e de realidade histórica expressa pelo filme e, por fim, a terceira é sobre a carga horária da disciplina relacionada com o tempo de duração dos filmes na sala de aula.

É necessário atentarmos ao uso de filmes como mera ilustração ou como recursos que servem a ocupar o tempo dos alunos. Isto implica dizer que *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* não podem ser utilizados desse modo, mas, sim, como objetos de uma crítica contundente, já que trazem em seus roteiros a questão racial, um tema delicado que requer cautela em suas análises. São filmes que precisam ser incorporados de forma planejada e articulada ao processo de ensino e aprendizagem. Caso contrário, os alunos podem reproduzir as caricaturas ou os estereótipos dos filmes que assistem nas aulas ou em outro espaço, tratando suas imagens como reais ou verdadeiras. Para que isto não ocorra, caberia então uma reflexão crítica, buscando também questionar o modo como às imagens do negro foram produzidas nos diferentes movimentos cinematográficos brasileiros.

O filme pode sair do campo da ilustração ou do entretenimento quando propomo-nos criticá-lo e decompô-lo, fazendo uma análise de sua estética, de sua montagem e de sua construção discursiva. Rossini (1999) sugere-nos analisar o filme em si. Para entender a representação que ele constrói, é necessário desmontá-lo em suas partes constituintes a partir de um processo chamado pela autora de “princípio de montagem”. A obra cinematográfica é formada de fragmentos que possuem sentido completo se forem agrupados, constituindo

[34] De acordo com Ferreira (2018), a popularização do videocassete, na virada para os anos 1980, viabilizou a entrada de filmes em VHS no espaço escolar. Desde então, com as transformações tecnológicas, o surgimento do DVD e o formato digital no século XXI consolidaram ainda mais a presença de filmes ficcionais de diferentes gêneros nas salas de aula.

assim um discurso inteligível. Com relação ao processo de montagem do cinema, especificamente do filme histórico, a autora acrescenta:

> Mas a montagem, em cinema, não se restringe apenas à organização formal dos planos entre si. Toda a concepção do que aparece dentro do quadro (ou seja, personagens, indumentária, falas dos personagens, músicas, móveis, utensílios, iluminação) demandam um processo de montagem, de organização interna, e que produz um significado (explicito ou não). No caso do filme histórico, os próprios eventos selecionados e organizados, segundo critérios narrativos do roteirista, do diretor, do montador, enfim, revelam um processo de montagem preliminar. O processo de montagem, portanto, perpassa o filme desde sua concepção até a sua finalização. Determinar o fio condutor destes procedimentos implica desmontá-lo, desestruturá-lo, descosturá-lo, até se chegar novamente ao princípio, e assim tentar decifrar as suas motivações iniciais. (ROSSINI, 1999, p. 20).

Trata-se de um processo de desmontar o filme até chegar ao seu princípio e entender como foi construído pelos seus realizadores. O ideal seria trabalhar este processo antes de analisar a narrativa fílmica. É um procedimento que pode abrir caminhos para não reforçarmos o sentido dado pelos realizadores do filme, e analisá-lo para além do que eles querem dizer.

Nesse sentido, o uso de filmes como ferramentas pedagógicas pode ser vantajoso desde que o professor atente-se à necessidade de discutir junto aos alunos a ideia de que todo filme é uma representação e uma montagem, e não simplesmente uma “verdade histórica” ou um “reflexo” da realidade. Trabalhar com o filme em sala de aula requer de nós o mínimo de conhecimento sobre a linguagem cinematográfica. Uma discussão prévia sobre os elementos que constituem o cinema pode estimular os alunos a assisti-lo de maneira crítica. Também é uma forma de levá-los a perceber que se trata de um produto construído coletivamente, datado historicamente, localizados no tempo e no espaço, e relacionados com a sociedade que os criou. Por trás de um produto fílmico há sempre um diretor e sua equipe que podem usar de sua imaginação para criação de inovação estética que não precisa estar necessariamente articulada à realidade (BERUTTI; MARQUES, 2009).

Para Berutti e Marques (2009), um filme pode ser utilizado para a problematização inicial de um conteúdo histórico ou da própria realidade dos alunos. Além disso, a exibição de longas metragens nas aulas de História tem seus dilemas. Tendo em vista a quantidade de aulas semanais da disciplina e a duração dos filmes, o professor, muitas vezes, não consegue exibi-los por completo e, assim, no momento da exibição, manipula as imagens, alterando-as de diversas maneiras para buscar uma melhor análise do filme: recortando-as, voltando-as ou adiantando-as, repetindo a sequência, congelando quadros, modificando o tempo do filme

através da câmera lenta, e tudo o que for preciso para melhor compreender o passado ali representado.

Talvez o recorte das cenas pelo professor possa implicar em mostrar apenas a visão dele sobre o filme e não as impressões dos alunos se o assistissem por completo. Neste sentido, levantamos alguns questionamentos para reflexão: seria válido fazer recortes do filme para usá-lo didaticamente? Não seria mais justo a fruição completa da narrativa fílmica articulando-a, por exemplo, as aulas de Língua Portuguesa, que tem maior carga horária e, assim, trabalhar de forma transdisciplinar? Ou, caso não seja possível esta parceria, poderia recorrer ao uso curtas-metragens ou documentários nas aulas de História. Embora o professor possa considerar a necessidade, ou não, de exibir e analisar o filme como um todo ou apenas uma parte, preocupa-nos o seu uso como recurso didático que privam os alunos da narrativa fílmica em sua totalidade, em nome de uma pretensa racionalização do tempo escolar.

Exibir recortes de um filme pode aumentar a curiosidade dos alunos, que podem desejar ver o desenrolar e o desfecho de sua narrativa. Entendemos que o recorte de cenas específicas poderá ser feito após a exibição completa da obra que, ao ser exibida na íntegra, também poderá ser lida como um texto: identificar a cena principal e como esta se interliga com as restantes. Pensamos ser importante saber do aluno qual(is) cena(s) chamou(ram) sua atenção. O professor precisa estar atento às impressões de realidade produzidas pelo filme, que seduz o olhar crédulo de crianças e jovens, bem como respeitar e valorizar as fantasias desenvolvidas por eles ao assisti-lo, "mas sem reforçar a assimilação das explicações pseudocientíficas, da ideologia e representação fantasiosa como sinônimo de verdade" (NAPOLITANO, 2003, p. 22).

O professor ao possuir domínio básico da linguagem cinematográfica, com objetivos previamente definidos, saberá utilizar bem às cenas de sua escolha como uma forma de abrir caminhos para a discussão, isto é, para diferentes leituras e interpretações. Uma possível saída para o problema apresentado seria um editor de recortes de cenas. Assim, ele seria uma ferramenta fundamental para que o professor possa destacar as partes mais importantes a serem trabalhadas com os alunos após a projeção completa do filme.

Exibir o filme na íntegra seria o ideal, sobretudo quando se pensa sobre a formação do olhar e a ampliação do repertório de elementos estéticos cinematográficos do alunado. Além disso, uma ficha técnica com informações do filme (título, gênero, tempo, lançamento, distribuição, sinopse, imagem da capa do filme ou do cartaz de divulgação) pode ser obtida na

Cinemateca Brasileira[35], e seria útil nos momentos posteriores à análise fílmica, pois seria interessante no primeiro momento deixar o aluno livre para assistir o filme, sem sistematização da análise, apresentando suas primeiras impressões sobre a obra para posteriormente construir roteiros de trabalhos junto ao professor, que deve levar em consideração o nível cognitivo do aluno.

Rodrigo Ferreira (2018) não concorda com o uso de fichas de análise pelo professor, pois podem conduzir o olhar e a interpretação dos alunos. Isto limitaria a análise autônoma e a reflexão crítica. Todavia, o autor defende que selecionar cenas para discussão não implica em perda para o conhecimento histórico ou para o desenvolvimento da cultura cinematográfica do aluno, porém chama a atenção para não cairmos na armadilha da descontextualização e do anacronismo ao recortar o filme.

Além disso, os filmes utilizados na sala de aula não precisam ser históricos ou estar obrigatoriamente relacionados ao conteúdo histórico escolar. Também é importante apreciarmos filmes ficcionais que possam agregar valores aos alunos. Lembrando que os filmes apresentam as sensibilidades de uma época. Eles nunca estão desligados do tempo e da sociedade que os produziu. A liberdade de criação do diretor e sua equipe não implicam em ausência de elos com o social. O filme por mais fantasioso que seja, transmite ideologias, visões de mundo, conceitos, padrões de comportamento, entre outros, que pode gerar um rico debate em sala de aula. Assim, todo filme é valido desde que se tenha alguma finalidade educativa para ele, como já foi ressaltado. Cabe ressaltar que não há neutralidade no trabalho do professor e tampouco nas fontes que ele se debruça para utilizar em sala de aula.

Enfatizamos que podemos aprender mais sobre o contexto de produção do filme do que a época nele retratada. Para que esta aprendizagem aconteça, o professor e os alunos devem formar seu olhar ou reeducá-lo para não caírem na tentação de ver as imagens cinematográficas apenas como ilustração ou como “resgate” do passado. Educar nosso olhar é “colaborar no desenvolvimento da cultura de assistir filmes e compreender a linguagem cinematográfica em sua multiplicidade” (FERREIRA, 2018, p. 53). Explicar aos alunos sobre as principais etapas inerentes à realização de um filme faz parte da educação do olhar, especialmente para aqueles que estão iniciando o desenvolvimento de sua cultura

[35] A Cinemateca Brasileira possui um rico acervo audiovisual e documental sobre os filmes. Ela fornece ao público, através do Banco de Conteúdos Culturais, obras produzidas pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo que funcionou de 1937 a 1967 para serem assistidos na internet. Além disso, tal banco tem registros de filmes do período inicial do cinema brasileiro, do movimento cinematográfico Atlântida, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, da TV Tupi, do Cinema Novo e ainda possui galeria de fotos, cartazes de filmes nacionais e estrangeiros. Disponível em: www.cinemateca.gov.br.

cinematográfica (FERREIRA, 2018). É importante se apropriar da lógica dos procedimentos da construção de um filme. A estrutura narrativa fílmica é envolvida pela escolha de planos, cortes, ângulos e câmeras. Estes elementos constituem a "decupagem" que, segundo Xavier (apud FERREIRA, 2018, p. 96), é um processo de decomposição do filme em planos.

Como diz Ferreira (2018, p. 110), "entender, de maneira global, os princípios da constituição das imagens cinematográficas é um passo fundamental para a compreensão do filme e do desenvolvimento da educação do olhar". É impossível analisar a dimensão de todo filme. A formação do olhar deve ir além do juízo de valor "bom" ou "ruim", é (re)conhecer os aspectos a que o filme se propõe e a sua repercussão. É preciso ter em mente que:

> Dificilmente esse conjunto de informações será perceptível quando assistimos ao filme. Porém, após tomar contato com elas nosso olhar provavelmente será alterado ao revê-lo, compreendendo melhor as escolhas do cineasta, como, por exemplo, posicionamento de câmera, opções de figurino, cenário, postura de autores, paletas de cortes, trilha sonora. (FERREIRA, 2018, p. 124).

Reiteramos que os alunos precisam compreender que a imagem produzida pelo cinema não é o realidade em si, mas, sim, uma construção dela, elaborada de acordo com as intenções de quem a produz. Não só o filme é uma representação do real, como também o que está nos documentos escritos. Ademais, se algumas produções fílmicas tendem a retratar os escravizados como vitimizados e o sistema escravista no Brasil como "harmônico" entre colonizador e colonizado, por exemplo, certamente os realizadores do filme pretendem legitimar este pensamento colonialista. Se a ideia é romper com posicionamentos de caráter colonial acerca da escravidão, optamos por utilizar produções que destaquem a participação dos escravizados e suas lutas pela liberdade. Com base nisto, *Ganga Zumba* é um exemplo de filme que retrata o protagonismo dos escravizados em seu processo de libertação. Dessa forma, antes de utilizarmos qualquer obra, precisamos saber em que contexto ele foi produzido e por quem.

O professor primeiro precisa assistir ao filme para planejar a aula a ser mediada por este produto. Os filmes, sejam eles de qualquer gênero, têm sempre alguma possibilidade para o trabalho escolar. Ao trabalhar sistematicamente com o cinema, devemos levar em consideração o uso possível do filme, a faixa etária e escolar que ele é mais adequado, a abordagem dentro da disciplina ou em um trabalho interdisciplinar ou transdisciplinar, e verificar, antes de tudo, a cultura cinematográfica dos alunos, isto é, os gêneros que eles costumam assistir.

Na prática de ensino da História podemos considerar alguns aspectos no uso dos filmes, que servem tanto para *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* quanto para quaisquer outros: seleção prévia dos filmes; organizar uma ficha técnica (título, diretor, país, ano de produção, duração, gênero, elenco, principais indicações e premiações, sinopse, se é ou não baseado em alguma obra literária); explorar as suas características e sua historicidade[36] (os personagens, o cenário, o ambiente, a temática histórica retratada, os limites e as possibilidades); entender as particularidades da linguagem cinematográfica, isto é, os elementos que a constitui; estabelecer relações entre as leituras, interpretações, percepções dos alunos sobre os filmes e os temas abordados em sala de aula. A discussão de um filme deve possibilitar desconstruir e ressignificar suas imagens; e, por fim, sistematizar e registrar o que foi aprendido sobre ele. Uma possibilidade de entendê-lo é ver seu *making of*.

Além disso, conforme Ferreira (2018), é possível pensar o filme de temática histórica a partir das discussões sobre a chamada "História Pública", expressão criada na década de 1970, por esta ampliar o público que terá contato com essa categoria de filme, por estimular o debate suscitado por ele, que pode impactar nas representações sociais, culturais e de sujeitos, e por produzir uma narrativa cinematográfica do passado. A "História Pública" é fundamental nesse processo, pois comunica a História a um público não acadêmico por meio de uma obra fílmica documental. Assim, a "narrativa fílmica pode contribuir para a elaboração e socialização de produção do conhecimento histórico" (FERREIRA, 2018, p. 72). Trata-se também de uma investigação de pesquisa na qual o historiador se comunica com um público maior através de sites, blogs, documentos, entre outras formas de comunicação.

Ferreira (2018) propõe uma possibilidade metodológica bastante útil para análise fílmica em sala de aula: a análise interna (narrativa fílmica) e externa (processo de produção e divulgação). São duas dimensões que dialogam e a partir delas podemos trabalhar o filme em sua relação com o ensino da História, considerando a contextualização do tema abordado e de sua produção, a narrativa fílmica e a repercussão. Conhecer os aspectos técnicos da filmagem (posicionamento e movimento das câmeras, montagem, por exemplo) é uma forma de perceber os significados na exibição da sequência. Esses significados constroem o sentido narrativo ao serem complementados pelos elementos externos à análise fílmica. Rocha (1993) não compartilha a ideia de que o professor analise as especificidades do cinema, pois, neste caso, ele teria de ser "alfabetizado" na linguagem cinematográfica para conhecer suas formas

[36] Compreende-se a historicidade dos filmes e de outras fontes "em seu fazer, na sua lógica constitutiva, como em seus temas, nas leituras, sensibilidades e olhares que suscitam" (FONSECA, 2009, p. 205).

e suas técnicas. Para o autor, isto só será necessário caso o professor use sistematicamente produtos fílmicos na sala de aula. Entendemos ser necessário o conhecimento sobre as técnicas e teorias da linguagem cinematográfica pelo professor para que ele possa trabalhar significativamente com o filme, de forma incessante, em sala de aula, conforme já ressaltamos.

Assim sendo, conforme Napolitano (2003), podemos abordar o cinema no ensino da História a partir de três elementos presentes nos filmes: o conteúdo, a linguagem e a técnica. Debater em sala de aula sobre "diversos processos, etapas, tratamentos técnicos e tecnológicos dos materiais e efeitos presentes nos filmes, independente do seu conteúdo". (NAPOLITANO, 2003, p. 30). O passado reconstituído pelo filme vai desde a composição do tema até a exibição. Todavia não finda quando chega à sala de projeção ou à sala de aula, "pois sua circulação (re)coloca na ordem de discussão a abordagem da História, sua interpretação, suas contradições, seus equívocos historiográficos" (FERREIRA, 2018, p. 127). A cada vez que um filme é exibido em qualquer espaço, surgem novas interpretações e novas questões podem ser levantadas, isto é, as interpretações sobre ele não cessam.

O cinema reduzido à pura ilustração da História, sem fins didáticos, já não é mais significativo para os alunos. Usar filmes desta forma ou com o algo transparente, dificulta o desenvolvimento crítico e a formação da consciência histórica[37] dos alunos, pois são levados a assisti-los sem nenhuma preocupação sistemática, formativa e reflexiva (FERNANDES, 2007). Por isso, a importância da formação ou "alfabetização" do olhar na linguagem cinematográfica. Formação no sentido de como se deve ver um filme, se apropriar de suas técnicas e formas:

> A alfabetização na linguagem cinematográfica, no entanto, é construída a partir de uma cultura visual desenvolvida com a frequente análise de filmes, com o hábito do

[37] Segundo Luis Cerri (2011), a consciência histórica é uma forma de consciência humana relacionada à vida prática. É uma das condições de existência do pensamento. Ela envolve imagens, ideias, valores, memórias e tempo. Também diz respeito ao pensar historicamente no sentido de retomar o sentido próprio das coisas sobre as quais se pensa. Quando alguém tem a capacidade de interpretar o tempo, pode usar esse conhecimento para a própria vida. Com base nessa reflexão, quando assistimos a um filme, construímos representações mentais do significado que ele pode nos despertar. O potencial estético e artístico presente nele tende a mobilizar a consciência histórica.

> olhar crítico. Muitos jovens que consomem constantemente imagens em movimento desenvolvem uma sensibilidade para a linguagem 'secreta' do cinema. (OLIVEIRA et al, 2012, p. 38).

Desse modo, o aluno terá a possibilidade não só de olhar e ouvir, mas também de observar, examinar tecnicamente o filme, procurar nele indícios, submetê-lo a seus instrumentos de análise e as suas hipóteses. Não apenas perceber que o filme pertence ao universo do prazer, como também pertence ao campo da reflexão e da produção intelectual. Entender o cinema como produtor de um conhecimento histórico socialmente partilhado, é entender como ele se constitui como linguagem particular, que recria a realidade a partir de técnicas e métodos próprios. Isso requer de nós também compreender como a semiótica e a análise do discurso atuam na configuração da História (SOUZA, 2014).

Conforme Souza (2014), todo filme produz um conhecimento histórico, mas nem todo conhecimento sobre o passado é histórico. Isto é, a historicidade de um filme se constitui no vínculo entre as dimensões temporais da narrativa histórica: "experiência, interpretação e orientação" (SOUZA, 2014, p. 206). Ainda de acordo com o autor, um produto fílmico produz conhecimento histórico quando permite uma interpretação do passado que explique uma relação com o presente e possibilite orientação histórica. O significado do passado narrado pelo filme só se completa na interação com os espectadores.

Além disso, Napolitano (2003) chama a atenção para o fato de que o uso do cinema nas salas de aula não é a solução para uma aula monótona ou superar um ensino tradicional, nem tampouco motiva alunos desinteressados. A utilização de filmes na Educação Básica será aprimorada com o avanço da "alfabetização" do olhar dos alunos, com mais elementos e recursos da relação ensino e aprendizagem, que possam estimulá-los para a prática da leitura, da escrita e da reflexão crítica. O autor é contrário às propostas de uso de recursos didáticos e fontes de aprendizagens que sejam usadas de forma inovadora na educação escolar como "fórmulas mágicas" ou "receita teórica" de salvação do ensino. É preciso sempre questionar o uso de novas linguagens no espaço escolar, não toma-las como "modelos prontos". A escola e o professor, valendo-se de sistematização básica e de trocas de experiências, podem criar suas próprias metodologias, seus próprios mecanismos e procedimentos, refletindo coletivamente sobre eles (NAPOLITANO, 2003). Diante dessas considerações, se faz necessário sempre questionar e problematizar os filmes, como qualquer outro documento no ensino da História, senão suas narrativas acabam contribuindo para "consolidar uma história acrítica, ao impor uma leitura na qual estão ausentes os conflitos, as contradições, 'os vencidos', os esquecidos e as lutas políticas" (BERUTTI; MARQUES, 2009, p. 133).

Concordamos com Fonseca (2009) ao afirmar que a incorporação de filmes de forma planejada e articulada ao processo de ensino e aprendizagem em História pode contribuir de forma significativa para o saber histórico, ético e estético, levando-se em consideração as suas características narrativas próprias. O filme é produto cultural, podendo ser um recurso didático fascinante, uma vez que há nele o entrecruzamento de vários elementos desde estética a práticas sociais. A partir dele, podemos explorar a história que não ocorreu e a realidade histórica por ele reconstituída (FONSECA, 2009).

Contudo, enfatizamos que a prática de análise histórica de um filme é dificultada, muitas vezes, pela falta de preparação de professores nos campos teórico e técnico da linguagem cinematográfica. A questão é não tornar-se um especialista em estudos de cinema, mas ter domínios básicos sobre a relação Cinema e História, Cinema e Educação, considerando a imagem como um elemento fundamental do processo de aprendizagem contemporâneo (NOVA, 1996). Ter um domínio básico da linguagem cinematográfica é desfrutar junto aos alunos o máximo das potencialidades educativas dos filmes. Assim, precisamos superar a prática social de utilização do cinema como ilustração ou lazer. O cinema é um suporte de interpretação da realidade e de constituição da imagem de um determinado povo e sua cultura.

Diante do que foi exposto, *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* são importantes instrumentos didáticos para se trabalhar o ensino da História e Cultura Afro-brasileira: primeiro pela temática do negro que abordam; segundo pelos recursos que os constituem, como a fotografia, a trilha sonora, os ruídos, o enquadramento e a edição. Tudo isso cria uma narrativa que dá ao espectador a sensação de verossimilhança, de testemunhar o passado ou de estar diante da própria realidade. Tais recursos também criam nele a sensação de que o tema abordado pelos filmes é a verdade inquestionável. Portanto, são filmes que possibilitam a discussão sobre as suas estruturas, a forma como os negros estão sendo representados e os sentidos atribuídos a eles pelos produtores daquelas películas.

CAPÍTULO 3

METODOLOGIA E ANÁLISE EM *ORFEU NEGRO* E *GANGA ZUMBA*

"No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida
No morro ninguém morre antes da hora!
Agora o morro é vida, o morro é Orfeu
É a música de Orfeu! Nada no morro
Existe sem Orfeu e a sua viola!
Cada homem no morro e sua mulher
Vivem só porque Orfeu os faz viver
Com sua música! Eu sou a harmonia
E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu
O músico!". (MORAIS, 2013, p. 43)

3.1 Possíveis usos de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba*

Este capítulo dialoga com as perspectivas teórico-metodológicas de análise fílmica para pensar o uso de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* no ensino da História e Cultura Afro-brasileira. Na realidade, a ideia aqui é propor metodologias para o uso destes filmes neste ensino. Tais possibilidades metodológicas envolvem desde a análise fílmica à comparação de filmes. Pois, conforme Fonseca (2017), para se compreender as narrativas do passado presentes nos filmes e perceber os seus significados, é necessário fazer uma comparação entre os filmes e analisar também as fontes que eles utilizam.

Antes de entender a narrativa de um filme para usá-lo no ensino da História, é necessário que se conheça algumas nuances das produções cinematográficas. A narrativa fílmica pode conter em si uma pluralidade de sentidos. Jamais conseguiremos dar conta de sua complexidade. Analisar um filme é, antes de tudo, criar uma leitura possível. Vários autores sugerem formas possíveis de analisá-lo. Nossa intenção não é adotar um método de um autor específico, mas intercalar os métodos na medida em que se faz necessário.

Na perspectiva de Vanoye e Goliot-Lété, analisar um filme consiste em

> [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois se é tomado pela totalidade. [...] em seguida, estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Como afirmam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15), “o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”. Ao retomar a discussão do capítulo 2, entendemos que decompor o filme em partes, é uma forma de estabelecer possíveis relações entre elas para compreender a obra como um todo. Apesar disto, o professor ou analista pode considerar a necessidade, ou não, de analisar o filme na íntegra ou apenas algumas cenas.

