

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
HISTÓRIA E CULTURA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Carlos Eduardo Dias Souza

Cinema e imaginação sociológica n’*O Amuleto de Ogum*:
produção de imagens e análise social em sala de aula

Juiz de Fora

2019

Carlos Eduardo Dias Souza

Cinema e imaginação sociológica n’*O Amuleto de Ogum*:
produção de imagens e análise social em sala de aula

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de especialização em História e Cultura no Brasil Contemporâneo – polo Mariana – da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de especialista.

Orientadora: Dra. Patrícia Moreno

Juiz de Fora
2019

**Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca
Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Souza, Carlos Eduardo Dias.

Cinema e imaginação sociológica n'O Amuleto de Ogum :
produção de imagens e análise social em sala de aula / Carlos
Eduardo Dias Souza. -- 2019.

25 f.

Orientadora: Patrícia Moreno

Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas.

Especialização em História e Cultura no Brasil Contemporâneo,
2019.

1. Imagem. 2. Narrativa. 3. Ensino de História. I. Moreno,
Patrícia orient II. Título

Carlos Eduardo Dias Souza

Cinema e imaginação sociológica n’*O Amuleto de Ogum*:

produção de imagens e análise social em sala de aula

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de especialização em História e Cultura no Brasil Contemporâneo – polo Mariana – da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de especialista.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

É objetivo deste trabalho pensar a dinâmica que preside a construção de imagens – os filmes. O contato com alunas e alunos “blogueiros” de *Instagram* parece realçar que o que preside a realização de materiais audiovisuais é a construção de uma narrativa mais horizontal, que facilita a relação do “público” com aquele que produziu o material. Muitos *youtubers* pavimentam seu sucesso um pouco nessa chave: constroem um laço de confiança – questão que também se apresenta no trabalho docente – mas evidenciam que os temas que eles estão abordando são temas que interessam a seu público. Como conciliar, no âmbito da educação escolar, conteúdos programáticos com interesses de alunos e alunas via audiovisual? Ao discutir questões como imagens, métodos e narrativas, este trabalho busca aproximar análise sócio-histórica do cotidiano da sala de aula por meio da reflexão acerca da criação de imagens audiovisuais e seus significado.

Palavras-chave: Imagem. Narrativa. Ensino de história.

ABSTRACT

The objective of this work is to think about the dynamics that preside over the construction of images - the movies. The contact with students and students “bloggers” of Instagram seems to emphasize that what presides over the making of audiovisual materials is the construction of a more horizontal narrative, which facilitates the relationship of the “public” with the one who produced the material. Many youtubers pave their success a little on this key: they build a bond of trust - an issue that also presents itself in teaching - but show that the topics they are addressing are topics that interest their audience. How to reconcile, within the scope of school education, syllabus with interests of students via audiovisual? In discussing issues such as images, methods and narratives, this paper seeks to bring together socio-historical analysis of classroom daily life through reflection on the creation of audiovisual images and their meaning.

Keywords: Image. Narrative. History teaching.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	DESENVOLVIMENTO	12
2.1	PROBLEMATIZAÇÃO	12
2.2	JUSTIFICATIVA	13
2.3	OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS	14
2.4	REVISÃO DE LITERATURA	14
2.5	PLANO DE AÇÃO.....	19
3	CONCLUSÃO	23
	REFERÊNCIAS	24

1 INTRODUÇÃO

*Eu, sincretizado na fé
Sou carregado de axé
E protegido por um cavaleiro nobre¹*

Entre meados de 2009 e 2011, fui frequentador das escolas de samba de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro. Os laços de amizade ali criados garantiam meu retorno quinzenal ao bairro, ora na quadra da Portela, ora na do Império Serrano. No entanto, foi no Império que “meu coração se deixou levar...”

E foi também no Império Serrano que percebi a fluidez de esferas que, à época, imaginava opostas uma da outra: o “sagrado” e o “profano”. Na quadra da escola, não é apenas São Jorge que vela por ela, a despeito das diversas festas que ali têm lugar, mas também os frequentadores da escola, que identificam no santo alguém com quem contar. “Ele é o homem mais desejado do mundo”, disse a mim e a um amigo uma das pessoas que conhecemos na carreata anual em homenagem a São Jorge/Ogum realizada pela agremiação. Essa fala, assim como a maneira como a fé era experimentada no âmbito daquela escola de samba, parecia sugerir uma complexidade maior também na relação dos campos religioso (identificado à matriz afro-brasileira) e cultural (ao qual as escolas de samba são associadas). O cotidiano das pessoas que frequentavam aqueles espaços e a pluralidade de interesses e relações que as levavam para lá colocavam em tensão algumas compreensões canônicas, como a centralidade dessa matriz afro-brasileira ou da identidade cultural brasileira como matriz geradora de experiências sociais no mundo do samba.

Tais experiências reforçaram minha opção pela reorientação de meus interesses acadêmicos, até então realizados na área de história. O início, em 2015, do curso e graduação em Ciências Sociais é um sinal desse investimento. Minha participação no projeto “Capoeira Contemporânea – Rio de Janeiro, 1942-1980”, coordenado pelo professor de Essex Matthias Assunção, é outro desses sinais. O projeto tem como uma de suas propostas a realização de entrevistas com mestres de capoeira a fim de compreender a formação da capoeira no Rio de Janeiro. Dela fez parte a presença de rodas de capoeiristas durante o Carnaval, assim como a presença de alas de capoeiristas em desfiles de escola de samba, como na Mangueira em 1961. Nesse sentido, o carnaval é parte do horizonte da pesquisa coletiva, assim como meu interesse pessoal.

¹ OGUM. [Compositores]: Marquinho PQD e Claudemir. [Intérprete]: Zeca Pagodinho. In **Uma prova de amor**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2008. 1 CD.

A possibilidade de cursar a especialização em História e Cultura no Brasil