De acordo com Fonseca (2017), um dos primeiros passos para analisar um filme, é descrevê-lo. A descrição, embora com limitações, pode ser dividida em sequências, nas quais podem ser descritos a narrativa e os elementos constitutivos do filme. Nesse sentido, ela seria como fosse um mapa a guiar o professor, porém este último não pode submeter-se ao filme, deixando-se ser guiado por ele. O olhar atento é fundamental durante a descrição, pois possibilita uma maior apropriação da obra. Dessa forma, “descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois é, de uma certa maneira, reconstruí-lo (e até desconstruí-lo)”, conforme Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 52).

Os autores (1994) alertam-nos para as fraquezas do analista, que pode se contentar apenas em descrever ao invés de interpretar e reconstruir, ou, ao contrário, interpretar antes mesmo de ter descrito. Precisa-se ter um equilíbrio entre estas duas tarefas obrigatórias da análise. Outra fraqueza apontada por eles é a entrega total do analista à sua própria emoção e imaginação.

Diante disto, baseamo-nos, a princípio, no método de análise fílmica proposto por Fonseca (2017) e Vanoye e Goliot-Lété (1994), que consiste em descrever para analisar. Também implica acrescentar que analisar um filme, além de situá-lo em seu contexto de produção, é revê-lo e examiná-lo tecnicamente. Ademais, a filosofia analítica enfocada por Bevir (2008) em *A lógica das ideias*, pode nos ser útil neste processo. Nesta obra, o autor caracteriza a sua filosofia como “pós-analítica”, que, em sua visão não há verdades dadas, pois todas as nossas crenças ou os nossos métodos estão sempre abertos à revisão e à crítica. Nesse sentido, nenhum método pode ser uma garantia absoluta de uma boa análise ou uma boa narrativa histórica. Não só nos cabe concentrarmos em questões descritivas concernentes ao processo de entendimento de um filme, como também explorar as formas lógicas pelas quais podemos explicar a compreensão adquirida dessas obras fílmicas.

A filosofia analítica pode ser acrescentada ao método de análise fílmica sugerido por Fonseca (2017) e Vanoye e Goliot-Lété (1994), pois fornece instrumentos para análise de significado e enunciado, termos inicialmente concebidos pela linguística e, mais tarde,

transpostos para questões ligadas à cinematografia. Ou seja, trata-se de uma ferramenta do campo da linguagem. Se o filme pode ser visto como um discurso, seu significado também pode ser analisado pela filosofia analítica no sentido "pós-analítico" proposto por Bervir (2008). Objetiva-se ter essa ferramenta metodológica para abordar o filme em seus significados, neste caso, seus conteúdos narrativos. Vanoye e Goliot-Lété (1994) afirmam que só podemos encontrar os indícios da enunciação de um texto ou de um filme no interior deles próprios. Os autores acrescentam que

> a narração corresponde ao ato narrativo produtor e, por extensão, ao conjunto da situação real ou fictícia na qual ocorre. Diz respeito às relações que existem entre o enunciado e a enunciação tal como se mostram à leitura na narrativa: portanto, só são analisáveis em função de vestígios deixados no texto narrativo, ou melhor, em função de configurações enunciativas (pois a enunciação nem 'sempre é *marcada*, mas sempre *agente*'). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 42, grifo dos autores).

Refletindo sobre as ideias de Bevir (2008), podemos perceber que os enunciados de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* são situados historicamente, produzidos em momentos específicos e a eles se referem. Isto é, pode-se pensar que os realizadores dos filmes falam no contexto histórico, com referência a alguém ou a uma categoria social. O significado de um filme vai além das intenções dos seus realizadores que não possuem total controle sobre esse significado. É uma tarefa difícil conseguir perceber a intenção autoral por trás de uma obra. Antes, deveríamos enfocar o significado dela, tal qual foi produzido. Os espectadores leem as imagens fílmicas de um modo não previsto pelos realizadores. É neste sentido que se coloca a seguinte reflexão: "toda leitura de um texto produz uma nova obra, de conteúdo composto pela intenção fraca do leitor" (BEVIR, 2008, p. 101). Com base nisso, cada leitura que se faz de um filme é um ato criativo.

Diante dessas considerações, no primeiro momento, faremos a descrição em sequências dos filmes escolhidos para compreendê-los e, posteriormente, analisá-los, como uma das propostas metodológicas. No segundo momento, apresentar de que modo eles contribuem com o ensino da História e Cultura Afro-brasileira. Ao tomá-los como ferramentas didáticas neste ensino, é importante atentar para os seguintes aspectos: os personagens, o cenário, a narrativa, a trilha sonora, a equipe de produção, o roteiro, entre outros. Observar estes aspectos é necessário para uma leitura crítica dos filmes. Isto é, por meio dessa prerrogativa metodológica, podemos perceber até onde os realizadores se aproximam ou se afastam dos sujeitos ou da realidade social que procuram representar em suas obras.

3.2 A construção de *Orfeu Negro*

Conseguimos obter informações sobre a construção do filme *Orfeu Negro* em jornais e revistas compreendidos entre 1950 e 1959 no acervo da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)[38]. Através da leitura destes documentos percebemos um discurso que vai sendo construído sobre o filme mesmo antes de ele ficar pronto. Assim, é possível compreender o processo de realização das pesquisas para o filme de Camus por meio das declarações de seus realizadores nos jornais da época. Ou seja, neles há as justificativas dos realizadores, criando, previamente, espécies de chaves de leituras. Em face disso, a ideia de apropriação proposta por Chartier (1988) é fundamental para entender como um filme é pensado, construído e dado a ler em dada época e lugar.

Pode-se dizer que os jornais publicados anteriormente ao lançamento de um filme são, de alguma forma, controlados pelos próprios produtores, já que as informações transmitidas aos jornalistas não vem da própria observação da obra. No caso de *Orfeu Negro*, podem ser abordados nesses jornais, as intenções de Marcel Camus em produzir o filme no Brasil e sua biografia; a representação do negro; o produtor francês Sacha Gordine e o poeta Vinicius de Morais; os possíveis problemas de iniciar a produção do filme no país; a busca por atores; a construção do cenário; a vitória do filme no Festival de Cannes, em 1959 e o Oscar de melhor filme estrangeiro neste mesmo ano.

3.2.1 O fascínio de Marcel Camus pelo Brasil

Orfeu Negro[39], intitulado na versão brasileira *Orfeu do Carnaval*, foi sucesso de bilheteria na época pela forma como mostrou a imagem do Brasil no exterior. Os jornais da época deram muita atenção à vinda do cineasta francês Marcel Camus e suas intenções de produzir filmes nas terras brasileiras. O jornal *Correio da Manhã* apresenta um breve artigo sobre a vida de Camus:

---

[38] A Biblioteca Nacional Digital (BNDigital) faz parte da Fundação da Biblioteca Nacional. Trata-se de um acervo digital aberto. Em outros termos, os documentos do Acervo Memória Nacional foram digitalizados e disponibilizados na internet por meio da BNDigital para que eles sejam acessíveis a todos. Isto é, o objetivo não só é ampliar e democratizar o acesso aos documentos, como também preservar a memória documental brasileira. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 05 mai. 2019.

[39] Título original que "se refere ao prefácio 'L'Orphée noir' de Sarte para a 'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française', do senegalês Léopold Sédar Senghor. Com Aimé Césaire (martinicano) e Léoni-Gontran Damas (guianês), Senghor é formulador da 'negritude'. Poeta da ação, intelectual e político, ele era, para o pai do existencialismo, um avatar negro de Orfeu" (DESBOIS, 2016, p. 493).

> O jovem *metteur-en-scènce* gaulês já foi professor de desenho e escultura na Escola de Paris. Possui uma dolorosa experiência de guerra – disse seu apresentador na ABI, o poeta Vinícius de Morais. Já deus duas voltas e meia ao mundo. Sempre procurou rodar filmes cheios de autenticidade humana, tal como *Morte en Fraude*, na Indochina, estrelado por Daniel Gelin e Anne Mechard (atriz que descobriu naquele país). Entrou em entendimento com Sacha Gordini. Já esteve no Rio de Janeiro ano passado e será o carnaval o principal personagem do filme que pretende realizar aqui. ("ORFEU da Conceição" em tecnicolor... *Correio da Manhã*. 1° Caderno. Terça-feira, 31 de Dezembro de 1957, p. 08).

Logo após *Orfeu Negro* conquistar a Palma de Ouro no Festival de Cannes, Camus explica ao jornal *Diário de Notícias* como surgiu a ideia de realizá-lo:

> - Tive a ideia do 'Orfeu do Carnaval' em junho de 1956, quando Sacha Gordini me deu a ler a primeira adaptação de Jacques Viot, a quem eu conhecia muito bem. No mesmo instante, senti-me atraído pelo tema desse filme extraído de uma peça de teatro do poeta brasileiro Vinicius de Morais. Passei alguns dias no Rio, em janeiro de 1957, antes de sincronizar 'Mort en Fraude'. Assisti ao carnaval. É deveras um acontecimento extraordinário, que não se encontra em nenhuma parte do mundo. Você sabe que a ação 'Orfeu do Carnaval' se desenrola durante o Carnaval e que o filme é inteiramente interpretado por negros. Até agora via-se somente o lado silencioso do Carnaval do Rio. Se este aspecto existe, o Carnaval carioca é, antes de tudo, um festival de dança, no qual são os negros os principais participantes ativos. (CHARENSOL, Georges. Ainda Orfeu do Carnaval. *Diário de Notícias*. Rio Grande do Sul. Domingo, 5 de Julho de 1959, p. 02).

Camus ficou fascinado pelas terras distantes e desconhecidas do olhar europeu, sobretudo pelo carnaval carioca. Desde que ouviu falar da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Morais, montada em 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, logo buscou traçar planos para transpô-la ao cinema. Na época, recusou produzir 17 filmes que lhe foram propostos na França. Percorreu diariamente alguns quilômetros para conhecer os recantos do Rio de Janeiro e se familiarizar com o povo carioca. Além disso, percebeu que o Brasil possui lugares esplêndidos para ambientar cenários de filmes. Além de *Orfeu Negro*, realizou *Os bandeirantes* (1960) e *Otália da Bahia*, filmado em 1975. Vinicius de Morais acredita no trabalho e no potencial do cineasta francês: "[...] Como autor, repito, que o meu 'Orfeu da Conceição', não poderia estar em tão boas mãos. Camus representa o sangue novo do cinema francês" (MICHEL Camus já trabalhou com Rene Clair – Pela segunda vez no Brasil – depende da Alfândega a realização do 'Orfeu da Conceição', cores e cinemascope. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1959, s/p).

Assim, Camus, "com seu sorriso de menino, olhos azuis e cabelos encaracolados" (HOLANDA, 1958, p. 13), percorreu os morros cariocas em busca do cenário adequado para *Orfeu Negro*. O morro da Babilônia, entre o Leme e o Botafogo, com vista para o Corcovado, praia de Copacabana e Baía de Guanabara, foi o lugar ideal para ambientar o seu filme. Neste

lugar, o terreno sofre uma elevação brusca onde existia uma única árvore em seu cume desencapado. Próximo a ela, foram construídos os barracos de Orfeu (Breno Mello) e Serafina (Léa Garcia). No pequeno morro, os personagens revivem a tragédia grega modernizada, em pleno carnaval carioca.

Em 1955, Sacha Gordine, produtor francês de Camus, já prevê que *Orfeu Negro* será um sucesso. Encontra-se com Vinicius de Morais para discutir como o filme será realizado, embora acredite que será um difícil trabalho no Brasil. Enquanto isso, ele aguarda a chegada do carnaval para iniciar as filmagens:

> Não vim ao Brasil fazer um negócio fácil pois a realização de um filme não é uma empresa fácil em parte nenhuma do mundo. Mas já tenho elementos para assegurar que 'Orfeu' será um sucesso seguro tanto comercialmente quanto artisticamente porque reúne de maneira ideal elementos espetaculares, preenchendo a primeira imposição a elementos intelectuais, sem o que uma fita seria artisticamente nula: a lenda grega clássica de Orfeu e o Carnaval brasileiro, através de um compositor popular que tem no filme, o mesmo destino do herói no mito. [...]. Aproveitarei os melhores elementos profissionais existentes aqui e os outros trarei da França. Como não quero erros psicológicos e muito menos que o Brasil continue a ser mostrado lá como os estrangeiros acham que o Brasil deve ser e não como de fato é, creio ser importante confiar a direção ao próprio Vinicius de Morais, assistido na sua estreia como diretor por uma equipe de técnicos competentes. O título será o da peça de Vinicius, 'Orfeu da Conceição', quanto ao título francês ainda não foi decidido. Será um filme em cores, pelo processo do cinemascope e os trabalhos de laboratório serão feitos na França e remetidos os resultados ao Brasil por via aérea. Os outros contatos serão feitos por meio de relatórios telegráficos. (OTTONI, Décio Vieira. Garante Gordini: Orfeu será um sucesso. *Manchete*. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1955, p. 06).

Interessante perceber nesta declaração de Sacha Gordine que a maioria dos jornais utilizados se antecipou, passando a utilizar o título da peça de Vinicius de Morais, já que quase nada havida sido decidido sobre o título do filme. Gordine critica, no *Correio Paulistano*, a maneira como os filmes vêm sendo produzidos no Brasil durante as Chanchadas. Nota-se ainda o lugar de autoridade do produtor francês para produzir filmes de "alta cultura" no Brasil:

> Enquanto continuamos produzindo filmes de péssima qualidade, comédias sem graça e horríveis, comenta o famoso produtor cinematográfico francês Sacha Gordine, ora em nosso país, onde prepara o 'Orfeu do Carnaval': 'É muito difícil fazer cinema no Brasil. Os brasileiros já se acostumaram a não acreditar nos filmes nacionais e, talvez, por isso, desacreditam de quem vem fazer cinema sério no Brasil'. (EPAMINONDAS. *Correio Paulistano*. São Paulo, 3 de Julho de 1958, p. 05.)

Com relação a isto, Vinicius de Morais fala ao *Jornal Dia* sobre a conquista de *Orfeu Negro* no Festival de Cannes, enfocando a dificuldade de conseguir recursos e apoio dos

capitalistas brasileiros e do Estado para a realização desta obra. Ele recebeu a notícia da vitória do filme em Cannes no consulado geral do Uruguai:

> [...] A vitória do 'Orfeu do Carnaval' em Cannes, representa para mim, sobretudo, um sério golpe aplicado à reserva desses capitalistas em relação ao cinema brasileiro. Naquela ocasião não necessitávamos de muito dinheiro, pois tínhamos 15 milhões em caixa e poderíamos realizar a produção de qualquer maneira. Mendigando capital nacional queríamos apenas com algumas migalhas o Brasil pudesse exibir o filme como seu (em parte): e ela só não foi considerada co-produção porque Sacha Gordine, o produtor ficou desanimado ante a apatia dos capitalistas brasileiros e resolveu buscar dinheiro em seu próprio país. Sou testemunha, entretanto, de seu desejo de que 'Orfeu do Carnaval' fosse brasileiro não só pelo tema, mas pela empresa que o realizasse.
> Os grandes lucros que Gordine certamente arrecadará com esta produção poderiam reverter, em parte, ao Brasil, não fosse o medo pusilânime dos nossos magnatas. No que toca a minha parte – a minha participação intelectual na produção do 'Orfeu' – tenho a dizer que de uma vez por todas que ela se limitou à transcrição cinematográfica, feita durante três meses na França, da minha peça 'Orfeu da Conceição'. É claro que a adaptação posterior, feita pelo cenarista Jacques Viot, aproveitou a maioria dos elementos contidos em meu roteiro inicial. Mas a história, em sua forma atual, foi concepção dele, imaginada de forma a dinamizar melhor a ação – tudo feito, aliás, com minha integral aprovação.
> Posteriormente, Marcel Camus, ao fazer o roteiro da filmagem, acrescentou à trama imaginada por Viot elementos novos de seu sentimento como grande diretor e grande lírico, que é. Foi, não há dúvida alguma, uma aventura – e eis o final, que assim prova o resultado de Cannes. Trabalhamos os três em perfeita coordenação e disso resultou uma grande amizade, antes do resultado, e uma grande alegria, depois do prêmio. O trabalho dos assistentes brasileiros – e quero mencionar especialmente meu amigo Sílvio Autuori – foi da maior dedicação de elementos de 'décor', integrantes da fita, como Breno Melo, Nilde de Oliveira e Léia Garcia, ou os 'passistas', que trabalharam a valer. Daí o grande segredo da comunicabilidade em que o carnaval carioca é o maior personagem.
> Os notáveis sambas feitos por Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim), Luis Bonfá ('A Felicidade' e 'O nosso amor') serviram muito aos propósitos cinematográficos de Marcel Camus.
> O filme é todo ele uma mensagem de ternura e doçura humanas. Com ele, deve o Brasil, certamente seguir as pegadas do 'Cangaceiro', o primeiro grande passo do cinema brasileiro no campo do cinema internacional. Estou certo, Pouchard, de que essa vitória, que nos custou sangue, suor e lágrimas, abrirá possivelmente as portas do Brasil a acordos de co-produção feitos em bases inteligentes e construtivas, fundadas em motivos nacionais que realmente revelem a nossa alma, os problemas de temperamento e o caráter de nosso povo. Belas histórias não nos faltam: o que nos faltam são homens de fibra e tenacidade de Sacha Gordine, Jacques Gibault e Marcel Camus. O resto é uma questão de trabalho.
> Não quis ser hostil ao Brasil, pois não guardo nenhuma mágoa de meu país. Mas a vitória de 'Orfeu do Carnaval' em Cannes é a derrota do nosso pessimismo e uma lição que deverá ser aprendida pelas gerações do futuro. Temos gente que vive, gente que faz, e uma esplêndida paisagem. Só nos faltam coragem. No momento, o meu orgulho transborda e estou inundado ao otimismo. (MORAIS, Vinícius. Ao brasileiro falta coragem! *Jornal do Dia*. Rio Grande do Sul, Sexta-feira, 19 de Junho de 1959, p. 15).

No que diz respeito à relação entre Estado e cinema no Brasil[40], apontada por Vinicius de Morais no jornal acima, cabe dizer que a solicitação de intervenção do primeiro na produção do segundo, é envolvida por um alto custo. O cinema brasileiro vai à busca de um sistema de interlocução com o Estado, tencionando o reconhecimento oficial de sua atividade produtiva (AMANCIO apud FONSECA, 2016, p. 140). Além disso, conforme Fonseca (2016), o filme estrangeiro é um elemento forte nessa questão, pois ocupava um lugar no mercado que poderia ser do filme brasileiro. Caberia ao Estado abrir mais espaço para obras nacionais, fornecendo suporte para a produção das mesmas e criando leis mais firmes que regulassem a entrada de produções estrangeiras no país.

Camus antecipa para o *Diário da Noite* as etapas da realização de seu filme.

> - A rodagem do filme – começou – deverá ser baseada em três etapas. A primeira consistirá na filmagem das vistas de conjunto, do 'panorama' do carnaval carioca. A segunda em 'close-ups' de tipos, compreendendo desfiles de frevo, de escolas de samba e de rua. Nesta etapa serão escolhidos os melhores passistas, os elementos que mais se destacarem nos desfiles, para tomar parte no filme. E findo o carnaval, pretendemos selecionar, através de concurso a ser divulgado na imprensa, as pessoas, artistas profissionais ou não, que deverão interpretar os personagens de 'Orfeu do Carnaval'. E acrescentou: - A terceira etapa será a de rodagem do filme propriamente dita. (CAMUS vai filmar foliões para "Orfeu do Carnaval. *Diário da Noite*. 1ª Seção. Rio de Janeiro, 14 de Fevereiro de 1958, p. 07).

Sobre a produção de *Orfeu Negro*, Camus filmou incessantemente três mil metros de película sem nenhum de seus atores, durante os três dias de carnaval no Rio de Janeiro, nos dias 18, 19 e 20 de Fevereiro de 1959[41]. A filmagem com os atores já havia sido realizada em 1958:

> A filmagem com 'atores' surgiu em fins de setembro a fins de dezembro de 1958. Tudo em exteriores e cenários naturais. Depois, entretanto, para terminar a obra, Camus teve de constituir uma parte do Carnaval. O tráfego teve que paralisar na matéria principal do Rio e do público, escandalizado a princípio por esse Carnaval extemporâneo, foi pouco a pouco se deixando dominar pelo frenesi e, prorrompendo em aplausos, pôs-se a dançar. Camus se beneficiou assim com uma figuração benévola de mais de quatro mil pessoas. (TREMOIS, Claude-Marie. Orfeu do Carnaval. *Diário de Natal*. Rio Grande do Norte, 13 de Agosto de 1959, s/p).

---

[40] Para maior aprofundamento sobre relação cinema e Estado ver RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais:* anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

[41] DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Ainda *Orfeu do Carnaval*. Rio Grande do Sul, 05 de Julho de 1959, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_03&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 05 abr. 2019.

Segundo Marcel Camus, o carnaval do Rio de Janeiro é o principal ator de *Orfeu Negro*, e não a população negra ali colocada. Ou seja, a presença do negro não era um tema em si, mas seria um caminho utilizado pelo cineasta francês para representar o carnaval:

> O carnaval do Rio é algo fabuloso, e será em verdade o principal ator do filme. Ele representa a mais pura exibição de dança do mundo, dança solitária, dança pelo prazer de dançar, válvula de escape para um povo que vive um gigantesco mundo de cimento. O que nós tentamos mostrar na adaptação cinematográfica, foi mostrar essa expressão de dança tão fantástica que me deixou apaixonado desde o primeiro carnaval que aqui assisti. (O principal ator do filme será o carnaval. *O Jornal*. n 11. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1957, s/p).

Camus procurou mostrar na transposição cinematográfica, a expressão do samba que tanto o fascinou desde o primeiro momento em que entrou em contato com o carnaval carioca. Percebe-se que sua intenção era a de apresentar ao mundo a dança pelo prazer de dançar, a válvula de escape para os cariocas naquela época de festa popular. Há uma conjunção entre o mito grego de Orfeu e Eurídice e a repercussão das batucadas dos negros no morro carioca.

Camus preocupou-se com um possível problema antes da realização de *Orfeu Negro*. Para produzir este filme, ele contaria com o produtor francês Sacha Gordine e uma equipe composta de técnicos franceses. O maior problema surgido na época era não ser possível à entrada dos técnicos e do material para filmagem em cores e em cinemascope[42]. Um material inexistente no Brasil. Devido a isto, os trabalhos de revelação da filmagem foram feitos na França. Tudo dependeu da liberação da Alfândega. Caso a burocracia na Alfâdega não permitisse a entrada das aparelhagens de filmagem até o dia 15 de janeiro de 1957, a produção, com um custo previsto de 30 milhões de cruzeiros, seria cancelada (*O jornal*, n 11, Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1957, s/p).

Os artistas seriam todos brasileiros, porém, demoraram a ser escolhidos, assim como também a outra parte da equipe técnica. O cineasta francês valorizou os atores autênticos e locais. Escolheu as escolas de samba do Rio de Janeiro, como Portela, Mangueira e Salgueiro para encenar as primeiras tomadas das cenas. Os representes destas escolas tiveram a oportunidade de assisti-las:

> Representantes das grandes Escolas de samba do Rio assistiram, e bateram palmas ao final, às primeiras tomadas do filme 'Orfeu do Carnaval'. As cenas estão reunidas em 600 metros de filme colorido feitas durante o último Carnaval pela equipe do

[42] Trata-se de uma tecnologia de filmagem e projeção criada pelo presidente da 20th Century Fox Film Corporation, em 1953, que usa lentes anamórficas. Tais lentes melhoram a qualidade da imagem. Elas afetam diretamente como as cenas são projetadas no sensor da câmera, e foram inicialmente construídas para que uma imagem mais larga pudesse se ajustar dentro dos limites físicos de uma película.

> diretor Marcel Camus, que está trabalhando para o produtor francês Sacha Godine. [...]
> A rápida sessão cinematográfica realizou-se no auditório da Maison de France e a projeção foi feita após uma explicação do diretor Camus, que lamentou a ausência do som 'porque se tratava apenas de uma prova'.
> As cenas apresentadas foram das escolas de samba Capela, Portela, Mangueira e Salgueiro dos Ranchos e dos Préstitos, ligeiramente.
> À medida que as Escolas apareciam na tela, os seus partidários gritavam-lhes os nomes: - Agora é Portela.
> Camus precisou das grandes Escolas de Samba cariocas para que emprestem seus melhores sambistas para compor a hipotética Escola de Orfeu, que será um dos grandes momentos do filme.
> As filmagens, com atores, da ação do filme 'Orfeu do Carnaval' (título novo para a peça de 'Orfeu da Conceição') começarão no dia 8 de Setembro. A primeira tomada de cenas será em Niterói, na Estação das Barcas, de onde virá Eurídice, em busca de Orfeu, que é condutor de bondes em Santa Tereza. (ESCOLAS viram Orfeu do Carnaval. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Domingo, 31 de Agosto de 1958, 1° caderno, p. 07).

Ou seja, eles tiveram a oportunidade de se ver na tela do cinema, bem como a sociedade em que viviam a partir do olhar das câmeras, do olhar de Camus. O olhar dele pode ser explicado a partir do contexto sobre a França do pós-Segunda Guerra Mundial e das relações culturais franco-brasileiras, conforme se lê:

> Apesar de ser lançado em 1959, Orfeu Negro é um filme dos anos 1950, que diz muito mais sobre a França dos anos do pós-guerra do que as lutas culturais da década de 1960. A imagem do Brasil nele representada é uma criação dos anos pós-guerra, que foram marcados por uma intensificação inédita das relações culturais franco-brasileiras. (FLÉCHET, 2009, p. 56).

Camus diz, no jornal *Correio da Manhã*, que o neorrealismo italiano no cinema foi importante para romper com os convencionalismos da época por tratar de temas como as dificuldades econômicas e sociais que os italianos enfrentavam em seu país no pós-Segunda Guerra. Ainda declara que os filmes produzidos por ele vão além do neorrealismo, pois não têm a função de transpor a vida para tela, mas de reconstruí-la[43].

Com relação à busca de atores para *Orfeu Negro*, foram feitos testes para esta finalidade. De acordo com o texto de Haroldo Holanda (1958) na revista *Mundo Ilustrado*, Camus abriu um concurso popular no Rio de Janeiro para escolher os intérpretes de seu filme. Ensaiou diálogos com os passistas das escolas de samba escolhidos, e fez testes com os moradores do morro carioca, procurando aqueles que se adequavam aos papéis. Ou seja, ele submeteu a testes pessoas desconhecidas da mídia com pretensões artísticas. Lourdes de

[43] ORFEU da Conceição em tecnicolor... *Correio da Manhã*. 1° caderno. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1957, p. 08. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 14 abr. 2019.

Oliveira (Mira), ao saber que o cineasta francês estava selecionando pessoas sem experiência artística, foi verificar como funcionava e acabou sendo escolhida para um dos papéis principais: a noiva de Orfeu. Até mesmo a irmã dela, Maria Alice, teve um papel no filme ao lado de Aurino Cassiano (Zeca) e Jorge dos Santos (Benedito). Aurino Cassiano já era bastante conhecido na cidade carioca:

> com seu irmão, era visto sempre nos ônibus da zona sul e no largo da Carioca, tocando pandeiro em troca de alguns níqueis e aproveitando os sábados e os domingos para animar com sua música as festinhas do subúrbio. É filho de um barbeiro do Rio Grande do Norte, pai de 11 filhos, que há seis meses deixou o Nordeste para montar uma barbearia no subúrbio carioca da Penha. (HOLLANDA, Haroldo. Um bonde e um violão dão nova cor à tragédia grega. *Revista Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro, 1958, p. 15).

Ademar Ferreira da Silva, famoso esportista e campeão de salto tríplice, fez testes com Marcel Camus e o seu assistente brasileiro de filmagem Vilela Neto, conquistando o papel de Aristeu. Outro nome citado é o de Dayse Paiva para o papel de Eurídice, mas desiste, sendo substituída pela negra norte-americana Marpessa Dawn:

> Até o momento, Dayse Paiva é a candidata que reúne maiores predicados para interpretar o principal papel feminino em 'Orfeu do Carnaval', do poeta Vinícius, agora indo para o cinema com Marcel Camus. Parece até que Dayse Paiva foi quem posou para o croquis-padrão de 'Eurídice', tal a sua semelhança. (*Diário Carioca*. Domingo, 9 de Março de 1958, p. 06).

Camus encontrou dificuldades para escolher o ator que interpretaria o papel de Orfeu. Inclusive convidou o ator e crítico de cinema Eudes do Amaral, o nome mais discutido da televisão carioca, para atuar como Orfeu. Eudes recusou o convite. Caso aceitasse, cobraria 400 mil cruzeiros por dois meses de filmagens. Ele explica a *Revista do Rádio*[44] o motivo de ter recusado a proposta de Camus: "- Fui um ator Shakespereano e possuo vícios oriundos daquele tipo de interpretação. Para ser o Orfeu, esses vícios seriam prejudicados, uma vez que pretendo fazer adaptações de peças de Shakespeare para a televisão. Eu mesmo serei o ator".

Sílvio Caldas, chamado carinhosamente de "caboclinho querido" e "titio" pelo jornal *Imprensa popular*, um dos maiores seresteiros brasileiros, critica não só a escolha de um negro americano para interpretar Orfeu, como também o título do filme. Na realidade, ele desejava valorizar um ator brasileiro para o papel principal, já que se trata de um país formado

[44] PAIVA, Valdemir. Não quis ser o Orfeu da Conceição. *Revista do Rádio*, 1958, p. 56-57. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 24 abr. 2019.

por uma grande parcela de homens e mulheres negras. Além disso, ressalta que o brilho do carnaval contrapõe-se a pobreza do povo.

> *Revoltado com o novo nome de 'Orfeu da Conceição'*
> Falando à reportagem, Silvio não escondeu sua revolta por saber que a companhia que vai filmar a peça de Vinícius de Morais 'Orfeu da Conceição', vai lhe mudar o nome para 'Orfeu do Carnaval'. O 'Seresteiro' garante que Vinícius com isso não irá concordar, pois o título inicial, tem, em si, muita coisa de comum e tão característico do mulato brasileiro.
> *'Ora senhores! Porque não um mulato nosso?'*
> Cresce a revolta de Silvio, quando nos revela que 'Num país de mulatos', como é o Brasil, onde cada dia que passa a raça dos 'rosadinhos' se impõe em todos os setores, sobretudo nos meios artísticos, precisa-se de protótipo de mulato para o filme 'Orfeu da Conceição' e os produtores vão escolher para o papel principal um mulatinho fracassado nos grandes centros cinematográficos, que sentou praça na Bahia, onde foram retirá-lo do anonimato, dando-lhe uma oportunidade que muitos valores nossos bem mereciam.
> *Mais pobreza menos carnaval*
> Falando sobre a decadência do carnaval, Silvio Caldas, não deixou dúvidas. Apontou as dificuldades econômicas do povo como a principal razão. E faz questão de frisar:
> - O brilho de nosso carnaval decresce na razão do aumento da pobreza do povo. (RÊGO, J. C. Se 'Orfeu' é um mulato do morro seu nome terá de ser 'Conceição'. *Imprensa popular*. Rio de Janeiro, 1958, s/p).

Breno Mello, um ator não experiente no universo do cinema, fez testes para o papel de Orfeu. Breno era atacante do Fluminense e conta como foi convidado para participar do filme como ator principal. Ele se submeteu a diversos testes. O atacante não tinha pretensões de abandonar a carreira de futebol para seguir a de cinema. Enxergava a possibilidade de se dedicar ao futebol e ser ator, embora percebesse que no Brasil há poucas produções de filmes:

> - Fui convidado pelo diretor francês, Marcel Camus, a fazer um teste, na 'Maison de France', ao lado de duzentos outros candidatos. Como os demais, fiz a prova de representação e fotografia. O resultado dos testes seguiram para Paris e, quando retornaram, apontavam-me como vencedor.
> - Como recebeu a notícia?
> - Com grande contentamento, é claro. Desde garoto, lá no Rio Grande do Sul, eu pensava chegar um dia a trabalhar no cinema.
> - Por que então você não trocaria o futebol pelo cinema?
> - No Brasil, principalmente, acho a troca pouco proveitosa. Joga-se mais futebol do que se fazem filmes. É evidente que o futebol tem muito mais campo entre nós.
> A gente se entrega de tal forma na história que a vida, o cotidiano, enfim, passam a ser aquilo que está se realizando na ficção. (O atacante do Fluminense faz o desmentido. *Revista do Esporte*, 1959, p. 50-51).

Marpessa Dawn foi convidada por Camus, uma vez que já a conhecera em Paris, para interpretar o papel de Eurídice. Possuía experiência artística, ao contrário dos outros figurantes do filme, que foram escolhidos dos morros e subúrbios do Rio, sem nenhuma experiência no campo de atuação para o cinema, conforme já foi dito. Ela preocupou-se em

memorizar o seu diálogo em português para evitar imperfeições de pronuncia e aprendeu a dançar o samba sem muitas dificuldades, pois entrou para o universo da dança aos quatro anos de idade:

> Marpessa Dawn é negra, bonita e inteligente. Nasceu nos Estados Unidos e está atualmente no Brasil. Veio para cá a fim de fazer o papel de Eurídice no filme ORFEU DO CARNAVAL, que está sendo iniciado nestes dias.
> Marpessa compareceu ao meu programa de televisão e falamos de muitas coisas. Sobre o filme que está trabalhando, ela disse: Trata-se de uma história de saber mitológico. É a história de uma jovem que vem da roça para grande cidade, onde a Morte começa a persegui-la de maneira terrivelmente dramática. 'A morte persegue Eurídice em forma de um homem'.
> (AL NETO. Encanto em detalhes. *Estado do Mato Grosso*. Mato Grosso, 1958, s/p.).

Stam (2008) ressalta que os atores trabalharam mais por dinheiro do que pela fé no projeto ideológico de Camus. Ademais, a *Revista do Livro*[45] aponta que Vinicius de Morais e Camus tiveram empatia pela população negra só pelo de fato de suas obras terem um elenco formado predominantemente por atores negros.

Portanto, o filme concentra-se na tragédia de amor entre Orfeu e Eurídice, embalada pelo som de clássicos da música brasileira, como *Manhã de Carnaval* (Luis Bonfá e Antônio Carlos Jobim) e *A Felicidade* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes). As músicas no filme funcionam como "um agente da representação audiovisual de um determinado ambiente sócio-histórico-cultural" (MAIA, 2005, p. 96). Para Maia (2005), a música é um agente que pode revelar o que está por trás das câmeras. Nesse sentido, a trilha sonora de um filme também é pensada para a indústria fonográfica com olhar voltado para o faturamento que ela pode gerar logo após a estreia do filme. Desse modo, a estratégia maior consistiu em não deixar as músicas presas às cenas ou ao filme com um todo, mas, sim, difundi-las nos mercados brasileiro e internacional.

3.3 A narrativa fílmica de *Orfeu Negro*

Apresenta-se aqui uma proposta de como utilizar *Orfeu Negro* na sala de aula. Nesse sentido, optamos por selecionar e expor algumas sequências dignas de atenção que nos conduzem para questões que nos parecem mais significativas e/ou controversas. Para fins didáticos, as sequências foram nomeadas por nós, sendo compreendidas como um "conjunto

[45] O Teatro Brasileiro. *Revista do Livro*, 1961, p. 125. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=393541&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20196. Acesso em: 24 abr. 2019.

de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação" (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 38). Cada sequência está acompanhada de imagens do filme.

Camus colheu imagens dos sambistas, dos foliões, dos festejos carnavalescos, das escolas de Samba e dos personagens, em primeiro plano (*close up*). Assim, o filme tem como quadro o Rio de Janeiro e seu carnaval. Ou seja, toda a narrativa fílmica tem a cidade carioca (a Baía de Guanabara, especificamente a enseada do Botafogo com seus barcos, a entrada da barra, Copacabana com sua praia e seu casario, o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor) como segundo plano, e desenrola-se à noite nas artérias principais entre os desfiles das escolas de samba e os blocos carnavalescos. Camus construiu algumas favelas no morro da Babilônia, com o intuito de criar o ambiente necessário às cenas mais pungentes e dramáticas de seu filme.

Com relação à sequência de abertura, o filme apresenta um baixo-relevo de mármore do museu de Nápoles, em *close up*, mostrando os detalhes dos rostos das figuras da mitologia grega, Orfeu e Eurídice, conforme podemos ver a seguir.

Figura 01: Eurídice e Orfeu, século V a.C., em mármore, como pano de fundo do título do filme

3.3.1 Sequência 1: O samba e a alegria frenética dos negros no morro da Babilônia (00:03:25)

A imagem sóbria apresentada em preto e branco do friso de pedra representando Orfeu e Eurídice dá lugar às imagens a cores com as batucadas dos carnavalescos no morro da Babilônia, com uma alegria frenética, e o ritmo áspero de seus instrumentos, a cuíca, os tamborins, o surdo. Mulheres subiam carregando latas d' água na cabeça. O morro era uma das inúmeras colinas do Rio de Janeiro, uma daquelas favelas, em que viviam aquelas pessoas

simples, em sua maioria negra, em casas de estuque. O morro em festa contrapõe-se à maravilhosa vista da baía de Guanabara. Lá havia os preparativos para o carnaval. De todos os caminhos do morro surgem crianças brincando com cachorros, bonecas e pipas, além de adultos e idosos. A bela música *A Felicidade*, dublada pelo cantor e compositor Agostinho dos Santos, também abre o filme, sobrepondo-se as batucadas dos entusiasmados carnavalescos.

"Tristeza não tem fim;
Felicidade, sim.
A felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor
A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho,
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira,
E tudo se acaba na quarta-feira
Tristeza não tem fim;
Felicidade, sim.
A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar".[46]

Há um contraponto ao clima festivo do carnaval nesta música: "tristeza não tem fim/ "felicidade, sim". A alegria da gente negra e pobre do morro, é aquela "grande ilusão do carnaval". Tudo o que está sendo apresentado naquele sábado de carnaval deixará de ser verdade logo ali, na quarta-feira de cinzas. Tudo voltará a ser como antes, aquela tristeza que não têm fim. A labuta diária é que sustenta aquele "momento de sonho" aquela fantasia. Cabe, então, a essas pessoas no resto do ano se preparar novamente para a chegada do próximo carnaval.

> Quantos são feitos em nome do Carnaval. Quantas vigílias, quantas privações – para algumas horas de alegria total, em que a vida se transfigura! Quantas fazendas, quantas máquinas de costura, quantas compoteiras tinha sido levadas ao 'prego', na esperança de com elas conseguir alguns cruzeiros! Relógios, carrilhões, pêndulas – sobretudo. O tempo não iria contar, durante alguns dias – quem tinha pois, necessidade de saber as horas? Guarda-chuvas – um exército de guarda-chuvas – jamais chove no Carnaval, não deve chover! Velhos fonógrafos, bicicletas, blusões, vestidos de noite – o que importa é estar disfarçado, não vestido! Todas essas roupas coloridas, essas plumas, essas rendas falsas, essas joias de vidro, essas armas ou esses capacetes de fancaria – tudo o que viesse a proporcionar a ilusão, o mistério, a embriaguez daqueles poucos dias, fora comprado a crédito ou obtido com a

[46] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gW_oAq9U8L4. Acesso em: 01 jul. de 2019.

> poupança, bem ou mal feita, de alguns cinquenta cruzeiros daqui, cem cruzeiros dali, tudo fora conseguido à força de astúcia, de paciência, de trabalho! (*Violante do Canto*, 1961, p. 17).

Nessa sequência predomina a câmera em *close up* e *travelling*[47]: ela fica próxima dos moradores do morro para captar os seus detalhes, o seu samba e a sua alegria, e ao mesmo tempo acompanha os seus movimentos. Conhecemos os primeiros personagens: Serafina (interpretada por Léa Garcia), prima de Eurídice, e os garotos Zeca (interpretado por Aurino Cassiano) e Benedito (interpretado por Jorge dos Santos) brincam com uma pipa, que é acompanhada pela câmera, mostrando o azul da praia de Copacabana e a chegada de uma embarcação.

Assim, o ponto de vista adotado pela câmera vem da parte mais alta do morro, onde os personagens dançam. Vemos, então, a cidade do Rio de Janeiro do alto a partir dos olhos dos habitantes daquele lugar.

Figura 02: Carnavalescos do morro da Babilônia bautucando

Figura 03: Mulheres sobem o morro da Babilônia com latas d' água na cabeça

[47] É importante destacar que um *travelling* só "adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem [...]. O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar significação". (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 42).

Figura 04: Benedito, em meio primeiro plano, e a vista da cidade do Rio de Janeiro, como pano de fundo

3.3.2 Sequência 2: O início da dramática história de amor entre Orfeu e Eurídice (00:03:25)

A encantadora Eurídice chega de Niterói, desembarcando na Praça 15 de Novembro. É véspera de Carnaval. Um bonde repleto de gente percorre as ruas do Rio de Janeiro. Pessoas de pé nos estribos agarram-se aos balaústres. Os passageiros, no interior do bonde, amontoados uns sobre os outros, batem os compassos de um samba.

O bonde aproxima-se de Eurídice. O belo Orfeu pede para que ela suba no bonde. É uma espécie de passeio lírico pelas ruas do Rio de Janeiro, com Orfeu, o motorneiro. A câmera mostra alguns pontos turísticos da cidade, como os Arcos da Lapa, e as ruas cariocas repletas de pessoas que dançam fantasiadas.

A parada final do bonde é no depósito de Santa Maria. Orfeu percebe haver ficado alguém no bonde, em meio às serpentinas rasgadas. Era Eurídice, sentada com seriedade no banco, as mãos cruzadas sobre os joelhos. Orfeu sentia-se feliz. Afinal, a semana de trabalho estava terminada; amanhã será carnaval e ele participará do desfile da escola de samba do morro.

As duas personagens centrais encontram Hermes (Alexandre Constantino), o vigia da estação de bondes, e Mira (Lourdes de Oliveira), noiva de Orfeu, que desce do morro para comprar um anel de noivado. Hermes era um negro alto e robusto, de cabelos brancos. Já Mira, uma bela negra, com um vestido que lhe moldava as formas provocantes e seus saltos altos.

Figura 05: Eurídice de costas à esquerda e o bonde repleto de foliões na cidade carioca

Figura 06: Orfeu é condutor de bonde

Figura 07: Hermes, Eurídice e Mira na estação de bondes

3.3.3 Sequência 3: O anel e o violão (00:12:00)

Orfeu e Mira foram à Pretoria, na Seção das Declarações de Casamento. Chegando lá, um simpático e extrovertido funcionário pergunta o nome dos dois para iniciar o processo de um pretendido casamento.

Funcionário: Qual é o seu nome?
Orfeu: Orfeu.

> **Funcionário:** Orfeu... Orfeu... Ahh... Naturalmente a noiva se chama Eurídice.
> **Mira:** O quê? Eu não me chamo Eurídice... Por que o senhor está dizendo isso?
> **Funcionário:** Porque Orfeu ama Eurídice, todo mundo sabe.
> **Mira:** (para Orfeu) E você gosta de alguma Eurídice?
> **Orfeu:** Eh? Eu lá conheço alguma Eurídice? Que história toda é essa?
> **Funcionário:** Nada... Nada... É uma velha história. Eu estava gracejando. (00:13: 04).

Percebe-se que Mira não apreende a referência irônica do funcionário ao mito grego. Ela é tomada pelo ciúme ao ouvir o nome de Eurídice, que naquele momento pertencia apenas ao mito. Sempre vigia Orfeu do assédio de outras mulheres.

Ao saírem da Pretoria, Orfeu e Mira envolveram-se no turbilhão do populacho. Mira estava exultante. Orfeu pretende retirar o seu violão da Caixa de Penhores Municipal. Mas Mira desejava obter o anel com a pretensão de exibir às amigas do morro o símbolo tangível de sua conquista: Orfeu.

Figura 08: Orfeu e Mira na Seção das Declarações de Casamento

Figura 09: Ao sair da Petroria com Orfeu, Mira, exultante, envolve-se no turbilhão do populacho

Figura 10: Orfeu retira seu violão do penhor

3.3.4 Sequência 4: O encontro de Eurídice com sua prima Serafina (00:16:42)

A sequência inicia-se com Serafina em seu barraco que faz "fronteira" com o de Orfeu. Ela preferiu gastar seu dinheiro com a fantasia de carnaval a comprar alimentos. Muitas privações são feitas em nome do carnaval. Serafina ouve alguém bater à porta. Vai feliz abri-la, acreditando ser Chico Boto, seu "crioulo", um marinheiro que leva a vida viajando. Mas entristece-se ao ver Eurídice, e não seu amado, já que ele prometeu vir para o carnaval.

Eurídice, com um semblante de desespero, diz a Serafina que fugiu do lugar onde vivia porque havia um homem que a perseguia. Ela acredita que ele deseja matá-la. Serafina tenta consolá-la, quando afirma que a beleza dela atraiu aquele homem. Após o diálogo, as duas saem do barraco em direção ao garoto Zeca, que samba e toca com maestria um pandeiro junto a Benedito e os carnavalescos.

Figura 11: Serafina com sua fantasia de carnaval

Figura 12: Eurídice, aflita, fala a sua prima Serafina que tem medo de um homem que está perseguindo-a e quer matá-la; e não sabe o motivo

Figura 13: Serafina dança ao lado de Benedito e Zeca, que toca com maestria o pandeiro

3.3.5 Sequência 5: A canção de Orfeu (00:23:00)

Orfeu chega a seu barraco. Benedito acompanha-o e logo chama Zeca. Para os garotos, não havia momentos mais agradáveis do que os que passavam com Orfeu.

Orfeu é um músico talentoso, logo senta e tira melodias de seu violão. Benedito pergunta: "- É verdade que você pode fazer nascer o Sol, tocando violão?" (00:23:39). Responde sorridente, sim, prometendo fazê-lo amanhã, já que será carnaval. No violão está escrito "Orfeu é meu mestre". Orfeu diz aos garotos que já existiu um Orfeu antes dele, e que poderá surgir outro, porém aquele momento o pertencia. Temos aí a ideia cíclica de tempo, na qual há o "eterno retorno" de Orfeu.

Orfeu canta uma canção que acabou de compor para Benedito e Zeca. Benedito exige até o silêncio dos animais de estimação para ouvi-la: "Manhã, tão bonita manhã/ Na vida uma

nova canção/ Pois a de haver um dia/ Em que virás /das cordas do meu violão. Vem uma voz/ Falar dos beijos perdidos/ Canta o meu coração/ A alegria voltou/ Tão feliz na manhã desse amor" (00:25:08).

No mito grego, Orfeu aprendeu a tocar sua lira com tal perfeição que nada poderia resistir ao encanto de sua música. Até os animais abrandavam-se aos seus acordes, reunindo-se em torno dele, perdendo sua ferocidade. As árvores e os rochedos também eram sensíveis ao encanto das notas tiradas de sua lira. Nesse sentido, o Sol desperta toda vez que Orfeu tira melodias das cordas de seu violão.

Em seguida, duas mulheres apaixonadas por Orfeu são atraídas pela música dele, e discutem na frente de seu barraco. Ele foge, deixando o violão com Benedito e Zeca, e depara-se com Eurídice no barraco de Serafina, que é sua vizinha "de parece". Lembra a Eurídice o mito grego, no qual os dois se amam. Ela fala que gostou da canção que a pouco Orfeu cantara.

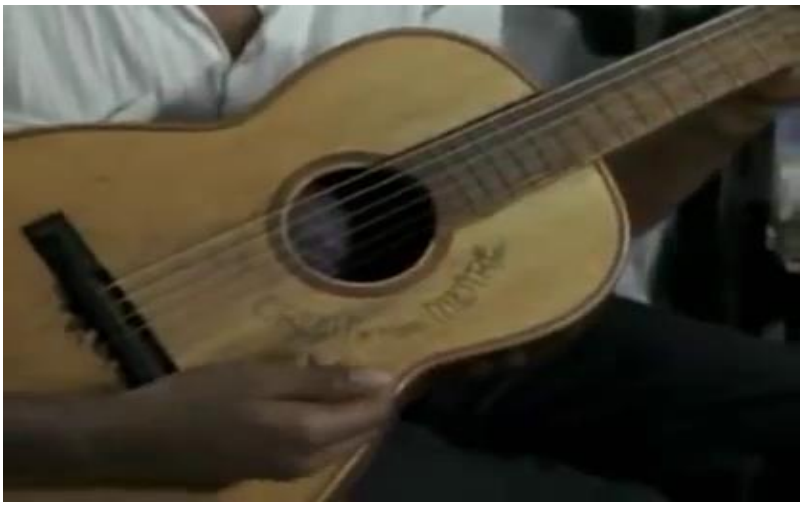

Figura 14: No violão de Orfeu está impresso "Orfeu é meu mestre"

Figura 15: Orfeu canta para Benedito e Zeca

Figura 16: Orfeu e Eurídice se apaixonam

Figura 17: Cabeça de Orfeu sobre as mãos de Eurídice, em *close up*

3.3.6 Sequência 6: Noite no morro, amanhã será sábado de carnaval (00:30:46)

A noite chega ao morro da Babilônia possuído pela alegria de seus habitantes e sempre envolvido pelo som do batuque. Na febre dos preparativos para o carnaval, surge um personagem enigmático, fantasiado de esqueleto fosforescente e de máscara da morte, que, fascinado pela beleza de Eurídice, provoca medo nela. Trata-se de Aristeu (interpretado por Ademar Ferreira da Silva). Orfeu salva Eurídice de Aristeu e, descobrindo ainda mais seu amor por ela, irá provocar os ciúmes violentos de Mira. As intervenções cômicas e explosivas da simpática Serafina, a cumplicidade de Benedito, admirador de Orfeu e Eurídice, são aspectos importantes dessa sequência.

Figura 18: Festa no morro, em plano geral. Afinal, amanhã será sábado de carnaval

Figura 19: Orfeu luta com o misterioso homem fantasiado de morte para proteger Eurídice

Figura 20: Orfeu carrega Eurídice em seus braços até seu barraco, a fim de protegê-la da morte

3.3.7 Sequência 7: Orfeu desperta o Sol com a sua canção na manhã de carnaval (00:49:35)

Benedito já acordado vai até o barraco de Zeca, que pega o violão e leva até Orfeu. Após ser perseguida por Aristeu, Eurídice dorme tranquila no barraco de Orfeu, pois ele a protege.

Orfeu canta uma linda melodia para Eurídice enquanto ela dorme: “A minha felicidade está sonhado/ Nos olhos da minha namorada/ É como esta noite/ Passando, passando/ Em busca da madrugada/ Falem baixo, por favor/ Pra que ela acorde alegre como o dia/ Oferecendo beijos de amor / Tristeza não tem fim/ Felicidade, sim” (00:51:42). Não só Eurídice desperta, como também o Sol, observado por Benedito e Zeca, que agora acreditam no poder da canção de Orfeu. Este feito o faz ser o “mito negro” do morro da Babilônia.

Figura 21: Orfeu canta para Eurídice enquanto ela dorme na cama dele

Figura 22: Zeca e Benedito aguardam o Sol despertar com a canção de Orfeu

3.3.8 Sequência 8: Sábado de carnaval e o destino trágico de Eurídice (00:59:40)

A escola de samba desce do morro e chega à cidade carioca. Ônibus e carros disputam as ruas com os foliões. Eurídice substitui Serafina no desfile, usando a fantasia dela como um disfarce para dançar ao lado de Orfeu. Os dois trocam declarações de amor enquanto dançam durante o desfile da escola de samba Unidos da Babilônia. A câmera destaca os dois amantes. Mira fica com ciúmes, mesmo acreditando ser Serafina que está ao lado de seu amado.

Aristeu chega ao desfile, observa e reconhece Eurídice ao lado de Orfeu. No meio da multidão, Benedito o avista e percebe Eurídice em perigo. Ele gostaria de prevenir Orfeu. O público que o cerca forma uma massa compacta, que não o deixa atravessar e chegar próximo de Orfeu. Em outro momento, Mira reconhecera Serafina ao lado de Chico Boto no público amontoado junto à corda usada pela polícia para separá-los das escolas de samba que desfilam. Os dois gritam com entusiasmo. A Rainha da Noite era Eurídice ao lado do Sol, Orfeu. Mira vai em direção a Eurídice, agredindo-a.

Eurídice consegue escapar. Mira, cega pelo ciúme, vai atrás dela, arranca uma barra de ferro que pretende usar para matá-la. Eurídice consegue atravessar a multidão. Em torno dela, nada mais há do que homens e mulheres fantasiados, frenéticos, sacudidos pelo samba. Orfeu está longe. Eurídice corre, tropeça e cai nos braços da morte representada por Aristeu. Solta um grito e retoma a corrida ofegante. Aristeu lhe inspira terror e pânico.

Hermes depara-se com Eurídice tomada pelo medo, e aconselha a seguir pelo caminho que a levará a estação de bondes, enquanto vai prevenir Orfeu. Eurídice chega à estação, e continua a ser perseguida por Aristeu. Ao fugir, ela caminha pelos trilhos do bonde. Segura um cabo elétrico para não cair num fosso entre os trilhos. Orfeu chega a este lugar. Como o ambiente está escuro, ele liga a tensão. O cabo elétrico eletrocuta Eurídice imediatamente. Assim, acaba por se entregar a morte no único refúgio onde conheceu Orfeu.

Figura 23: Os carnavalescos, em plano geral, descem o morro para desfilar na cidade do Rio de Janeiro

Figura 24: Eurídice dança ao lado de Orfeu no desfile da escola de samba Unidos da Babilônia

Figura 25: Mira com ciúmes ao ver Serafina (na verdade trata-se de Eurídice que a substitui) dançando ao lado de Orfeu

Figura 26: A morte persegue Eurídice na estação de bondes

Figura 27: Eurídice, em primeiro plano, segura em um fio de alta tensão e morre eletrocutada

3.3.9 Sequência 9: O terreiro de macumba (1:16:15)

O corpo de Eurídice é levado para o necrotério. Ao acordar, Orfeu não acredita na morte de sua amada. Procura desesperadamente por ela pelas ruas cariocas e no necrotério, porém não a encontra. Orfeu vai até a Seção de Desaparecidos, mas fica triste ao perceber que é um lugar constituído apenas de papéis, e não de pessoas. O desespero de Orfeu em sua busca insana por estabelecer algum contato sobrenatural com a recém-falecida Eurídice, faz com que o funcionário responsável pela limpeza da seção o conduza a um terreiro de macumba no intuito de o fazer contatar com Eurídice. O terreiro representa metaforicamente o inferno ou o deus grego Hades.

O terreiro é na realidade uma casa guardada pelo cachorro chamado Cérbero, o mesmo nome do cão mítico de três cabeças que guarda a entrada do mundo inferior governado por Hades. Orfeu procura seu amor nessa casa, onde se realiza um ritual de macumba. Enquanto assistir ao ritual, ouve atrás de si à voz de Eurídice chamando pelo seu nome. Ao vira-se, não a encontra, mas uma mulher idosa que incorpora o espírito de sua amada. Orfeu, novamente triste e sem esperanças, volta à estação de bondes e recebe a caridosa ajuda de Hermes, que se sensibiliza com sua situação. Hermes entrega-lhe um documento para liberar o corpo de Eurídice do necrotério.

Figura 28: Orfeu e o faxineiro, em plano médio, na Seção de Desaparecidos

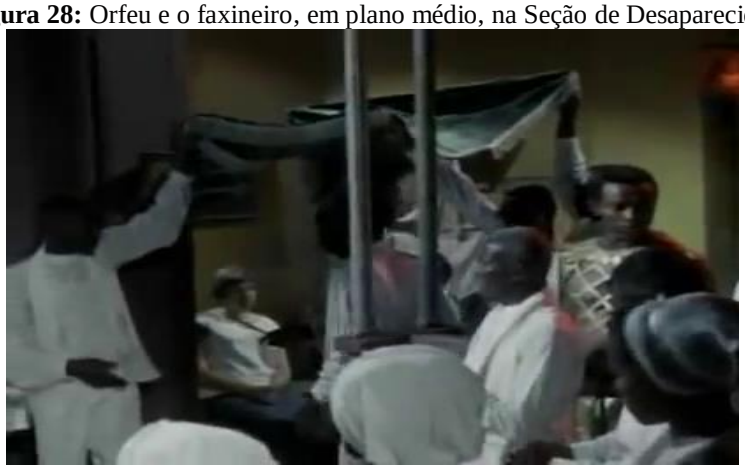

Figura 29: Orfeu no terreiro de macumba para contatar com Eurídice

Figura 30: Idosa incorpora o espírito de Eurídice

3.3.10 Sequência 10: Da tragédia a um novo Orfeu (1:33:12)

Orfeu traz o corpo de Eurídice em seus braços, e sobe o morro recitando um poema de amor. No topo do morro, Mira, possessa de raiva e ciúmes, vê Orfeu carregando Eurídice e atira-lhe certeira pedra na cabeça. Os dois corpos caem rolando pela encosta, parando juntos

num gravatá que lhes serve de repouso eterno. Enquanto isso, no alto do morro, Zeca pega o violão de Orfeu. Benedito incentiva-o a tocar para que o Sol se levante. Junto a eles há uma menina (Maria Alice), com os olhos maravilhados, fala que Zeca é o novo Orfeu. Eles cantam e dançam enquanto a aurora borrifa de ouro o céu e a baia da "cidade maravilhosa".

Figura 31: Orfeu sobe o morro recitando um poema e trazendo o corpo de Eurídice morta

Figura 32: Mira, enfurecida ao ver Orfeu carregando Eurídice nos braços, atira-lhe uma pedra na cabeça

Figura 33: Os corpos de Orfeu e Eurídeice caem de uma ribanceira e ficam em cima de um gravatá

Figura 34: Zeca, ao lado de uma garota e Benedito, tira melodias das cordas do violão de Orfeu para fazer o Sol nascer

3.4 A recepção crítica de *Orfeu Negro*

Orfeu Negro, filme elogiado e premiado, se tornou conhecido tanto pelo público quanto pela crítica desde então. Para Desbois, o filme precisa ser reavaliado na trajetória dos cinemas mundial e brasileiro:

> Obra que precisa ser reavaliada na trajetória do cinema mundial, Orfeu negro cristaliza metaforicamente as contradições do cinema brasileiro colocando a questão de sua relação com as cinematografias estrangeiras e da identidade brasileira, integrando-se a um complexo sociológico e racial. (DESBOIS, 2016, p. 107).

De acordo com o jornal *Nossa Voz*[48], *Orfeu Negro* foi artisticamente brasileiro e materialmente francês. Na verdade, é uma coprodução franco-ítalo-brasileira. Trata-se de um filme polêmico, que sempre é colocado em questão quando se debate sobre a representação do negro no cinema nacional. O filme deve seu sucesso internacional, sobretudo, à trilha musical inesquecível de Vinicius de Morais, Luis Bonfá e Tom Jobim. Camus ofereceu ao imaginário europeu imagens de um Rio de Janeiro deslumbrante com sua gente sempre alegre, fixando inabaláveis estereótipos, como "cidade maravilhosa" e "cidade do samba".

No decorrer dos anos 1960, *Orfeu Negro* foi alvo de várias críticas no meio cinematográfico brasileiro, no que diz respeito à sua falta de "autenticidade" e de "realismo". O filme foi visto como "um contra modelo para o cinema brasileiro" (FLÉCHET, 2009, p.

[48] GUROVITZ, Moysés. 'Orfeu do Carnaval' esteve lá em casa! *Nossa Voz*. São Paulo, 11 de Junho de 1959, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120987&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 14 mai. 2019.

50). Nesse sentido, o aspecto exótico-folclórico da obra de Camus deveria ser evitado pela cinematografia na estética e na ideologia. Para os críticos jornalísticos e de cinema da época, Camus fugiu totalmente do "espírito original" da peça *Orfeu da Conceição*. Até mesmo Vinicius de Morais e Tom Jobim criticaram o exotismo presente naquela película. De acordo com eles, o filme possui mais um sentido comercial e turístico do que um valor artístico e cultural (FLÉCHET, 2009).

Percebe-se no *Diário do Paraná* que o filme permanece fiel ao tema escolhido por Vinicius de Morais, embora se distancie de sua peça. A peça foi transposta à linguagem cinematográfica de forma simplificada e atualizada por Camus para que fosse acessível a um grande número de espectadores que ainda não conheciam a mítica tragédia grega de Orfeu e Eurídice:

> Embora a adaptação cinematográfica tenha se distanciado da obra original nas suas formas e na apresentação (forçada pelas exigências da sétima arte), nem por isso deixou de permanecer fiel ao tema fundamental escolhido pelo poeta. Igualmente como obra de Vinícius de Morais, no filme, a lenda grega serve de pretexto lírico e dramático para o desenvolvimento da história de amor maravilhosa, tendo como quadro o Rio de Janeiro e, particularmente o meio exaltante das Escolas de Samba. [...]
> Na previsão de uma difusão de âmbito mundial, pareceu interessante a Marcel Camus adaptador (com Jacques Viot) e realizador do filme, simplificar e atualizar ao máximo o seu enredo, para que seja acessível a todos, e, especialmente aos espectadores que não conhecem a maravilhosa, tocante e lendária história de amor de Orfeu e Eurídice. Marcel Camus achou também indispensável aproveitar os excepcionais decores do Rio de Janeiro em todos os seus detalhes. O lirismo verbal do poeta dará lugar a um lirismo das imagens, melhor adaptado à expressão cinematográfica. ('ORFEU do Carnaval', uma boa escolha para Cannes. *Diário do Paraná*. Segundo Caderno. Curitiba, Domingo, 17 de Maio de 1959, p. 03).

Na perspectiva do crítico Dionísio, do *Correio Rio-Grandense*, Marcel Camus criou uma obra em que o carnaval é o elemento usado para promover o Brasil no exterior. Para o crítico, o povo brasileiro, representado no filme pelo negro, foi "traído" ao ser degradado pelo carnaval que tanto ele exalta. Conclui que não é digno medir os valores, a cultura e a grandeza do país apenas por aquela festa popular brasileira.

> Não admira o sucesso feito no exterior, onde o que em geral se espera do nosso país, é que seja mesmo um carnaval... Admira, isto sim, que o povo, ali exaltado pelo que o degrada, bata palmas por mais essa traição consumada com a conivência dos responsáveis pelos nossos foros 'artísticos'. E admira também que os brios nacionais (onde estão nessas horas os nacionalistas?) se exaltem quando alguém lá fora se refere ao nosso país nesses mesmos termos. Que duvida do êxito de 'promoções' assim bem conduzidas e aplaudidas?'
> Lamentamos, de nossa parte, profundamente, que o nosso país, lá fora, tenha como argumento de arte um motivo que, como diz a nota aqui impressa, na realidade, muito o desprestigia. Onde se viu, mesmo em arte, medir-se o grau de valor, de grandeza, de aprimoramento, de excepcional de um país pelo seu carnaval?

(DIONÍSIO, P. F. Promoção ou Traição? *Correio Rio-Grandense*. n 44. Caxias do Sul, 04/11/1959, s/p).

O jornal *Novos Rumos* inicia o texto na seção de cinema com a seguinte expressão: "Brasil para turista ver". A partir disto nota-se que, as conquistas de *Orfeu Negro* no Festival de Cannes e no Oscar, só serviram para confirmar as críticas que foram lançadas a ele: se tratava mesmo de um filme para estrangeiro (e, no caso, francês) ver. O olhar de Camus sobre o carnaval e a cultura negra do Rio de Janeiro, enfim, sobre o Brasil, não passava de um olhar ingênuo.

> Quando falamos de ORFEU, numa reportagem focalizando o festival cinematográfico de Cannes, procuramos traduzir a opinião da crítica francesa (unânime em ressaltar-lhe os méritos) refletindo o entusiasmo pela descoberta do ritmo fremente do samba. Muito mais pelo deslumbramento de cores e a cadência alucinante da música é que ORFEU ganhou a Palma de Ouro. Para o estrangeiro esta é uma visão inesquecível de um país estranho, cheio de sol, de homens e mulheres delirantes com a 'ilusão do carnaval', no dizer do poeta Vinicius de Morais. Justamente este fascínio pelo exótico foi o responsável, em grande parte, pela consagração do filme de Marcel Camus.
> Para nós, despido da aureola do exotismo, ORFEU DO CARNAVAL resume-se no drama poético da legenda grega transposta para os morros cariocas e atualizada de 20 séculos. Trata-se, pois, de determinar em que grau a fita consegue o objetivo de comover e encantar.
> Há um clima quase constante de lirismo na narrativa, uma preocupação plástica acentuada em explorar a riqueza das cores dos desfiles carnavalescos, uma banda sonora de excepcional beleza metódica. Apesar disto, a ideia de Vinicius de Morais não foi plenamente realizada. ORFEU DO CARNAVAL como o poeta concebeu, o roteirista Jacques Viot cenarizou e o diretor Camus realizou modificou-se muito. A introdução do sobrenatural, a morte devidamente caracterizada, num morro carioca, destruiu a unidade temática, pois, seus personagens são todos autênticos e palpáveis – a começar por Orfeu que é condutor de bonde. Assim, alguns dos melhores momentos da história são perturbados pela presença indébita desta morte fantasiada em dia de terça-feira gorda. Na própria legenda grega Eurídice é perseguida por Aristeu e não pelo espectro imaterial da morte. (AZEVEDO, Gennyson. Orfeu do Carnaval. *Novos Rumos*. Rio de Janeiro, 1959, p. 04).

O terreiro de macumba encenado em *Orfeu Negro* fez a crítica reagir veementemente contra Camus. A cena do ritual afro-brasileiro foi a mais criticada pela falta de "autenticidade" e "realismo" à religião de matriz africana. Porém, a crítica não considerou as diferentes modalidades desse ritual em diferentes regiões do Brasil, conforme se lê:

> Jornalistas e pesquisadores denunciaram a falsidade da reconstituição, que incluía um pai de santo caboclo e o uso de drogas no terreiro, dois elementos julgados alheios às religiões afro-brasileiras. Carlos Sandroni lembra, porém, que o critério de "autenticidade" não pode ser aplicado de maneira simples, já que as religiões afro-brasileiras se caracterizam por uma grande diversidade, referente às diferentes regiões do país e às diferentes modalidades de ritual (como nagô, gêge ou angola, entre outros). As cenas de macumba de Orfeu podem parecer inautênticas se a referência for o candomblé ketu ou o xangô pernambucano de tipo mais tradicional. Todavia, pode ser uma apresentação fiel da macumba carioca, modalidade religiosa

> mais ‘sincrética’ e menos ‘africana’ que o candomblé da Bahia. (FLÉCHET, 2009, p. 55).

O ritual de macumba não tinha a intenção de provocar um transe para Orfeu contatar Eurídice. Para Stam (2008), Camus foi infeliz quando iguala o terreiro com o inferno, cena construída para representar metaforicamente a passagem do mito grego, quando Orfeu vai atrás de sua amada no domínio do deus Hades. Constrói uma cena confusa da religião afro-brasileira.

> O filme apresenta Orfeu procurando Eurídice em um terreiro, onde há um caboclo do candomblé com um forte sotaque ameríndio. (A substituição tem a infeliz implicação de igualar um terreiro com o inferno). Vemos um caboclo do candomblé pai de santo fumando um charuto, usando um cocar que evoca, para os não-iniciados, imagens hollywoodianas do índio. (Alguns estudiosos sugerem uma origem banto central africana para o uso de penas como símbolo do mundo espiritual). Depois do transe, drogas alucinógenas indígenas são evocadas, como um símbolo de possessão por um espírito indígena, e não como um meio para provocar um transe. (STAM, 2008, p. 254).

Cruz (2013) utiliza-se de sua visão empírica para discordar das criticas lançadas à cena que retrata o terreiro de macumba. Ele manteve uma ligação breve e esporádica com as religiões afro-brasileiras “umbanda branca”, “umbanda negra” e “quimbanda”. A partir desta ligação e de uma leitura de teor antropológico, não acredita que a cena apresenta um aspecto “irreal”, “folclórico” ou caricato de autênticas expressões de religiões de matriz africana. Mesmo não dispondo de uma análise mais aprofundada sobre as religiões africanas no Brasil, o autor defende que aquela cena é um dos momentos em que Camus mais de aproxima do “real”, sendo justo considerá-la como uma representação fiel daquele já referido ritual. Assim, não se tratava de um simples “exotismo” ritualístico para turista ver, conforme o relato de Cruz:

> Criei-me num bairro de Porto Alegre que fazia fronteira com uma comunidade negra que existiu por ali até a década de 1970, quando foi varrida pela especulação imobiliária, dando lugar ao que hoje se constitui como uma das áreas nobres da capital do estado mais meridional do país. Tratava-se dos últimos resquícios de uma área que ficou conhecida pelo nome de Colônia Africana, e que constituiu um dos dois principais redutos da população negra da cidade no pós-Abolição. Naquela pequena área, que não ocupava em torno de 1960 mais do que uma dezena de quadras, tinham ali sua sede nada menos do que duas ou três escolas de samba, naturalmente muito marcadas pela cultura do carnaval carioca. Mas não só o carnaval carioca marcava sua presença na cidade, mas o Rio de Janeiro, como capital do país, exercia uma enorme influência, em especial, nas populações negras da cidade. De modo que, como seria de se esperar, as religiões afro-brasileiras também estavam presentes naquela área. Mas devo lembrar que, até os anos de 1960, pelo menos, não se falava por ali em candomblé. Falava-se em umbanda branca, umbanda negra, quimbanda. [...]

> Assim, muito em função dessas lembranças pessoais, gostaria de dizer que, a meu ver, e até onde entendo o que possa ser uma estética realista nas artes, toda essa sequência da macumba constitui-se na mais legítima expressão do realismo. No que diz respeito à representação desse ambiente religioso no cinema brasileiro, não se encontrará, em filmes feitos até aquele momento – e raras vezes depois – algo semelhante. (CRUZ, 2013, p. 329-330).

Na verdade, Cruz (2013) baseou-se nas ideias de Carlos Sandroni, que além de dedicar-se ao estudo da música popular brasileira, possuía um maior conhecimento sobre as religiões afro-brasileiras. Sandroni também aponta para o "realismo" da cena da macumba, contrapondo-se as várias acusações feitas a ela, e esclarece sobre as distinções existentes entre a macumba carioca e o candomblé da Bahia:

> A macumba carioca é geralmente considerada como uma modalidade mais "sincrética" que o candomblé da Bahia (sobretudo do rito ketu, tido por "mais africano"). Na macumba não serão cultuados apenas os orixás de origem iorubá, mas também os espíritos dos ameríndios (ou "caboclos"), de ancestrais escravizados ("Pretos Velhos"), e outros. Assim, a cena de incorporação de Eurídice durante uma cerimônia de macumba, tal como apresentada no filme, é mais verossímil do que seria se se tratasse de candomblé ketu ou mesmo de xangô pernambucano de tipo mais tradicional. [...]
> Aliás, para alguém que tenha tido contato direto com religiões populares brasileiras, as cenas correspondentes de *Orfeu negro* aparecem como de acentuado realismo. Eu não excluiria a hipótese de que este aspecto do filme tenha influenciado na recepção fria que lhe teria dado, segundo alguns testemunhos contemporâneos, parte do público local. A macumba era então, ainda mais do que hoje, vista com desconfança e até medo por grande parte da sociedade carioca. (SANDRONI apud CRUZ, 2013, p. 335).

Orfeu Negro foi considerado por Manuel Bandeira como um documentário da cidade Rio de Janeiro, do carnaval e da macumba (BANDEIRA apud CRUZ, 2013, p. 331), bem como pela *Revista do livro*[49], que trata Camus como "turista deslumbrado": "o filme é um documentário do carnaval e do morro carioca, numa atitude característica de turista deslumbrado, a que se incrusta a novela órfica de modo inverossímil e prejudicialmente sopitador do ela báquico-carnavalesco, onde reside o melhor da película". Certamente, Bandeira vê o filme como documentário pelo seu compromisso de explorar a realidade. Diante disso, convém destacar que à interpretação dada a determinado fato histórico ou a uma narrativa pelo documentário pode ficar comprometida, pois como aponta Nova (1996, p. 229): "A aparência de objetividade e de neutralidade dos documentários acaba por facilitar a sua utilização propagandística que cria seus próprios mecanismos de indução, ocultação e

[49] O Teatro Brasileiro. *Revista do Livro*, 1961, p. 125. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=393541&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20196. Acesso em: 24 abr. 2019.

falsificação dos fenômenos históricos". Isto também vale para o valor documental atribuído a *Orfeu Negro*.

A recusa e a negação da projeção de *Orfeu Negro* no Brasil pela crítica se explicam pelo fato de Camus apresentar uma visão exótica, folclórica e alegre do povo brasileiro. É certo que no filme há um excesso de carnaval, de dança e de batuque, dentro dos quais a dramática história de amor entre Orfeu e Eurídice quase se perde. Para Desbois, o filme nunca pretendeu ater-se à realidade do Rio de Janeiro, mas inspirar-se nela para transcendê-la de forma poética e imaginária:

> Folclore, exotismo, música, Carnaval, samba: isso com certeza encantou o publico numa época em que ainda reinava o cinema em preto e branco. Mas teriam esquecido, no Brasil, que o filme revelou ao mundo o Pão de Açúcar e o Carnaval do Rio de Janeiro, divulgando a visão eufórica de um país caloroso, alegre e colorido? Teriam esquecido que propagou o ritmo frenético do samba e associou-se para sempre ao Brasil e à vida carioca? Teriam esquecido que a canção "A felicidade" revelou a bossa nova, da qual os parceiros Bonfá e Jobim (com João Gilberto, ausente aqui) foram os pioneiros? Pode-se censurar esse filme por veicular clichês que não existiam antes e que na verdade ele próprio criou com o impacto de suas imagens e de sucesso mundial? Trata-se de um exemplo de obra de arte ultrapassada por suas próprias qualidades de invenção: variação imaginária e poética sobre uma realidade documental, nunca pretendeu ater-se ao real, mas inspira-se nele para transcendê-lo. (DESBOIS, 2016, p. 110).

Segundo Desbois (2016), a burguesia branca que mais frequentava as salas escuras do cinema, incomodou-se com aquele "paraíso negro" da cidade do Rio de Janeiro, criado por Camus. Recusou-se em aceitar o filme justamente num momento em que o país construía e projetava Brasília, a nova capital do país, e impulsionava a industrialização. Por isso, o autor ainda salienta que poucos negros tiveram a oportunidade de assistir ao filme.

De acordo com Silva (2017), Camus mostrou uma visão idealizada dos moradores negros do morro da Babilônia, fazendo-nos esquecer, por algum momento, que eles viviam na pobreza. Há mais um sentido mítico do carnaval do que um sentido político: "Orfeu do Carnaval mostraria pouco o trabalho criativo dos negros na escola de samba, despolitizando o carnaval e transferindo-o para um nível mítico, oferecendo ainda uma visão idealizada da favela" (SILVA, 2017, p. 31). Desbois aponta as razões pelas quais o filme se afasta da realidade da favela:

> Em primeiro lugar, ele retoma um mito antigo: Orfeu e Eurídice renascem na comunidade negra brasileira, ela rica em mitologias africanas que remontam às mesmas fontes originais. Em segundo lugar, a peça na qual o filme se inspira é antinaturalista em sua sublimação do cotidiano mais cru: definida como uma 'tragédia carioca' por seu autor, o poeta Vinicius de Morais, alterna a prosa do morro aos versos de um morro mitológico. Em terceiro lugar, a cidade do Rio de Janeiro é deliberadamente restringida à sua comunidade afro-brasileira, num país que o baiano Jorge Amado descreve como 'leito de amor das três raças'. Em quarto

> lugar, as unidades do tempo, espaço e ação são impostas pelo tema: cinco dias de Carnaval, época de metamorfose e do impossível. Por último, a defasagem enigmática do casal protagonista: Orfeu/ Breno Mello não é autor, mas jogador de futebol; Eurídice/Marpessa Dawn não é brasileira, mas norte-americana. Criticada pelos profissionais, eles têm a graça, é verdade que ectoplásmica mas cinegênica, dos espectros puramente cinematográficos. (DESBOIS, 2016, p. 110-111).

Entendemos que nenhum filme é capaz de apresentar a realidade tal como ela é, nem pode ter a pretensão de fazê-lo. Existe sempre num filme um sistema de ideias-imagens livremente criado pelos produtores para dá significado à realidade. Nesse sentido, há uma transcendência poética e artística da favela carioca, imaginada e criada por Camus. Seu filme não apresenta uma reflexão critica do Brasil e de sua gente, mas uma representação esplendorosa do Rio de Janeiro e do morro em êxtase com o carnaval.

O filme também foi criticado pelos cineastas do Cinema Novo nos anos 1960. Isso porque os cinemanovistas contestaram a presença de filmes e de produtores estrangeiros no Brasil. Como diz Silva (2017, p. 32): "o filme de Camus era exótico, representando um contra modelo estético e ideológico para o Cinema Novo". Mesmo dentro do contexto de críticas, Stam (2008, p. 248) defende que Camus merece ser aplaudido "por ter evitado o tipo de gafe desastrosa que infestava os filmes hollywoodianos sobre o Brasil - It's All True construindo a clara exceção à regra -, disparates que vão de pequenos erros topográficos e linguísticos a preconceitos raciais". O autor defende que boa parte do que funciona em *Orfeu Negro* deriva do papel desempenhado pelo brasileiro, sobretudo pelos atores negros, no processo de sua produção.

Com relação à transposição cinematográfica de obras literárias, Stam (2006) explica que sempre há um processo de perda nas transposições de obras literárias para os filmes. Cria-se necessariamente outra obra, isto é, há uma mudança de valores significados correspondente à mudança de significantes. No caso de Camus, as denuncias feitas pelos críticos brasileiros pautaram-se no "desserviço" que ele fez à peça *Orfeu da Conceição*. Pode-se dizer que as críticas sobre a versão cinematográfica da peça pode ter um teor moralista. Como diz Stam:

> A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugere que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço a literatura. Termos como 'infidelidade', 'traição', 'deformação', 'violação', 'abastardamento', 'vulgarização', e 'profanação' proliferaram no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. (STAM, 2006, p. 19-20).

O autor ainda acrescenta que as transposições cinematográficas das obras literárias são envolvidas por um processo complexo de operações. Cinema e literatura são duas linguagens que dialogam, embora cada uma possua sua própria especificidade e regras, conforme se lê:

> O romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferentemente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou ignorar. (STAM, 2006, p. 50).

Assim, o cinema é uma linguagem artística que não tem o compromisso de ser fiel à obra literária na qual se baseia para construir sua narrativa. Além disso, a peça *Orfeu da Conceição* ganhou uma nova roupagem no final dos anos 1990, com o filme *Orfeu*, dirigido por Cacá Diegues e direção musical de Caetano Veloso. Diegues e Caetano Veloso, em busca da "autenticidade" e do "realismo" brasileiros, produziram um novo *Orfeu*, que pudesse explorar a vida do negro nas favelas do Rio de Janeiro a partir de questões como tráfico de drogas, rap, samba e funk.

As críticas lançadas ao filme de Camus também partiram dos Estados Unidos em 2007. Barack Obama, presidente dos EUA na época, em depoimento, contou que assistiu *Orfeu Negro* pela primeira vez com sua mãe. O filme não o agradou diferentemente de sua mãe, que se identificou com a obra de Camus. Como participou da militância do movimento negro americano, ele percebeu que o cineasta francês criou representações de negros infantilizados. Conforme explica Desbois:

> Em *A origem dos meus sonhos*, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, cita 'Orfeu Negro como o filme que deu à sua mãe a audácia, num contexto racista, de casar com um negro. Ponto de partida da força de seu engajamento e de sua vontade de reconciliação étnica, a representação nobre, calorosa e sensual de negros na tela, a primeira na história, continha, diz ele em seu discurso sobre as raças, o sonho de uma vida nova, a promessa de uma vida diferente. (DESBOIS, 2016, p. 493).

Em síntese, *Orfeu Negro* foi acusado de ser um filme exótico-folclórico, sem "realismo" e "inautêntico". Vem acumulando críticas e elogios desde 1959, passando pelos anos 1960 até hoje. Seu sucesso não foi esquecido, pois deu um impulso fundamental à divulgação, mesmo em meio a tantas criticas, de nosso cinema, de nossa música e de nossa cultura no exterior. Para Cruz (2013), Camus retratou a cena da macumba sem preconceito,

sem exotismo. Estes fenômenos, por assim dizer, não estavam presentes no filme, mas nos discursos críticos da época.

O filme pode trazer consigo algumas ciladas quando mostra representações do negro repletas de afeto e sensibilidade, construídas a partir do testemunho de uma época e de um olhar estrangeiro. Nesse sentido, sobressai um modo generoso de um francês olhar o negro, seus costumes e suas crenças, independentemente do seu grau de aproximação à realidade social brasileira ou a expressão estética renovadora.

Até o momento "o que se percebe é uma grande disparidade entre grupos representados no filme e aqueles que avaliaram e continuam avaliando as representações feitas desses contingentes sociais" (CRUZ, 2013, p. 337), neste caso da população negra. O jornal *Nossa Voz*[50] ressalta que foi a primeira vez que um estrangeiro soube produzir um filme brasileiro sem o abuso dos exotismos. Seria injusto com o filme considerá-lo apenas como uma obra que serviu para projetar as criações musicais de Tom Jobim e Vinicius de Morais, por mais que as admiremos. Apesar de uma recepção ambígua desde sua exibição, é um filme que oferece aos estudantes uma boa oportunidade de se discutir temas relativo ao negro brasileiro e sua cultura no passado e no presente.

3.5 Uma proposta para o ensino da História e Cultura Afro-brasileira

Retomamos a discussão feita no segundo capítulo para destacar que toda produção humana pode se transformar em documento, que pode ser utilizado como ferramenta didática na sala de aula a partir do momento em que o professor o elege como tal, quando passa a lê-lo, a contextualizá-lo para interpretar, analisar e narrar, em confronto e interlocução com outros documentos, como, por exemplo, os jornais, produzindo assim um conhecimento histórico.

Diante desta consideração inicial, levantam-se aqui perguntas que podem servir como guias para uma leitura crítica de *Orfeu Negro* em sala de aula, e para desmistificar alguns aspectos de sua narrativa: o que este filme nos fala sobre o Brasil e o negro no final dos anos 1950? Que visão Camus poderia oferecer do negro senão a de um francês? Poderíamos cobrar deste cineasta mais realismo, mais verossimilhança em relação ao Rio de Janeiro e aos habitantes do morro da Babilônia? E a imaginação criadora dele, não pode ser levada em consideração?

[50] GUROVITZ, Moysés. 'Orfeu do Carnaval' esteve lá em casa! *Nossa Voz*. São Paulo, 11 de Junho de 1959, p. 10.

As sugestões a seguir, longe de esgotarem as possibilidades que *Orfeu Negro* suscita, poderão também ser utilizadas metodologicamente no ensino da História e Cultura Afro-brasileira:

a) Compreender o contexto histórico-social, humano e racial em que o filme foi produzido;
b) Compreender o mito original e de que forma Vinicius o adaptou a realidade da favela carioca em sua peça *Orfeu da Conceição*, e como Camus transpôs esta peça para *Orfeu Negro*. Nesse sentido, é necessário entender as transposições fílmicas como criações intertextuais, cujas interpretações devem partir das relações entre os sistemas de signos literário e cinematográfico. Temos aí uma dupla série de mudança: uma entre o mito grego e a peça; outra entre a peça e o filme de Camus. No mito original, a morte de Eurídice não tem relação com a morte de Orfeu; no filme a morte dos dois personagens se entrelaça. Trata-se de uma possibilidade de levar os alunos a perceber que o mito representa os valores de um povo ou de uma sociedade, podendo ser apropriado em diferentes épocas.

É necessário também chamar a atenção para o contexto de produção de *Orfeu da Conceição*. Nos idos de 1940, quando Vinicius de Morais começa a elaborar sua peça, algumas ações importantes estavam sendo realizadas no interior da cultura negra, que foram decisivas para o pensamento sobre esta cultura no Brasil. Os agentes dessas ações eram artistas, intelectuais e atores negros, responsáveis pela criação do Teatro Experimental do Negro, em 1944, sob a liderança de Abdias do Nascimento, dos quais Vinicius de Morais teve uma aproximação significativa, talvez em função da sua concepção básica de *Orfeu da Conceição*, que propunha fosse encenada somente por atores negros (CRUZ, 2013). Camus seguiu a proposta de Vinicius de Morais em formar o elenco de seu filme com aqueles atores.

Entendemos que Vinicius de Morais faz uma homenagem, em sua peça, ao negro brasileiro pelo muito que já dera ao Brasil. A preocupação de a peça ser representada exclusivamente por atores negros pode sinalizar resistência contra o racismo. Dessa forma, *Orfeu da Conceição*, com seu encanto e sedução, visa colocar em questão a identidade negra no contexto de 1956.

c) Comparar o cenário da favela carioca e a representação do negro nos filmes, *Orfeu Negro*, *Orfeu* (1999), de Diegues, *Cidade de Deus* (2002), de Meirelles e *Tropa de Elite* (2007), de Padilha. Isso se enquadra em um dos métodos de análise indicado por Fernandes (2007) no qual ele diz que analisar a historicidade de um filme é compará-lo com outros filmes que abordem temas em comum. Para tal análise, faz-se necessário verificar a recepção do filme

em épocas diferentes. Conforme Fernandes (2007, p. 21), o contexto social de um filme deve ser analisado "considerando a época de lançamento e o uso que se faz em outro momento histórico, mesmo em sala de aula. E esta temática tem variações quanto aos valores em determinada época e lugar". São obras que se relacionam pelo tema e podem dialogar entre si.

Cacá Diegues, por exemplo, ao produzir *Orfeu*, não buscou formar um elenco exclusivamente de atores negros. O rival de Orfeu, interpretado por Murilo Benício, é branco. O que une a peça de Vinicius de Morais às obras fílmicas de Camus e Diegues é a presença de Léa Garcia. Os personagens de *Orfeu* são retratados por Diegues como "favelado culto, distinto e bonito, nobre e generoso" (DESBOIS, 2013, p. 255).

Os filmes de Diegues, Meirelles e Padilha contrapõem-se à favela construída cinematograficamente por Camus em *Orfeu Negro*. São filmes que retratam um ambiente marcado pelo tráfico de drogas, execuções, violência policial, corrupção e por inocentes moradores que morrem atingidos por balas perdidas. Portanto, são obras que fazem referência à contemporaneidade, sendo mais próximos da realidade das favelas cariocas e de seus habitantes nesse tempo. Assim, do ponto de vista temporal, a descrição da favela em *Orfeu Negro* diverge das favelas representadas em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*.

d) O professor poderá propor aos alunos uma pesquisa sobre o carnaval, o samba e a bossa nova. Uma sugestão é destacar a escola de samba Mangueira que, em 2019, deu uma aula de História no Sambódromo da Marquês de Sapucaí ao abordar a resistência negra a partir de rebeliões e fugas de escravizados, dando ênfase às mulheres negras. Se a favela retratada por Camus transmite o estereotipo de Brasil como o país do carnaval e do samba, estes devem muito, quando não quase tudo, à população negra, e estão profundamente ligados a ela. Nesse sentido, cabe discutir também o papel da produção cultural dos negros na favela hoje, como uma forma de resistência.

e) Enfatizar que embora o samba seja uma criação dos negros e produto dos morros cariocas, os filmes musicais dos anos 1930 até o fim da década de 1950 davam a impressão de que aquela dança era um produto cultural branco, devido à impossibilidade dos atores negros de expressá-la, uma vez que foram colocados no fundo e nas bordas da filmagem, o que marca, paradoxalmente, a ausência afro-brasileira da tela. Marcel Camus já mostra o contrário, pois seu filme explora os batuques e o samba, favorecendo assim os atores e as atrizes negras nas cenas, em *close up*.

O professor também deverá chamar a atenção dos alunos para as seguintes cenas e elementos:

a) Perceber que a comunidade negra do morro da Babilônia perece viver numa sociedade na qual há uma relação gentil e humanitária entre brancos e negros. Sobressai uma população negra tomada pelo carnaval, pela música e pela dança, e um Rio de Janeiro pujante, com traços de uma modernidade ainda incipiente. Com relação a isto, *Orfeu Negro* retrata, ainda que indiretamente, o período de prosperidade econômica e de otimismo do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960).

b) Não esquecer os habitantes do morro da Babilônia que trabalha o ano inteiro para tornar o carnaval glamoroso, com o intuito de viver aquele curto momento de "ilusão" e alegria. Convém atentar-se para cena em que Orfeu retira seu violão do penhor, pois ela se mostra significativa pelo que expressa de utopia, ao mesmo tempo em que mostra o modo pelo qual pode se dar a resistência do negro, ainda que no plano simbólico. Trata-se da cena em que há um negro idoso na fila de objetos penhorados dentro da Caixa de Penhores Municipal. O idoso põe o chapéu sobre a cabeça, chamando a atenção de Orfeu: "Puxa! Você vai ficar bonito como um rei" (00:15:28). Ao que ele responde: "Eu sou um rei". (00:15:31). A cena então se detém na problemática entre "ilusão" e realidade. Também leva-nos a pensar que no carnaval pode ser ensaiado um mínimo de dignidade humana, é nele que muita gente deixa-se ser levada pela ilusão de ser o que tanto deseja, quando revestida pela sua fantasia. Como diz Cruz (2013, p. 322): "Se há um espaço/tempo e que a resistência negra à sua secular exclusão da sociedade brasileira vem sendo exercida é aquele do carnaval, independente e além de todas as contradições que, como todos sabem, o cercam".

c) É preciso considerar, no trabalho em sala de aula, que nem todos os figurantes estão submetidos à felicidade do carnaval. Convém voltar o olhar para a sequência inicial. Nela é possível perceber que uma parte considerável do entusiasmo ali mostrado diz respeito às personagens mais jovens, enquanto que as idosas são colocadas ao fundo e nas laterais do enquadramento da imagem.

d) O olhar também deve ser direcionado para as pessoas em pleno exercício de suas atividades laborais um dia antes do carnaval, que vai desde o homem cego vendendo bugigangas na saída da barca de Niterói até o faxineiro da Seção de Desaparecidos. Isso mostra que nos dia de carnaval não há somente festa ou se trabalha pouco, como costumeiramente se pensa.

e) Enfocar a representação da personagem Serafina, a fim de perceber o filme sob outro ângulo, e não se deter apenas nos personagens protagonistas. Cabe aqui uma pergunta: será que Camus explora o erotismo de Serafina na cena em que ela está com Chico Boto?

(00:47:21). Concordamos com Cruz (2013) quando diz que não era a intenção de Camus vincular o corpo de Serafina ao estereótipo da negra sensual. Ela não porta nenhuma das características deste estereótipo, pelo contrário, é representada de forma natural em seu relacionamento lúdico e amoroso com Chico Boto, "dentro das convenções morais permitidas para a época no cinema" (CRUZ, 2013, p. 327).

O relacionamento amoroso de Serafina e Chico Boto pode ser visto como um contraponto ao amor entre Orfeu e Eurídice, que é menos trivial e mais idealizado. Trata-se então de "cenas amorosas em que os corpos negros são representados de forma tão íntegra e desprovida de preconceito" (CRUZ, 2013, p. 329). Algo raro na filmografia brasileira. Vale salientar que o estereótipo da negra sensual está mais presente no discurso crítico da época do que propriamente no artístico.

Assim, propomos sugestões que consideramos ser mais significativas para se trabalhar *Orfeu Negro* ensino da História e Cultura Afro-brasileira. Lembrando que o filme pode abrir muitos caminhos para a discussão do papel do negro no cinema nacional e do papel cultural do negro na favela carioca tanto em 1959 quanto no presente.

3.6 *Ganga Zumba, Rei de Palmares*: "um canto à liberdade"?

Ganga Zumba é um filme que toca na questão racial. Encontramos poucas críticas sobre ele em jornais[51], o que pode ser um indício da menor projeção que teve na época, se comparado com *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus. Foi inspirado no livro homônimo de João Felício dos Santos, literato e romancista histórico, lançado em 1963. Trata-se da primeira versão cinematográfica da história do Quilombo dos Palmares.

Cacá Diegues era o mais jovem e um dos mais ativos na militância do Cinema Novo. Atuou na vida política nacional, engajando-se nos debates, sobretudo os que permeavam o âmbito cultural durante a segunda metade do século XX, em especial no início dos anos 1960. Fez parte da juventude estudantil do Rio de Janeiro, grupo que se mostrava fervorosamente preocupado com os problemas sociais que o Brasil enfrentava na época. Um dos problemas refere-se à cultura brasileira diante das imposições da estrangeira. Nesse contexto, participou do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Após romper com o

[51] Encontramos os jornais no site *Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)*. Trata-se de um projeto que tem o apoio da Lei de Incentivo a Cultura e do Itaú Cultural. Nele existem documentos relativos a inúmeros filmes brasileiros, no que diz respeito a processos de censura, documentos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS) e material de imprensa, que podem ser acessados gratuitamente. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/. Acesso em: 03 mar. 2019.

CPC, se dedicou as atividades cinematográficas junto ao Cinema Novo. A partir deste, buscou produzir filmes sobre "um Brasil como ele era, miserável, injusto, desigual, sujo, violento, triste" (DIEGUES, 2014, p. 143).

Em entrevista a Tati Morais para o jornal *Ultima Hora*, Diegues fala das dificuldades que encontrou para realizar *Ganga Zumba*, seu primeiro longa-metragem, e lamenta-se da situação do cinema nacional em não permitir a produção de grandes adaptações históricas devido às limitações orçamentárias[52]. Destaca ainda a participação em seu filme de atores e atrizes negros em ascensão no Cinema Novo: Antônio Pitanga, que participou dos filmes *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto e *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires. Todos esses filmes foram rodados em Salvador e em seus arredores; Léa Garcia, atriz ligada ao Teatro Experimental do Negro (TEN), interpretou a personagem Serafina em *Orfeu Negro*; Luísa Maranhão, que havia atuado em *Barravento* e *A Grande Feira*; e Jorge Coutinho, um dos personagens principais de *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias.

> - Sofremos todas elas, e não foi à toa que levamos 97 dias a roda esta fita. Além das próprias condições intrínsecas ao tema (um filme de época traz problemas bem próprios), encontramos obstáculos de toda sorte. Acreditamos que a incipiência de produção não seja um problema particular nosso, mas sim de todo o cinema brasileiro, ainda adolescente, imaturo, engatinhando, cheio de inexperiências. Na medida em que isso foi possível, procuramos evitar que as deficiências de produção (num filme, relativamente, de baixo orçamento) prejudicassem sua ideia geral de realização, de maneira que garantíssemos o espírito e o clima desejado descrito no roteiro. Também dentro desse espírito, procurou-se trazer para o filme o que havia de bom no elenco negro brasileiro: Antônio Sampaio, que se ocupa do papel-título, vem de triunfos em 'Barravento' e 'Sol Sobre a Lama'; Eliezer Gomes é lembrado como Tião Medonho de 'O Assalto ao Trem Pagador'; Léa Garcia é aquela excelente atriz de 'Orfeu do Carnaval'; Luiz Maranhão vem melhorando sempre, desde "A Grande Freia" a "Assalto", passando por 'Barravento'; e Jorge Coutinho esteve também em 'Assalto'. Além disso, há a participação especial de Teresa Raquel, como senhora da fazenda, e uma porção de novos (ou velhos) talentos em pequenos papéis. (MORAIS, Tati. 'Ganga Zumba' quer dizer Zumbi (dos Palmares) e Liberdade... *Ultima Hora*. Rio de Janeiro, 29/08/1963, s/p.).

Diegues ainda explica para o jornal *Ultima Hora* como pretende realizar *Ganga Zumba* e a ideia central contida nele:

> - Nossa ideia – explica Diegues – é realizar um filme simples, objetivo, direto, sobre um tema que sempre desejei tocar, o da liberdade, através de um instrumento

[52] Em seu livro *Vida de Cinema*, Diegues (2014, p. 148) relata como conseguiu ajuda financeira para a produção de *Ganga Zumba*: "O pouco dinheiro de que precisávamos para fazer nossos filmes era recolhido entre amigos que se tornavam sócios da produção ou através de empréstimos em bancos. Meu amigo, companheiro do movimento estudantil e depois livreiro, Aluízio Leite Filho foi responsável pelo início da produção de meu primeiro longa-metragem, *Ganga Zumba*, graças a uma das ações de sua propriedade que vendeu para esse fim".

> cultural que sempre me interessou, o negro, sua cultura, sua alma. Creio, pelo menos até agora, que estamos alcançando esse objetivo. 'Ganga Zumba' terá de ser um filme violento, um filme onde possamos unir o tripé fundamental do espírito negro: o sexo, o ritmo e a poesia. Pretendo fazer um filme chorando, cantado, gritado. Um filme que não tenha medo das paixões: pelo contrário, que as cultive como mola propulsora. (MORAIS, Tati. "Ganga Zumba" quer dizer Zumbi (dos Palmares) e Liberdade... *Ultima Hora*. Rio de Janeiro, 29/08/1963, s/p).

Percebe-se que Diegues pretende retratar em seu filme o corpo negro dotado de sensualidade e erotismo. Isto indica que a herança escravagista alimenta estereótipos presentes na ontologia das pessoas de cor, sendo utilizado como uma das principais formas de racialização no âmbito cinematográfico brasileiro. Além disso, parece-nos que ele apropria-se dos termos "ritmo" e "poesia", a fim de se colocar como mediador entre eles e o público, atribuindo a si próprio à função de intelectual. De acordo com a *Ultima Hora*, *Ganga Zumba* pode ser resumido como um filme "chorado, cantado e gritado".

Diegues conhecia, desde sua infância em Maceió – Alagoas, lugar onde nasceu, a história do Quilombo dos Palmares. Tema que lhe interessava, assim como a questão negra no Brasil. David Neves (1968) aponta que ele já se dedicava sobre a questão da liberdade negra desde os tempos dos estudos secundários, recebendo forte influência de seu pai, Manuel Diegues, que era sociólogo e etnógrafo com obras acerca do tema negro.

Diegues escolheu o Município de Campos, no norte fluminense, para realizar as primeiras filmagens. Lá encontrou os canaviais e uma arquitetura colonial que serviram de ambientação para seu filme. Algumas partes foram filmadas na floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Como não teve muitos recursos financeiros nem técnicos para fazer tudo o que havia planejado, deixou de filmar grande parte de seu projeto, encerrando-o com a chegada do personagem Antão (Ganga Zumba), interpretado por Antônio Pitanga, a Palmares. Assim, *Ganga Zumba* não foi uma realização definitiva e acabada, sendo a obra *Quilombo* (1984), do mesmo diretor, uma continuidade dele. Desta vez, a história se passa dentro de Palmares.

Devido à dificuldade em conseguir recursos, Diegues junto com os roteiristas Rubem Rocha Filho e Leopoldo Serran decidiram transpor para o filme apenas a primeira parte da obra de João Felício dos Santos: da plantação da cana de açúcar até a chegada de Antão a Palmares. Os cenários sem cenografia concentram-se no canavial e na floresta virgem. Na realidade, mais do que um filme sobre a questão racial, *Ganga Zumba*, segundo Diegues, "era uma metáfora sobre o presente e o que fazer com a liberdade que tínhamos antes do golpe militar" (DIEGUES, 2014, p. 158).

Diegues explica como planejou realizar cada plano de seu filme para que ele fosse mais formalista. Desse modo, utiliza sequências longas, a exemplo da cena de namoro no rio entre os escravizados Antão e Cipriana (interpretada por Léa Garcia):

> Eu não queria fazer Ganga Zumba como tinha feito Domingo ou 'Escola de Samba Alegria de Viver'. Durante a pré-produção, havia pensado num filme mais formalista, menos improvisado, onde os planos fossem realizados de modo que não admitissem qualquer modificação, sem takes de cobertura ou planos de corte, com enquadramentos programados como se tivessem sido desenhados antes. Tinha também planejado uma extensão do tempo em certas sequências. Ou seja, estender a duração de cada plano além do que acontece dentro dele, em benefício de uma atmosfera.
> [...] Não me ocorreu que nem sempre um filme é a soma de seus planos e que cada plano absorve tudo o que se encontra à sua volta, independente do que você deseja dele. (DIEGUES, 2014, p. 161).

Além disso, a música *Coisa N° 5* (*Nanã)*[53], de Moacir Santos, um dos célebres músicos da história da música brasileira, foi feita para ser a trilha sonora do filme. Diegues convida a cantora Nara Leão para interpretá-la. A partitura musical de Moacir Santos foi imaginada por ele como se fosse uma "procissão de negros". A música tema do filme foi elogiada pela crítica, sendo considerada por Tati Morais no jornal *Ultima Hora*, como a melhor já adaptada para um filme brasileiro. Para Ely Azeredo, trata-se da mais importante contribuição musical feita ao cinema nacional: "inspirada em motivos afro-brasileiros, dando-nos toda a dimensão do primitivo através da mistura dos dois principais vértices da moderna música popular enraizada no folclore negro: o jazz e a bossa nova"[54]. Já Luis Alberto comenta, no *Jornal do Commércio*, que Nara Leão interpretou extraordinariamente aquela canção. Além disso, o filme contou com a participação especial do grupo folclórico Filhos de Gandhi, que contribuiu com rituais de Axexê e Candomblé.

Assim, Diegues destacou-se no cenário cinematográfico brasileiro pelo modo como elaborou a narrativa histórica de *Ganga Zumba*. Este filme apresenta elementos da escravidão no Brasil, representa a vida dos escravizados na fazenda de cana de açúcar, o desejo por liberdade, as fugas e as manifestações culturais dos negros.

3. 7 Recepção crítica de *Ganga Zumba*

> *"Quando estava me preparando para filmar Ganga Zumba, recebi de Glauber uma carta entusiasmada, me*

[53] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gVeE7WZG_IY. Acesso em: 13 jul. 2019.
[54] AZEREDO, Ely. Ganga Zumba é promessa para março. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 22/02/1964, s/p. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0050029I004.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

> *estimulando ao empenho e me dizendo que era preciso fazer 'um filme capaz de enlouquecer os críticos, deixá-los sem saber o que escrever' ".* (DIEGUES, 2014, p.149).

A recepção de um filme se faz pela sua exibição, mas, sobretudo, pelo debate dele decorrente. Se a pretensão de Glauber era manter os críticos ocupados ou confundi-los, não se concretizou, pois Diegues acumulou mais críticas do que elogios com *Ganga Zumba*. Os críticos conheciam bem as particularidades do cinema.

Para alguns deles, Diegues alcançou maturidade cinematográfica ao produzir *Ganga Zumba*, evidenciando melhores perspectivas para os futuros trabalhos no meio cinematográfico brasileiro. Seu filme foi alvo de críticas. Uma delas refere-se a um ritmo descontínuo à narrativa, "a não funcionalidade de alguns trechos da partitura musical que traz uma excessiva utilização de instrumentos de sopro que denota incoerência com a época e o ambiente revividos"[55]. Luiz Alberto afirma que Diegues junto com os roteiristas Rocha Filho e Serran pecaram por não estabelecer uma unidade rítmica ao filme e por não terem dado vigor a estruturação de seus personagens em seus diálogos:

> O defeito principal de GANGA ZUMBA é o ritmo. Diegues não imprimiu ao filme unidade rítmica, não naquele sentido de o filme mover-se de um modo só, com um só ritmo, mas uma unidade que permitisse aos planos e sequências uma identidade. O ritmo é inexistente no trabalho de Cacá, seus erros se acumulam e de uma história poderosamente humana, de uma história a ser desenvolvida em profundidade. Diegues realizou um filme aventura simples e pobre, esvaziado de ritmo, em que o que os personagens tenham por dentro ou o que realizem de importante ficam naufragados. (ALBERTO, Luiz. Ganga Zumba. *Jornal do Commércio*. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p).

Percebe-se que *Ganga Zumba* é posto a categoria de filme de aventura por Luiz Alberto, mas é um filme de época ou histórico, como apontou Tati Morais no jornal *Ultima Hora*. Já Ely Azeredo enfatiza que Diegues bem soube construir seus personagens. Seu filme tem ritmo interior, mas descuidou-se do ritmo exterior, que é "essência numa obra que, grosso modo, narra uma caminhada"[56]. Octavio Bomfim não tem grande entusiasmo pelo filme, mesmo ele possuindo qualidades técnicas. Para Bomfim, Diegues precisa encontrar um estilo próprio:

> Honestamente, duvidamos que o público se deixe empolgar por 'Ganga Zumba'. E isso por deficiência do próprio realizador, incapaz de dar um ritmo contínuo à

[55] BARROS, Alberto de. Ganga Zumba, Rei dos Palmares. *Jornal do Sports*. Rio de Janeiro, 13/03/1964, s/p. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0050029I007.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

[56] AZEREDO, Ely. Ganga Zumba é promessa para março. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 22/02/1964, s/p. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0050029I004.pdf. Acesso em: 19 mar. 2019.

> narrativa. Em consequência a história desenvolve-se em atmosfera arrastada, que diminui a força dramática de muitas situações e acaba pesando sobre o espectador. Pareceu-nos que Carlos Diegues se deixou empolgar pela composição plástica das imagens, no que foi ajustado pela formidável qualidade da fotografia de Fernando Duarte. Mas essa tendência, que em algumas ocasiões manifestou-se exaustivamente, tolhe a desenvoltura da ação e acaba tornando-se sem significado prático. Esse recurso tem bom efeito quando se narra uma história intimista ou necessariamente lenta, porque é uma imposição da própria estrutura da trama. Mas esse não é o caso de 'Ganga Zumba'. (BOMFIM, Octávio. O bonequinho viu – Ganga Zumba. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10/03/1964, s/p).

Por um lado, Diegues mostra que sabe narrar pela imagem, por outro, faz uso excessivo da palavra em algumas cenas: "a palavra prejudica sobretudo o filme na fase final da fuga, que seria de melhor efeito mais rápida e menos dialogada"[57]. O filme também é criticado por sua montagem, que dá a impressão de que seu realizador "se limitou à colagem de partes, sem contribuir em nada com o filme"[58]. Também sobressai a crítica sobre os personagens, especialmente Antão, responsável pelo papel central. Para Luiz Alberto, os roteiristas criaram um personagem confuso e mal preparado dentro do contexto histórico de Palmares. Temos a impressão de que Aroroba (interpretado por Eliezer Gomes) assume o papel principal ou o reveza com Antão:

> Antão é, pelo contrário, o personagem ainda alienado da posição e da tarefa que tem; além dos problemas e das lutas que ainda desenvolvem à sua volta. Antão, apesar de tudo, é vigoroso, bom lutador. [...] Antão alcança consciência ou não alcança consciência. Por todo o filme as reações de Antão (plasticamente previsíveis) são desesperadamente confusas, são, no máximo, naturalmente estruturadas, quanto ao contexto é de um filme realista. (LUIZ, Alberto. Ganga Zumba. *Jornal do Commércio*. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p).

A questão colocada sobre a alienação de Antão por Alberto Luiz, é que ele não tem a consciência de que é o rei de Palmares. Nesse sentido, Aroroba procura fazê-lo rei e prepará-lo até alcançar Palmares. Desse modo, parece-nos que faltou dignidade ao personagem Antão. Dandara (interpretada por Luísa Maranhão) não tem um aproveitamento adequado, isto é, tem pouco destaque. Já Léa Garcia, no papel de Cipriana, valoriza todos os momentos em que aparece no filme, com formidável expressão fisionômica e artística.

A crítica de Luiz Alberto chama-nos a atenção para a possibilidade de uma leitura a partir da tensão entre as categorias étnicas, e não apenas da luta de classes, defendida pelo

---

[57] MORAIS, Tati. Ganga Zumba. *Ultima Hora*. Rio de Janeiro, 11/03/1964, s/p. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0050029I009.pdf Acesso em:

[58] LUIZ, Alberto. Ganga Zumba. *Jornal do Commércio*. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0050029I008.pdf Acesso em: 19 mar. 2019.

critico, como solução final do filme. Assim, ele parte da ideia de liberdade para falar da diferença de classes na situação do negro, mas não a vê como o elemento principal da narrativa. Tal luta era uma forma de perceber a raiz do problema histórico ali abordado:

> Ideologicamente, o filme é frustrado, desde o ponto em que a solução final é entre negros e brancos, desde que o equacionamento por todo o filme (em raríssimos diálogos a exceção que confirma a regra) é de uma luta pela libertação dos negros de sob os brancos e não dos explorados de sob os exploradores. É frustrado desde que precisa colocar frases panfletárias na boca de seus personagens, frases que caem no vazio do contexto, frases que não sofrem preparação para o seu aparecimento. O que dói mais no filme de Diegues é este descuidado com os personagens, com o que dizem, com o modo porque são estruturados.
> A maturidade que os personagens deveriam demonstrar, a necessidade da concretização da existência dos personagens como 'gente' em meio à realidade palpável e não como bonecos em meio ao vazio de seu palco de marionetes. (LUIZ, Alberto. Ganga Zumba. *Jornal do Commércio*. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p).

A questão da exploração no argumento de Luiz Alberto, "deveria ser percebida em um tom mais genérico e não ser identificada aos brancos" (LAPERA, 2012, p. 147). Percebe-se que o crítico ataca veementemente *Ganga Zumba*, sobretudo quando afirma que os personagens criados por Diegues são imaturos e não se inserem a um contexto realista da época. A nosso ver, Diegues não teve a pretensão de produzir um filme realista, nem documental. Foi o único a estrear um filme histórico no Cinema Novo, com uma boa dose de atualidade política sobre a questão da desigualdade e exclusão sociais. Além disso, na perspectiva de Luiz Alberto, o capitão do mato, Tolentino Rosa, foi caracterizado com imponência ao perseguir Antão, os outros escravizados e o guia guerreiro vindo de Palmares. Por isso, chega até mesmo compará-lo com um " 'play boy' bonitinho com meia dúzia de 'gatos pingados' que os escravos destruíram com facilidade"[59].

A tensão entre negros e brancos encenada pelo filme seria recuperada em outros momentos pela crítica. *Ganga Zumba* foi acusado de ser racista, porque retrata uma realidade negra com um elenco exclusivamente negro. Tal acusação foi combatida pelos críticos, conforme se lê:

> A acusação de que o filme é racista, de tão besta não mereceria ser mencionada. Quem viu racismo em 'Ganga Zumba' talvez ignore uma das formas mais comuns do preconceito racial é querer que se mostre todos os negros bonzinhos, colocando-os assim à parte numa humanidade que, em qualquer cor, sempre foi feita de bons e de ruins. (MORAIS, Tati. Ganga Zumba. *Ultima Hora*. Rio de Janeiro, 11/03/1964, s/p).

[59] LUIZ, Alberto. Ganga Zumba. *Jornal do Commércio*. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/. Acesso em: 19 mar. 2019.

O argumento de Tati Morais leva-nos a entender o filme a partir de um pensamento antirracista, no sentido de condenar o estereótipo do negro "bonzinho" ou "infantil". Convém notar que o filme contrapõe-se a isto, quando mostra Antão vigoroso, como símbolo de luta e de resistência. Morais possui uma visão universalista do assunto. O critico Claudio Mello e Souza também relata que:

> Já cheguei a ouvir que se trata de um filme racista, porque aborda uma realidade negra com atores negros. Santa estupidez, pois a prosseguirmos neste caminho vamos também chegar a conclusão de que a história do Brasil, com tantos capítulos africanos, é racista em sua maior parte. O filme não é nada disso, leitor. Ganga Zumba parece ser, mais exatamente, um canto a liberdade. Não a liberdade como um sentimento abstrato e transcendental, mas àquela liberdade essencial de subsistir como homem e que está na base de nossas vidas de todos os minutos. (SOUZA, Claudio Mello e. Ganga Zumba domina a semana. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03/03/1969, s/p).

Embora Claudio Mello e Souza alerte o leitor que *Ganga Zumba* não é um filme racista, e sim um canto à liberdade de existir do homem em todos os sentidos, acaba confundindo a crítica de racismo com a impossibilidade de uma leitura critica da questão racial na história do Brasil, algo refutado pelo filme. O critico contrapõe-se a ideia de Luiz Alberto, quando coloca a liberdade como tema central da película, e não a luta ou a resistência dos negros em si, que, segundo ele, seriam um caminho utilizado por Diegues para aqueles sujeitos alcançá-la. Nota-se que as ideias dos dois críticos se afastam da questão racial enquanto fator-chave para uma possível reflexão sobre a imagem da escravidão ali representada.

David Neves (1968, p. 77-78), por sua vez, afirma que *Ganga Zumba* é um filme todo estruturado sobre o "problema da cor": "nele, os personagens existem em função dela, vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo".

Segundo Francisco Júnior (2010), os sujeitos negros foram representados, até o lançamento de *Ganga Zumba*, a partir de uma perspectiva moralizante. Nesse sentido, a questão racial ou da escravidão foi explorada no cinema brasileiro por meio de atores, independente da cor, que encenavam papéis dicotômicos: "bons e maus", "senhores e escravos". Portanto, para o autor (2010, p. 97), o debate em torno do filme, no início dos anos 1960, permite perceber "o incômodo sobre o papel do negro e da raça no imaginário nacional".

O que um diretor filma e o que dizem os filmes sobre a população negra pode ter grande influência na formação da visão que as pessoas terão sobre o negro e sua cultura. O próprio Diegues declara, logo a seguir, que não realiza filmes racistas[60].

> Não faço filmes que orientem o espectador numa direção errada, não faço filmes racistas, fascistas, autoritários, discriminatórios. Todo dia ando na praia de manhã, uns quatro, cinco quilômetros, para manter a forma. Um dia, vi dois meninos negros de bermudas vindo do Vidigal pela calçada, enquanto uma senhora branca de classe média saía da praia com seu filho de uns seis, sete anos. Quando o branquinho viu que ia cruzar com os negrinhos, pulou no colo da mãe em pânico, como se estivesse diante de demônios, e gritou: 'Mãe, olha lá, são dois pretos favelados!' Fiquei tão revoltado com aquilo que não me segurei e dei uma bronca na mulher: 'Minha senhora, imagino o que a senhora não diz ao seu filho para que ele tenha esta reação diante de dois meninos negros'. Ela se defendeu: 'Não sou eu não, é o que a televisão mostra todo dia'. É preciso ter cuidado com o que a gente filma, com o que dizem nossos filmes; o audiovisual tem um enorme poder sobre a mente dos seus espectadores. (DIEGUES apud FERNANDES, 2007, p. 60).

Ganga Zumba junto com os filmes *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* fazem parte da trilogia de Diegues sobre o tema da escravidão no Brasil. Seu estilo carnavalesco e caricatural quase sempre provocou polêmicas entre críticos de cinema, público e historiadores, dentre estes, Stam (2008), Ferreira (2018), Fernandes (2007) e Rosenstone (2010). Todavia, os protagonistas de seus filmes são importantes referências para história do negro no cinema nacional.

Apesar das críticas, *Ganga Zumba* recebeu o prêmio na Semana da Crítica, no Festival de Cannes, em 1964, no Festival de San Sebastian e o de Huelva, na Espanha, em 1965, conforme podemos observar no jornal *O Globo*:

> O cineasta brasileiro Carlos (Cacá) Diegues ganhou, com seu filme intitulado 'Ganga Zumba', o prêmio 'Cultura Hispânica'. A distinção foi conferida a Cacá Diegues ao encerrar-se, ontem, a 14ª Semana Internacional de Cinema Religioso e Valores Humanos, realizada nesta cidade. (*O Globo*. Cacá Diegues premiado. Rio de Janeiro, 28/04/1969, s/p).

[60] Cabe salientar que apesar de se preocupar em abordar a questão racial no Brasil em seus filmes e chamar a atenção para os cuidados com o que um diretor filma, Diegues produz o filme *Xica da Silva* (1976) no qual a personagem histórica Xica da Silva (vivida por Zezé Motta) é apresentada como uma escrava sensual, sedutora e influente. Isto indica que a mulher negra é representada no contexto da escravidão a mercê dos desejos sexuais dos brancos dentro de uma hipersexualidade constante. Também é importante lembrar que algumas escravizadas utilizaram do "capital erótico" como uma das estratégias para ter um cativeiro menos cruel e a liberdade. As existências disto são diversas e complexas. Então, Diegues representa em *Ganga Zumba* o período da escravidão, alegorizando situações de opressão e rebeldia, faz a inversão em *Xica da Silva* ao mostrar Xica como mulher influente por causa de seus dotes sexuais. Ele descuidou-se ao tentar abordar as estratégias de subversão dos oprimidos através da história da escravizada alforriada.

Não podemos ser injustos com *Ganga Zumba*. É preciso levar em consideração que se trata do primeiro longa-metragem de Diegues, realizado com poucos recursos financeiros. Na época, o jovem diretor precisava avançar no difícil terreno da linguagem cinematográfica. Algo que veio com a experiência de algumas produções. É um filme com defeitos e virtudes, mas que merece o respeito daqueles que acreditam na construção de um cinema autenticamente brasileiro.

3.8 A narrativa histórica em *Ganga Zumba*

A metodologia usada em *Orfeu Negro* serve-nos para analisar *Ganga Zumba*. Para facilitar a compreensão, dividimos o filme em três grandes partes, as quais foram intituladas. Pode-se também dividi-lo em duas partes: uma se passa na fazenda de cana de açúcar e outra se refere à narrativa da fuga, dos caminhos percorridos por um pequeno grupo de escravizados para chegar até Palmares. A partir das críticas lançadas ao filme no início dos anos 1960 e do nosso entendimento sobre cinema, buscamos perceber os elementos visuais representados nele: os movimentos dos atores, se foram valorizados ou bem estruturados; observar as passagens de um plano a outro; conhecer o cenário e a trilha sonora; se há um ritmo fílmico contínuo; se há contradições entre os personagens. Para tanto, faz-se necessário descrever a sequência fílmica para entender como a imagem produz sentido no plano de sua organização estrutural.

3.8.1 Sequência 01(00:07:57) a 05 (00:39:16): Planos de fuga para Palmares

A cena de abertura apresenta representações pictóricas do período escravocrata e uma narração em *off* sobre a formação do Quilombo dos Palmares:

> Durante a colonização do Brasil, alguns negros trazidos da África como escravos, não suportando o cativeiro, fugiram para o mato e para as montanhas distantes, onde fundaram grandes aldeias negras chamadas quilombos. Destes, o mais famoso foi o de Palmares, que sobreviveu por quase um século. Por volta de 1640, governava Palmares um rei banto de nome Zumbi, que o transformara no símbolo de paz e liberdade. (00:00:17).

No Brasil escravocrata, o senhor de engenho quer que o escravizado se torne uma extensão de sua vontade, exercendo seu poder sobre ele através de maus-tratos e castigos. O castigo era uma forma de educá-lo para o trabalho. Isso se consolidou mais ainda quando

surgiu a figura do feitor e do capitão do mato. O filme retrata o tipo e o lugar de poder na sociedade colonial a partir da cena da escrava amarrada e castigada em um tronco e a cena do escravo levando chibatadas desferidas pelo feitor no canavial.

No sistema escravista, o senhor de engenho não só se apropriava da riqueza do açúcar gerada pelo trabalho do escravizado, como também do seu corpo, podendo fazer o que bem quisesse com ele. Apesar disso, os escravizados empreenderam uma luta cotidiana contra a escravidão. Não eram apenas simples "peças" que moviam as engrenagens do engenho de açúcar.

Diegues utiliza representações pictóricas para situar o espectador no tema abordado pela sua obra. Dessa forma, na composição desse filme histórico, há um diálogo com as pinturas históricas da primeira metade do século XIX. Isto implica dizer que o cinema sempre dialogou com outras artes, sobretudo, a pintura.

Figura 35: *Mercado da rua do Valongo* (século XIX), de Debret

Figura 36: *Engenho de açúcar pernambucano do século XIX*, conforme representação contida na obra *Travels in Brazil*, de Henry Koster, 1816

Figura 37: Feitor castigando um escravizado (1835), de Debret

Figura 38: *Capitão do mato* (1823), de Rugendas

Na sequência inicial há uma escravizada morta no tronco. A câmera mostra detalhes de suas costas marcadas pelas chicotadas. Outros escravizados reúnem-se em volta de seu corpo, dançam e cantam. O plano detalhe dramatiza a cena, mostrando os rostos tristes deles, especialmente de Antão. Um canto triste envolve a cena e revela a dor que sentem naquele momento: "Chora papai, chora mamãe, chora Gangoba que foi pro além" (00:03:18). Temos aí o despertar de um sentimento de indignação e revolta. O senhor da fazenda e o feitor observam tudo atentamente da casa grande.

Na sequência seguinte, em plano geral[61], o elemento da cena é o canavial. No trabalho de corte e carregamento da cana, alguns escravizados se reúnem em torno de Aroroba, que fala sobre Oxumaré, deus protetor dos gangas e de Palmares, e sobre Antão ser Ganga Zumba. A mãe de Antão, antes morrer, revela para ele que seu filho é neto de Zumbi, o rei de Palmares. Diz que Zumbi está cansado e precisa de um neto para lutar contra os brancos.

[61] O plano geral tem a intenção de mostrar ao espectador o ambiente onde está se desenvolvendo a narrativa.

Aroroba é o idealizador da fuga para Palmares. Sempre pensa coletivamente e sonha ter seu corpo enterrado em Palmares, terra de sangue livre, onde predomina a liberdade, onde os negros poderiam ser eles mesmos. Seu maior desejo é levar sua gente a este lugar: "Um dia Palmares cresce, nós vamos tudo pra lá. Fugir só não adianta. Ficar no mato perdido, morrer de fome, de tudo, morrer de todas as mortes" (00:15:36). Ele quer fortalecer o quilombo e, assim, libertar outros escravizados. Embora estejam sob o olhar atento do feitor, Terêncio consegue fugir a pedido de Aroroba. Sua fuga rápida dentro do canavial é acompanhada pela câmera em *travelling*. O feitor castiga com chicotadas os escravizados que trabalham pouco no canavial.

Antão é jovem e vivaz. Tem um caso amoroso com Cipriana, a mucama da casa grande, que vive cantarolando e dançando enquanto trabalha. No início, Antão sente-se inseguro em relação à fuga e seu destino. Cipriana tenta convencê-lo de que fugir para Palmares é "tonteira". Para ela, Palmares é apenas um lugar inventado por Aroroba, que incentiva outros escravizados a fugir para lá. Ainda assim, Antão nutre a ideia de que se trata de um lugar livre como a África, acreditando que a vida lá não poderia ser pior que a vida na fazenda. Durante o processo de fuga, sua consciência vai intensificando-se, e toma a liderança do grupo para si, nas últimas cenas, à medida que se aproxima seu futuro como rei de Palmares.

Na senzala (00:21:58), durante a noite, Aroroba relembra a Antão, ainda inseguro em relação à fuga e seu destino, suas origens e sua missão: lutar contra os brancos que desejam destruir Palmares. Salestiano (interpretado pelo cantor Cartola), um escravizado idoso, também tenta convencer Antão de sua importância para Palmares e os negros.

O diálogo entre eles refere-se à necessidade de organização dos negros, à organização política de Palmares e sua resistência radical à escravidão, e às investidas infrutíferas dos brancos contra Palmares:

> **Aroroba:** Zumbi deve te mandar chamar. Quando acauã piar no mato três vezes, é que Terêncio voltou. E a gente sabe se tu vai para Palmares.
> **Antão:** Sei não, seu Aroroba. Vale o risco de fugir.
> **Aroroba:** Palmares é o reino de Zumbi.
> **Antão:** Tonteira.
> **Aroroba:** Diz isso, não! Tu é neto do rei da gente. Tu ainda vai lutar contra os brancos que quer acabar com o reino de Zumbi.
> Antão: Tenho certeza, não.
> **Salestino:** Moço! Cuidado no dizer. Tu foi feito no fundo do navio, no meio dos ferros e de muito choro. Mas nenhum ferro pode tirar o sangue de rei que Olorum te botou nas veias. Sua mãe morreu assim. Tu não pode!
> **Antão:** Os aleijados jogaram ela do abismo.

> **Araroba:** A rainha de nossa gente não podia ficar embaixo do chão. O corpo dela não pode ser comida de bicho da terra. Penso sempre no meu corpo descansando em Palmares, na terra livre, como era a nossa do outro lado do mar. Esse corpo para de doer.
> **Antão:** Os brancos um dia acaba com Palmares.
> **Salestiano:** Já tentara muitas vezes.
> **Antão:** Eles tem mais força, tudo com arma. Eles são dono de tudo.
> **Salestiano:** Não vence a vontade de ser livre.
> **Antão:** Vence tudo! Palmares um dia acaba.
> **Aroroba:** Tu é que não sabe. Eles tentaram de todo o jeito. Já fizeram tudo para acabar com Zumbi. Mas Oxumaré protege Palmares, não deixa destruir o reino da gente. Uma vez o governador de Olinda mandou os negros com a peste, era um molambo de carne arrebentado pelo reino dos soldados. Os brancos soltaram eles para espelhar a peste nos guerreiros de Palmares. Eles pensaram então que era vez da liberdade deles, e subiam por reino de Zumbi. E sem saber que era a arma dos brancos pra destruir nossa gente. Zumbi teve que matar. Morreu muita gente.
> **Antão:** Os brancos imaginaram isso.
> **Salestino:** Os brancos são organizados na maldade contra a gente, filho. Luta tudo como um só. A gente é uma porção, mas tudo espalhado por ai. (00:25:32)

No dia seguinte, o senhor de Piancó chega à fazenda com sua esposa, transportada por dois escravizados, e a mucama Dandara (interpretada por Luiza Maranhão). Dandara é idealizada por Diegues. Parece ter um porte de uma aristocrata. Usa uma vestimenta diferenciada de outros escravizados e uma faixa nos cabelos lisos. A cena pode ser comparada a pintura feita pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret, conforme se observa a seguir.

Figura 39: Senhor de Piancó com sua esposa e seus escravizados

Figura 40: Regresso do proprietário da chácara. Liteira para viajar no interior, c.1834-1839. Litografia sobre papel de Jean-Baptiste Debret. Coleção Martha e Erico Stickel / Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://ims.com.br/por-dentro-acervos/viagem-pitoresca-e-historica-ao-brasil/

Logo em seguida, Tolentino da Rosa, o capitão do mato, chega à fazenda trazendo consigo a orelha de um dos fugitivos para servir de exemplo aos demais escravizados. Neste momento, Aroroba percebe que um deles conseguiu chegar a Palmares, já que diante deles havia apenas uma orelha. Com o feito do capitão do mato, o senhor da fazenda oferece as negras trazidas pelo senhor de Piancó para "cruzar" com o melhor de seus escravizados, e para os outros fornece cachaça e fumo o dia inteiro, liberando-os do trabalho, como uma forma de recompensar as boas "peças" para evitar possíveis fugas.

Enquanto os escravizados dançam e batucam em frente à casa grande, Aroroba ouve acauã "piar" três vezes, é o sinal de que Terêncio chegou a Palmares. Encontram-no na mata com o melhor guia guerreiro enviado por Zumbi, que explica o plano de fuga: seguiriam pela mata em direção ao rio, lá pegariam um barco, ao chegar à outra margem, os guerreiros de Zumbi já estariam à espera para escoltá-los até Palmares. Antão chega atrasado ao encontro, pois acabara de matar o feitor, arrancando-lhe o coração, com a ajuda de Cipriana, que o seduziu. Após a morte do feitor, Cipriana não pode mais ficar na fazenda, então foge com o grupo. Salestiano decide ficar. Ao despedir-se, pede a Aroroba que volte para libertar sua gente. A sequência seguinte mostra-o morto no tronco.

Figura 41: Cipriana, em primeiro plano, cantando em direção ao regato

Figura 42: Plano geral do canavial

Figura 43: Escravizados trabalhando no canavial

Figura 44: Feitor castigando o escravizado

Figura 45: Antão e Cipriana se enamoram no regato

Figura 46: Dandara, em primeiro plano

Figura 47: Antão, em primeiro plano, encanta-se pela beleza de Dandara

Figura 48: Plano geral dos escravizados cantando e dançando ao som de atabaques. Participação especial do grupo folclórico Filhos de Gandhi

Figura 49: Antão, Aroroba e Salestiano no enquadramento da imagem, discutem como será realizada a fuga para Palmares

Figura 50: Antão mata o feitor com a ajuda de Cipriana

Figura 51: Da esquerda para direita Aroroba (de costas), o guia de Palmares, Antão, Cipriana, Salestiano e Terêncio

Figura 52: Salestiano, em primeiro plano, morto no tronco

3.8.2 Sequência 06 (00:49:04) a 11 (01:27:34): A fuga pela mata e pelo rio

O grupo de escravizados fugitivo se estabelece em um lugar na mata durante a noite. O guia guerreiro enviado por Zumbi conta-lhes que seu líder está bastante debilitado não só devido à idade avançada, mas também devido às feridas das batalhas e precisa de alguém para substituí-lo. Ao amanhecer, recebem a notícia de que o senhor da fazenda, o capitão do mato e seus homens os perseguem. Com efeito, todos acreditam ser mais seguro ir pela serra, porém Antão decide ir por Piancó. No caminho, se deparam com o senhor de Piancó, sua esposa, Dandara, e os dois escravizados. Dandara deixa cair, sem querer, um leque. Cipriana arrasta-se pelo chão para pegá-lo, mas sua presença é notada. Sua atitude deflagra um confronto, no qual o casal da fazenda de Piancó é morto e Terêncio também. Dandara é capturada pelo grupo. Chegando próximo ao rio, não encontram o barco, levantando a hipótese de que ele deve ter sido pego por alguém ou levado pela correnteza do rio. A única saída será construir uma canoa, o que exige mais tempo.

A noite chega à mata, Dandara continua obstinada, não quer conversar muito, nem fazer parte da fuga. Diz a Aroroba que já ouviu falar de Palmares. Cipriana fala para ela que lá não há brancos para fazer filhos em negras. Dandara parece conformar-se com a situação de submissão e inferioridade que lhe fora imposta pelos brancos, pensando que eles sempre escravizaram os negros e que assim sempre será. Envolve-se aos poucos no processo da fuga e ao final torna-se rainha ao lado de Antão, que passa a se chamar Ganga Zumba. Em seguida, Aroroba explica o banzo (1:08:24), um sentimento de melancolia em relação à terra natal, isto

é, à África, e de aversão à privação da liberdade. Foi uma prática comum de resistência aos maus tratos e ao trabalho forçado no período da escravidão: “como se tivesse morrido sem morte, fosse livre outra vez” (1:09:50). Ele é visto hoje como um sinônimo de depressão.

Cipriana ainda não quer acreditar na liberdade que os escravizados fugitivos tanto almejam em Palmares. Verifica-se isso no diálogo entre ela e Aroroba, quando diz: “Isso de preto e branco é besteira. Seu Aroroba quer deixar de ser escravo de branco para ser escravo de preto. Tá querendo só mudar de senzala e feitor. A gente tem que ser dono da gente mesmo” (1:10:34). Entende-se que não se pode deixar brechas para submissão e subserviência. É preciso ser dono de suas próprias vontades, de tomar suas próprias decisões, sem ser tratado como uma “peça” ou uma mercadoria, algo que acontecia no Brasil durante a escravidão. Cipriana leva-nos a pensar nos direitos individuais na sociedade moderna: o livre-arbítrio e o direito de ir-e-vir, por exemplo. Ela tem um pensamento individualista no filme.

Antão apaixona-se por Dandara e passa a ignorar Cipriana, que sai pela mata e encontra um escravizado as margens do rio, que vive fugindo e sendo capturado, mas quando foge é dono de si mesmo. No dia seguinte, os dois decidem ir embora, margeando o rio. Araroba e Antão, tentam terminar a canoa. O guia guerreiro chega e os avisa que os brancos estão a caminho, então partem imediatamente. Todos, em plano geral, entram na canoa (em plano médio[62], a câmera movimenta-se mostrando um por um) onde ouvem batuques e cantos vindos de Palmares.

O senhor da fazenda e seus homens aparecem em plano geral chegando à margem do rio. Em plano médio, a câmera apresenta um dos homens de Tolentino da Rosa ajoelhado no chão mirando a canoa. Ele atira e acerta Aroroba. Chegando a outra margem, os guerreiros de Zumbi já haviam partido. Os pés do guia, em primeiro plano, sente o calor da fogueira feita, provavelmente, pelos guerreiros. Aroroba ferido diz que prefere ficar e enfrentá-los para atrasá-los, já que está prestes a morrer. Antão não permite, e todos partem serra acima.

Antão fica inconformado ao ver Aroroba ferido, apoiado numa árvore. Ele olha diretamente para câmera como se fosse chamar o espectador para lutar a favor dos escravizados através de seu discurso de caráter político: “Num dianta! A gente tem que fazer alguma coisa. Se fosse fácil nós não tava na luta feito bicho. Tem é que lutar e muito. Lutar! Assim é que não pode ser. Lutar! Lutar! Tem muito homem como a gente que não quer ser bicho. Tem é que fazer alguma coisa!” (1:26:02). Diegues utiliza o contexto da escravidão no

[62] Trata-se de um plano de posicionamento e movimentação. Evidencia uma personagem de modo que ela ocupe uma parte considerável do ambiente, mostrando-a acima da região do umbigo, sem tirar o destaque dramático da cena.

Brasil para falar de seu tempo. Incita a necessidade de luta dos oprimidos por melhores condições de vida, diante da desigualdade e injustiça social no início dos anos 1960. Convida-nos a lutar pelos direitos de cidadania e por igualdade no presente. Uma luta que parece nunca acabar.

Figura 53: Aroroba, Dandara, Antão e o guia não encontram o barco no rio

Figura 54: Escravizado com banzo

Figura 55: Aroroba ouve o cântico que vem de Palmares

Figura 56: Antão incita o espectador a lutar

3.8.3 Sequência 12 (01:33:53) a 13 (01:37:55): O conflito: Antão é Ganga Zumba, rei de Palmares

Após uma longa fuga, Aroroba não suporta mais caminhar, está muito debilitado devido ao ferimento, desejando repousar novamente. Como Antão não quer abandoná-lo, fazem uma parada. O senhor da fazenda, Tolentino da Rosa e seus homens vêm chegando, em plano geral, enquanto que os escravizados fugitivos ficam atrás de uma pedra, na espreita. Ao aproximar-se, o senhor encontra Dandara e Aroroba, este em primeiro plano, olha para aquele, apontam as armas e um atira no outro. O senhor cai morto.

Antão logo se atira em cima de um dos homens do senhor. O guia ataca outro. Em plano médio, um dos homens a serviço de Tolentino da Rosa, em destaque, mira em Aroroba,

mas Dandara tenta segurá-lo, sendo jogada ao chão. Aroroba levanta-se com dificuldade, um aponta a arma para o outro e atiram. Aroroba, em *close up*, morre. Seu corpo aparece estendido no chão, em *travelling*, e a câmera movimenta-se para o seu rosto.

Em seguida, a câmera mostra, em plano geral, os homens de Tolentino levando Antão e Dandara à força em direção dele, que os apoia em uma grande pedra junto ao guia de Palmares. Tolentino irá desferir um golpe, quando um de seus homens é atingido por uma lança. Ao som de tambores, a câmera abre o ângulo e se movimenta para revelar os três guerreiros de Zumbi de prontidão sobre as pedras. Tolentino também é atingido e cambaleia, sendo morto pelo guia.

Só resta um homem de Tolentino que, filmado em plano médio e cercado pelos guerreiros de Palmares, tenta convencê-los com um diálogo repetitivo de que é um deles. Associa o escravizado a cor da pele, como se negro e escravizado fossem sinônimos, e não são: "eu sou escravo também, eu também sou negro. Eu sou escravo também. Olha pra minha pele! Eu sou negro igual a vocês. Eu sou negro, eu sou negro, eu sou escravo também. Eu sou escravo, eu sou escravo. Eu também sou negro, eu sou escravo. Eu quero ir para Palmares beijar os pés de Zumbi" (1:38:32). Antão enfurecido, sai gritando em direção a ele e corta-lhe a cabeça. Após vencer o conflito, Antão é reverenciado ao lado de Dandara pelos guerreiros de Zumbi. Agora, ele é Ganga Zumba, rei de Palmares. Todos caminham para a terra da liberdade, levando o corpo de Aroroba.

Figura 57: Aroroba ferido

Figura 58: O senhor da fazenda morto. Antão luta contra um dos homens do capitão do mato

Figura 59: O guia de Palmares, Dandara e Antão sob o domínio de Tolentino da Rosa

Figura 60: Um dos homens de Tolentino da Rosa cercado pelos guerreiros de Palmares

Figura 61: Timbaúba, guerreiro de Palmares

Figura 62: Um dos homens de Tolentino da Rosa, o último sobrevivente, implora por sua vida, tentando convencer os guerreiros de Palmares que é um deles

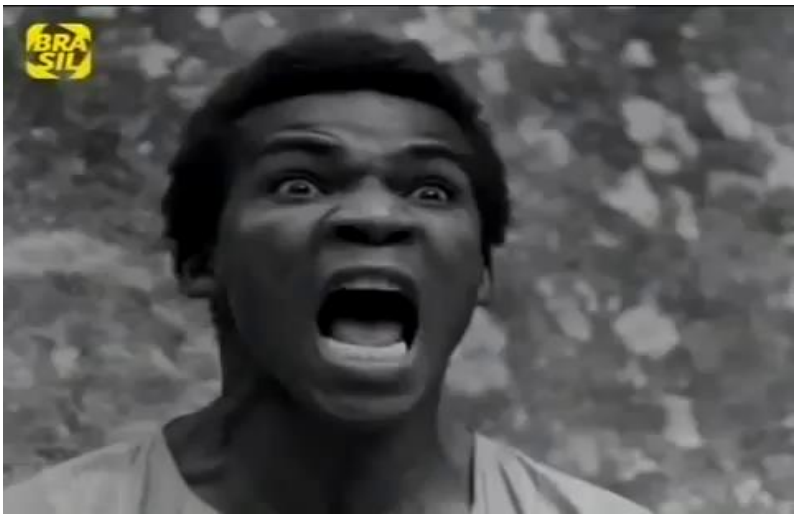

Figura 63: Antão, em *close up*, grita antes de cortar a cabeça do último homem que estava a persegui-los

Figura 64: Os guerreiros de Palmares reverenciam Antão, que passa a se chamar Ganga Zumba, rei de Palmares

Ganga Zumba surge como um autêntico produto do Cinema Novo. Diegues mostra as vozes sociais dos negros africanos que foram escravizados por mais de três séculos no Brasil. Narra os caminhos percorridos por um grupo de escravizados em busca do Quilombo dos Palmares, o mais conhecido de nossa história e materializa a liberdade, em termos visuais. Foi em Palmares que os negros reinventaram o Brasil a partir de suas bases socioculturais. A nosso ver, Antônio Pitanga e Eliezer Gomes dominam a cena. Léa Garcia representa graça e movimento, mas às vezes exagerando seu jogo fisionômico. Faz uma personagem contraditória em relação à Palmares e é individualista. Luiza Maranhão é um pouco estática, pouco expressiva. Muitas vezes, os diálogos são longos e um ritmo sem muita sincronia com a narrativa. Apesar disto, apresenta uma boa fotografia, a exemplo da cena do escravizado fugindo pelo canavial.

Por fim, Diegues retoma a história de Palmares, como lugar de liberdade e como símbolo de organização e resistência dos oprimidos para a luta contra a opressão, para falar do contexto social, político e estético do início dos anos 1960. Ou seja, houve um maior interesse dele em estabelecer um diálogo entre passado e presente para falar de um Brasil injusto, miserável e desigual.

3.9 *Ganga Zumba* no ensino da História e Cultura Afro-brasileira: sugestões para a sala de aula

Ganga Zumba pode se tornar numa ferramenta didática valiosa na sala de aula para trabalhar a história da escravidão no Brasil, para desconstruir a visão de que os escravizados

eram vítimas do sistema escravista e enxergá-los como sujeitos sociopolíticos e históricos, que tiveram uma participação efetiva na formação do país. O objetivo também é levar os alunos a discutir o processo de produção do filme. Trata-se de um documento de época que pode gerar ricos debates. Assim, para avaliar os elementos de historicidade presente nele, convém levar em consideração o contexto que ele se refere e foi produzido, o contexto de seu lançamento e exibição.

Ou seja, o filme, efetivamente, é um documento importante para contextualizar o Cinema Novo e para se problematizar em sala de aula as representações da população negra tanto na historiografia quanto no cinema ou na literatura. Seria imprescindível problematizar as referências utilizadas pelo diretor e sua equipe para a construção do roteiro e a representação de indivíduos e grupos negros neste produto do cinema dos anos 1960. Exemplo disso vem do fato de essa dinâmica ter contado com a participação do literato João Felício dos Santos, autor do controverso romance *Ganga Zumba* (1962). Em seu texto, o autor promove, entre outras coisas, uma iorubanização das experiências desses povos de origem centro-africana (de língua bantu), bem como desencadeia a invenção de sujeitos e dinâmicas ausentes das fontes históricas, a exemplo da personagem Dandara.

Convém ressaltar no trabalho em sala de aula que o filme coloca em questão as divisões entre os escravizados e o papel da mulher negra em seu processo político de libertação. Nesse sentido, Cipriana é uma personagem apolítica e individualista destituída de uma visão social maior. Junta-se aos fugitivos rumo ao Quilombo dos Palmares, mas não possui um espírito de luta e resistência.

Seria interessante levar os alunos a pensar sobre anacronismo cometido pelo filme. O personagem histórico Ganga Zumba é a grande liderança conhecida de Palmares antes de Zumbi. Sendo assim, o primeiro não é neto do segundo, como foi representado. Coloca-se como questão que a inversão no filme pode ter sido feita devido ao fato da figura de Zumbi ser mais popular que a de Ganga Zumba nos anos 1960. Ou seja, Ganga Zumba se torna símbolo de rebeldia e de resistência negra numa época em se falava mais sobre a figura de Zumbi como símbolo máximo de liberdade, paz e resistência. Diante disso, Diegues procurou mostrar um personagem histórico que era praticamente desconhecido.

Também é possível fazer a comparação entre *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba*. No primeiro filme há sensibilidade. Os negros são adoráveis, alegres, simpáticos e criativos em suas vidas cotidianas no morro da Babilônia durante o carnaval carioca, como se o Brasil vivesse, de fato, sem tensões raciais. Já o segundo filme é uma reconstituição histórica, que

retrata a tensa e complexa relação de forças entre diferentes categorias sociais em que o negro escravizado não é visto como sujeito passivo em seu processo de libertação. Acreditamos, pois, ser imprescindível que se pense também sobre as continuidades e diferenças existentes entre *Ganga Zumba* e o filme *Quilombo*, que contou com João Felício dos Santos entre os roteiristas.

O professor também deve ressaltar que a historiografia contemporânea tem apresentado, através dos mais variados vestígios do passado, que o protagonismo dos negros escravizados no processo de resistência e superação da escravidão não só estava nos engenhos, mas também no cotidiano urbano e nos espaços domésticos. Nesse sentido, eles criaram inúmeras estratégias, as fugas para o Quilombo dos Palmares foi apenas uma delas; resistiram ao trabalho forçado, colaboraram para a compra de sua alforria, criaram meios de organização estabelecendo até mesmo vínculos com a Igreja, como é o caso das Irmandades Religiosas. Assim, não podemos negligenciar que nossos avanços políticos e sociais contaram com a valiosa colaboração de pessoas comuns que participaram de nossa história, neste caso os escravizados, que desafiaram a ordem e lutaram por sua liberdade. Além disso, é importante discutir que, embora o filme apresente um discurso centrado no passado, possui um sentido político, é um registro de sua própria época, que fala de uma população mais sofrida e excluída da sociedade brasileira, a que já fora escravizada.

No debate em sala de aula, convém focar na fuga do grupo de escravizados, pois se trata do elemento central do filme. Era uma das formas de fragilizar economicamente a produção de açúcar no engenho e, de certo modo, acabar com a estrutura de poder vigente no período colonial. Perceber também que o personagem Aroroba representa o reencontro dos africanos escravizados no Brasil com seu passado, com suas tradições culturais. Os africanos escravizados tentaram buscar seus laços sociais e culturais que foram rompidos quando passaram a viver no mundo para o qual haviam sido trazidos. Outro elemento a considerar é a trajetória de luta dos negros por sua liberdade, que nos permite pensar sobre a trajetória dos movimentos sociais negro que lutam pelo fim do preconceito racial e da exclusão social dos afrodescendentes na sociedade brasileira.

Uma atividade que pode ser desenvolvida é a análise do cartaz de divulgação do filme. Nele, há a representação do guia guerreiro (Jorge Coutinho) do Quilombo do Palmares, e não de Ganga Zumba, o personagem título. O questionamento que fica então é: será que Jorge Coutinho foi escolhido para o cartaz devido a sua performance no filme? Ou, será que o cartaz foi inventado a última hora por uma exigência do mercado cinematográfico, como aconteceu

com título do filme, conforme aponta Ely Azeredo no jornal *Tribuna da Imprensa*[63]: "Logo no início um erro ético e comercial: a invenção a última hora, do título 'Ganga Zumba, rei dos Palmares' (exigência do comércio dizem). [...] Ganga Zumba pode dar dinheiro pelo atrativo do título e pela ausência de concorrentes em cartaz, mas não é um filme bem visto".

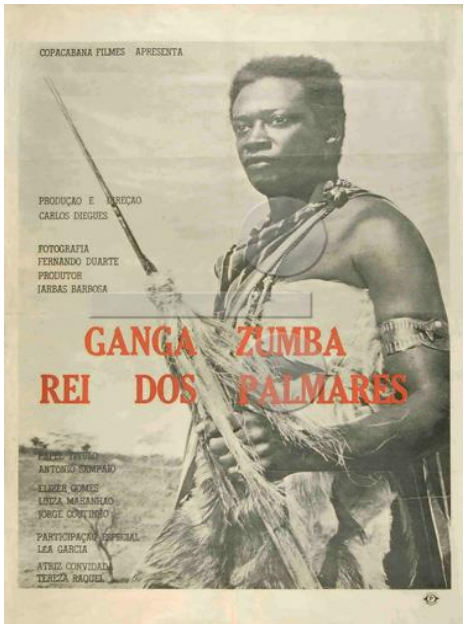

Figura 65
Autor: Anônimo.
Dimensões: 76 x 110 cm (V)
Técnica: Fotografia
Publicação: Brasil – Pronto gráfica, 1963? Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=003253

Outra atividade interessante é propor aos alunos uma pesquisa sobre as pinturas históricas apresentadas na cena de abertura, a fim de que eles possam entender como os pintores europeus Debret e Rugendas retrataram os aspectos do cotidiano dos negros escravizados no Brasil, na primeira metade do século XIX. Com isso, o professor pode até mesmo realizar uma exposição, na qual sejam utilizadas e analisadas mais obras daqueles pintores. Por fim, é possível estudar, através do filme, a longa trajetória dos negros na história do Brasil, que se estende do tráfico e da escravidão à luta pela liberdade e contra o racismo. *Ganga Zumba* está aberto a inúmeras possibilidades de usos e diálogos diversos.

[63] AZEREDO, Ely. Jornal da triste semana – Cinema. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 14/03/1964. http://www.memoriacinebr.com.br/. Acesso em: 04 abr. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer e aprender a linguagem do cinema é necessário para uma melhor compreensão de um filme e sua possível utilização no ensino da História. Os professores de História viram no cinema com viés histórico uma possibilidade de contribuir para o ensino da disciplina, uma vez que o potencial didático dos filmes foi percebido no Brasil pelos educadores já nas primeiras décadas do século XX. Assim, havia também a necessidade de se ensinar pelos olhos.

Os cineastas buscavam retratar o passado no cinema ou construir cenários de época, o que possibilitou torná-lo numa importante ferramenta de reconstituição histórica fundamental na reflexão sobre as possibilidades de trabalho com filmes no ensino da História. De forma genérica, um filme, produzido em qualquer época ou lugar, é passível de ser feita, como sugere Marc Ferro (1992), a análise dele pelos historiadores e de ser utilizado como documento histórico.

O filme então deve ser entendido como um produto de época, cultural e estético que veicula valores, conceitos, preconceitos, ideologias, representações e imaginários. Só assim seu uso como um recurso didático será significativo na sala de aula. Lembrando que ele fala mais sobre o momento em que foi produzido do que o passado nele representado.

O cinema é uma linguagem artística que possui regras e particularidades que precisam ser compreendidas, como o tema, a roteirização, a ambientação, a escolha de atores e atrizes, a trilha sonora, a iluminação, os movimentos da câmera, o enquadramento, o lançamento, entre outros. Nesse sentido, o roteiro ("alma do filme") já possui um viés ideológico na forma de diálogos dos personagens. A representação fílmica ganha forma quando o filme passa a ser encenado, gravado, montado e, por fim, editado. Tudo isso determina o que e como veremos a representação, e, a nosso ver, precisa ser levado em consideração quando se utiliza um filme no ensino da História, bem como em qualquer outra disciplina. Com base nisso, o passado narrado pelo filme não assume totalmente um caráter de "janela para o real" ou mesmo de "espelho do real", já que podemos identificar quem o reconstituiu e como o narrou, percebendo suas nuances.

Quando a imagem fílmica é projetada na tela, já chega previamente interpretada pelas "leis" do cinema. A aceitação ou não dela dependerá de sua conexão com a realidade que a inspirou e ao qual se refere. Entende-se que assistir a um filme não é uma atividade de passividade, o sentido não é uma construção unilateral, mas depende do espectador. Diante

disso, buscamos entender os aspectos estéticos de *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba*, fazendo suas descrições em sequências, de forma didática, para compreendê-los como um todo para seu possível uso no ensino da História e Cultura Afro-brasileira. A narrativa fílmica não é apenas permeada pelas personagens centrais, pois há outros elementos que interagem em sua formação.

É na articulação de planos (geral, *close up*, médio e americano) que se pode produzir um sentido lógico e coerente para a representação fílmica. Também a movimentação da câmera é um aspecto importante a ser considerado em um filme, uma vez que se decompõe em diferentes tipos de planos, ângulos e enquadramentos. Além disso, compreendemos o processo de realização dos filmes através das declarações de seus produtores e das críticas em artigos de jornais e revistas. Para tanto, baseamos no termo apropriação, de Roger Chartier (1988), para entender como uma obra fílmica é pensada e dada a ler em uma época e espaço.

O cinema é um meio de dizer sobre e de representar o negro. Possibilita leituras entre produtores e espectadores, uma vez que a representação fílmica só existe e ganha sentido quando alguém as vê, as interpreta e as usa. Um detalhe a considerar é que o cinema brasileiro constrói muitas vezes uma representação geral sobre o negro a partir de questões específicas.

A história do cinema brasileiro, do período silencioso até o Cinema Novo, recorte aqui contemplado, está muito ligada à presença do negro. Nas Chanchadas da Atlântida, ele teve uma representação estereotipada mais negativa, sendo empregado como pano de fundo da tela, envolvendo os atores brancos. Grande Otelo teve uma atuação privilegiada com papéis variados, dos quais sobressai o do tipo cômico e arquétipo do "malandro". Os estúdios Vera Cruz representou o negro como uma figura "exótica". No Cinema Novo, temos, a nosso ver, uma representação mais complexa dele, carregada de sentido político e portadora de uma "verdade" sobre a realidade brasileira.

Diante destas considerações, *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba* contribuíram para difundir imagens e discursos acerca da população negra. São dois filmes que tem um elenco dominado por atores negros, mas que o negro não é o tema central. Entendemos que tal categoria serviu como um caminho para Marcel Camus retratar o carnaval e o samba, e para Cacá Diegues falar da desigualdade social, de exclusão, da pobreza, da luta por direitos e de liberdade no Brasil. Nesse sentido, seu filme é politizado, uma vez que reconstitui o período da escravidão privilegiando a fuga para o Quilombo dos Palmares, a fim de falar de sua época.

Orfeu Negro e *Ganga Zumba* podem ser utilizados enquanto ferramentas de ensino da História e da Cultura Afro-brasileira no seguintes termos: o primeiro por abordar a cultura

afro-brasileira e colocar o negro em primeiro plano, embora Camus se esqueça de focar a situação de pobreza dos morros cariocas. Nesse sentido, ver as coisas que um diretor não quis mostrar também faz parte da interpretação das imagens fílmicas. Já o filme de Diegues adota uma perspectiva negra do começo ao fim, mostrando o negro como um agente histórico ativo, e não como mera vítima da escravidão. Assim, pode ser trabalhada em sala de aula a resistência dos escravizados ao sistema escravista, a capacidade deles para transformar o sofrimento na luta pela liberdade. Ou seja, mostrar que desde o surgimento desse sistema, os escravizados se rebelaram individual e coletivamente.

Portanto, este trabalho pretendeu oferecer uma contribuição para o ensino da História e Cultura Afro-brasileira a partir do uso de filmes como ferramentas didáticas, tomando como obras bases *Orfeu Negro* e *Ganga Zumba*. Seus usos devem ser feitos de forma planejada. É na educação escolar que se poderão produzir novas maneiras de ver, interpretar, debater e escrever sobre os filmes. O ensino da História exige de nós uma reflexão sobre as fontes e as formas de educar os cidadãos numa sociedade complexa marcada por diferenças e desigualdades.

O uso de filmes pode contribuir para discutir sobre a questão racial no Brasil, a valorização da cultura negra e a luta do negro para alcançar plenos direitos. Além disso, cabe salientar que assistir a um filme de caráter histórico, é entrar em contato com uma experiência de interpretação do tempo. Entretanto, o seu conteúdo não evidencia esse aspecto, deixando submetido que se trata de uma reconstituição do passado.

É necessário então entender o filme como interpretação do passado orientada por experiências e expectativas dos sujeitos que o produziram. Deve-se ter em mente ao utilizar um filme histórico o passado que ele reconstitui, o presente em que foi produzido e momento vivido pelo espectador. Só assim ele poderá ser usado de forma significativa, não como "verdade" histórica, nem como ilustração de um conteúdo histórico ou entretenimento. Cabe ao professor elaborar procedimentos e metodologias para tratar do passado e dos sujeitos apropriado e difundido pelo cinema. As ideias e as sugestões de trabalho com filmes no ensino da História e Cultura Afro-brasileira não se esgotam nesta dissertação, isto é, não estão acabadas, mas sim abertas para incorporar novas reflexões e para o novo que sempre virá.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Claudia Rosa; NOHARA, Jouliana; RAMUSKI, Carmem Lídia. Relações raciais na mídia: um estudo no contexto brasileiro. **Psicologia Política**. v. 10. nº 19. p. 57-73. jan. – jun. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v10n19/v10n19a06.pdf. Acesso em: 15 dez. 2018.

ALBERTO, Paulina L. **Termos de inclusão:** intelectuais negros brasileiros no século XX. Tradução de Elizabeth de Avelar Solano Martins. São Paulo: Editora da Unicamp, 2017.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos feministas**, Florianópolis, setembro-dezembro, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300016/9190> Acesso em: 24 jan. 2018.

_____. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira: São Paulo: Editora Senac, 2000.

AUTRAN, ARTHUR. O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre A filha do advogado. **Sessões do Imaginário**, FAMECOS/PUCRS, Porto Alegre, n 7, 2001. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/758> Acesso em: 20 març. 2017.

AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, p.03-07, ago-out. 1982.

BACZKO. B. Imaginação social. *In*: **Enciclopédia Einaudi**. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema:** representações em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERUTTI, Flávio; MARQUES, Adhemar. **Ensinar e aprender história**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

BEVIR, Mark. **A lógica das ideias**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Edusc, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico.** São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRASIL. Ministério de Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** História. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. **Lei 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm> Acesso em: 16 fev. 2017.

_____. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino da História afro-brasileira e africana**. Brasília/DF: SECAD/ME, 2004. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/DCN-s-Educacao-das-Relacoes-Etnico-Raciais.pdf> Acesso em: 16 fev. 2017.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: HAMBURGUER, Esther et al (org.). **Estudo de Cinema SOCINE**. São Paulo: Anablume, 2008, p. 53-60.

_____. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de (org.). **Negritude, cinema e educação:** caminhos para implementação da Lei 10.639/03. v. 1. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. **Cinema e representação racial:** o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2005. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia), Departamento de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma Feijoada:** o cinema negro brasileiro. São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. Produção, mercado cinematográfico e ideologia nacionalista: o cinema brasileiro sob a égide do nacional-popular nos anos 1950. **Ponta de Lança:** revista eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v.6, n.11, p. 32-45, out. 2012-abr 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/3326/2933> Acesso em: 04 out. 2018.

_____. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural** (USP), São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68073>. Acesso em: 13 jul. 2016.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/3055/305526860011/>. Acesso em: 17 fev. 2015.

CERRI, Luis Fernando. **Ensino de História e consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre prática e representações.Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.

COSTA, Érica Ignácio. Cinema Novo: um cinema de rupturas. In: SIRINO, Salete Paulina Machado e PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. **Cinema Brasileiro na escola**: pra começo de conversa. Curitiba: Unespar, 2014.

CRUZ, Claudio Celso Alano. O bonde de Orfeu: considerações sobre um enguiço. **Revista da Anpoll**, v. 1, n 35, Florianópolis, 2013, p. 309-339. Disponível em: https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/656. Acesso em: 19 jul. 2019.

DESBOIS, Laurent. Orfeu Negro, ou o mal-entendido de Marcel Camus. *In:* **A odisseia do cinema brasileiro:** da Atlântida a Cidade de Deus. Tradução de Julia Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIEGUES, Carlos. **Vida de cinema:** antes, durante e depois do Cinema Novo. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DIJK, Teun A. Van. Discurso e Racismo. In: DIJK, Teun A. Van. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2017.

FERNANDES, Sandro Luis. **Filmes em sala de aula – Realidade e Ficção:** uma análise do uso do cinema pelos professores de história. Orientadora: Susana da Costa Ferreira. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Luz, Câmera e História:** práticas de ensino com o cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre**. História:** novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p. 199-215.

_____. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu negro de Marcel Camus (1959-2008). **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n° 32, primavera-verão de 2009.

FONSECA, Vitória. **A monarquia no cinema brasileiro**: metodologia e análise de filmes históricos. 1 ed. São Paulo: Paco, 2017.

_____. Cinema, Educação e Estado: a inserção da Lei 13.006/14 e a obrigatoriedade da exibição de filmes nas escolas. **Laplage em Revista**, vol. 2, n 1. Sorocaba, 2016, p. 138-145. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6193574.pdf. Acesso em: 14 mai. 2019.

FONSECA, Selva Guimarães. **Fazer e Ensinar História**. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

FRANCO, Marília da Silva. A natureza pedagógica das linguagens audiovisuais. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO, Cristina (orgs.). **Lições com cinema**. São Paulo: FDE Diretoria Técnica, 1993, p. 15-33.

GANGA Zumba: rei dos Palmares. Direção: Carlos Diegues. Copacabana Filmes/ Tabajara Filmes. Brasil, 1963. (120 min.).

GOMES, Edson. Lili. **Recôncavo.** Bahia, 1990.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HANSEBALG, Carlos. Raça, Classe e Mobilidade. In: GONZALES, Lélia; HANSEBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de "raça" e o ideário do "branqueamento" no século XIX – Bases ideológicas do racismo brasileiro. **Teoria & Pesquisa:** Revista de Ciência Política, v 1, n. 42, UFSCAR, 2003. Disponível em: <http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/57/47> Acesso em: 03 abr. 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. São Paulo: Abril Educação, 2013.

JÚNIOR, Francisco das C. F. Santiago. Da favela ao terreiro: visualidade e espacialidade negras no cinema brasileiro (1948-1962). **XXVII Simpósio Nacional de História**. Conhecimento histórico e diálogo social. Natal – RN, 22 a 26 de Julho, 2013, p. 01-17. Acesso em: 23 nov. 2013.

_____. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**. Ouro Preto. Número 8. Abril 2012, p. 151-173. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270> Acesso em: 09 out. 2017.

_____. Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970, 2009. 355 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói.

KORNIS, Mônica A. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079. Acesso em: 14 nov. 2016.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler:** historia psicológica del cine alemán. Espanha: Paidós, 1985.

LAGNY, Michèle. **Cine y Historia:** problemas y métodos en La investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, v. 4, n. 1, 2012. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023 Acesso em: 04 fev. 2018.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. **Do preto-e-branco ao colorido:** raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. A época de ouro do filme e do cinema nacionais. In: LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro:** das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MAIA, Guilherme. Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cáca Diegues. In: **ArtCultura**, v.7, n.10, 2005. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. Disponível em: http://www.seer. ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1286/1181. Acesso em: 10 out. 2018.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil:** o Cinema Novo e as metamorfoses das identidades nacionais. 2012. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Rio de Janeiro, 2012.

MANDROU, Robert. Histoire et cinema. **Annales** *E.S.C.*, Paris, n. 1, p. 140-149, janvier/mars, 1958. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1958_num_13_1_2720> Acesso em: 09 out. 2017.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. **Análise Social**. Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, n 218, v. LI, 2016, p. 170-190. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_218_art07.pdf. Acesso em: 24 jul. 2019.

MELO, Marcos José de. **"Como se fossem insetos":** África e ideologia no cinema contemporâneo. 2012. 221 f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Histórica) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORAIS, Vinicius de. **Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro: São José, 2013.

MORETTIN, Eduardo Victório. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 1, n. 38, p. 11-42, jan.-jun. 2003. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250. Acesso em: 03 mai. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

NEVES, David. O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil. In: **Cadernos Brasileiros:** 80 anos de Abolição. Rio de Janeiro, Ano 10, n. 47, 1968. p. 75-81.

NOVA, Cristiane Carvalho. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, v. 2, n.3, p. 217-234, 1996. Disponível em: http://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria. Acesso em: 15 mar. 2015.

NUNES, Raquel Pereira Alberto. Barravento: um filme, duas histórias. **Razón y Palabra**. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada em Comunicación. Cine Brasileño. Número 76. Mayo-Julio, 2011, p. 01-18. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/11_Nunes_M76.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2016.

ORFEU Negro. Direção de Marcel Camus. Rio de Janeiro, 1959. 1 filme. (100 min.), sonoro, P&B.

PEREIRA, Júnia Sales. Reconhecendo ou construindo uma polaridade étnico-identitária? Desafios do ensino de história no imediato contexto pós-Lei n° 10.639. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 21, n° 41, 2008, p. 21-43.
Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862008000100002&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 12 jun. 2019.

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

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos:** cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

ROCHA, Antônio Penalves. O filme: um recurso didático no ensino da História. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO, Cristina (orgs.). **Lições com cinema**. São Paulo: FDE Diretoria Técnica, 1993, p. 69-86.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado:** o filme histórico como efeito de real. 382 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO, Cristina (orgs.). **Lições com cinema**. São Paulo: FDE Diretoria Técnica, 1993, p. 87-107.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Imagem como representação visual e mental. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. 1. Edição. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SANTOS, João Felício dos. **Ganga Zumba**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A, 1988.

SILVA, Carolinne Mendes da. **O negro no cinema brasileiro**: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte e A grande cidade. São Paulo: LiberArs, 2017.

SILVA, Elias da. Principais aspectos do contexto cinematográfico e cultural no Brasil na década de 1950. **Cordis**. História, Cinema e Política, São Paulo, n. 16, p. 62-99, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cordis/article/download/28092/19764> Acesso em: 21 dez. 2018.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo:** para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine:** La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de cultura econômica, 1977.

SOUZA, Éder Cristiano. O que o cinema pode ensinar sobre a história? Ideias de jovens alunos sobre a relação entre filmes e aprendizagem histórica. **História & Ensino**, Londrina, v. 16, n. 1, p. 25-39, 2010. Disponível em: http://www. uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/11597. Acesso em: 08 ago. 2018.

SOUZA, Éder Cristiano de. O uso do cinema no ensino de História: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. **Escritas**, vol. 4. Universidade Federal de Tocantins, 2012, p. 70-93. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1303/8121. Acesso em: 04 jul. 2019.

_____. Cinema, Cultura Histórica e Didática da História: repensar a relação entre filmes e conhecimento histórico. **Revista de Teoria da História**. Ano 6, n 12, Universidade Federal de Goiás, 2014. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/33425/17701. Acesso em: 20 jul. 2019.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro:** mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, Brasília.

SOUZA, Julierme Sebastião Morais. Os estudos históricos e os filmes: chaves teórico-metodológicas. **Fato & Versões** – Revista de História, vol. 9, n. 17, 2017, p. 01-17. Disponível em: http://seer.ufms.br/index.php/fatver/article/view/5235/3873. Acesso em: 14 mai. 2019.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical:** uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n 51, 2006, p. 19-53. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/...2006n51p19/9004. Acesso em: 12 jun. 2019.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível História Social do cinema. **História Social**. n. 11. Campinas – SP, 2005, p. 17-40. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/148/141. Acesso em: 12 abr. 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.

VIOLANTE DO CANTO. **Orfeu Negro**. Tradução de Luiz de Moura Barbosa. São Paulo: Ibrasa, 1961.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. Cinema e Descolonização. In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, ano XV, n 40, p. 23-27, ago-out. 1982.

Jornais e Revistas

ALBERTO, Luiz. Ganga Zumba. **Jornal do Commércio**. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p.

AL NETO. Encanto em detalhes. **Estado do Mato Grosso**. Mato Grosso, 1958, s/p.

AZEREDO, Ely. Ganga Zumba é promessa para março. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 22/02/1964, s/p.

AZEVEDO, Gennyson. Orfeu do Carnaval. **Novos Rumos**. Rio de Janeiro, 1959, p. 04.

BARROS, Alberto de. Ganga Zumba, Rei dos Palmares. **Jornal do Sports**. Rio de Janeiro, 13/03/1964, s/p.

BOMFIM, Octávio. O bonequinho viu – Ganga Zumba. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10/03/1964, s/p.

CAMUS vai filmar foliões para 'Orfeu do Carnaval'. **Diário da Noite**. 1ª Seção. Rio de Janeiro, 14 de Fevereiro de 1958.

CHARENSOL, Georges. Ainda 'Orfeu do Carnaval'. **Diário de Notícias**. Rio Grande do Sul. Domingo, 5 de Julho de 1959, p. 02

DIÁRIO CARIOCA. Domingo, 9 de Março de 1958, p. 06

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Ainda Orfeu do Carnaval. Rio Grande do Sul, 05 de Julho de 1959.

DIONÍSIO, P. F. Promoção ou Traição? **Correio Rio-Grandense**. n 44. Caxias do Sul, 04/11/1959, s/p.

EPAMINONDAS. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 de Julho de 1958, p. 05

ESCOLAS viram Orfeu do Carnaval. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Domingo, 31 de Agosto de 1958, 1° caderno, p.07.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro, ano XV, n 40, ago-out. 1982.

GUROVITZ, Moysés. 'Orfeu do Carnaval' esteve lá em casa! **Nossa Voz**. São Paulo, 11 de Junho de 1959, p. 10.

HOLLANDA, Haroldo. Um bonde e um violão dão nova cor à tragédia grega. **Revista Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro, 1958, p. 15.

LUIZ, Alberto. Ganga Zumba. **Jornal do Commércio**. Rio de Janeiro, 20/03/1964.

MICHEL Camus já trabalhou com Rene Clair – Pela segunda vez no Brasil – depende da Alfândega a realização do 'Orfeu da Conceição', cores e cinemascope. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 1959, s/p.

MORAIS, Tati. 'Ganga Zumba' quer dizer Zumbi (dos Palmares) e Liberdade... **Ultima Hora**. Rio de Janeiro, 29/08/1963, s/p.

MORAIS, Vinícius. Ao brasileiro falta coragem! **Jornal do Dia**. Rio Grande do Sul, Sexta-feira, 19 de Junho de 1959.

O atacante do Fluminense faz o desmentido. **Revista do Esporte**, 1959, p. 50-51.

O GLOBO. Cacá Diegues premiado. Rio de Janeiro, 28/04/1969.

O principal ator do filme será o carnaval. **O Jornal**. n 11. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1957.

ORFEU da Conceição em tecnicolor... **Correio da Manhã**. 1° caderno. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1957, p. 08.

'ORFEU do Carnaval', uma boa escolha para Cannes. **Diário do Paraná**. Segundo Caderno. Curitiba, Domingo, 17 de Maio de 1959, p. 03.

O teatro brasileiro. **Revista do Livro**, 1961, p. 125.

OTTONI, Décio Vieira. Garante Gordini: Orfeu será um sucesso. **Manchete**. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1955.

PAIVA, Valdemir. Não quis ser o Orfeu da Conceição. **Revista do Rádio**, 1958, p. 56-57.

RÊGO, J. C. Se ‘Orfeu’ é um mulato do morro seu nome terá de ser ‘Conceição’. **Imprensa popular**. Rio de Janeiro, 1958, s/p.

SOUZA, Claudio Mello e. Ganga Zumba domina a semana. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 03/03/1969, s/p.

TREMOIS, Claude-Marie. Orfeu do Carnaval. **Diário de Natal**. Rio Grande do Norte, 13 de Agosto de 1959, s/p.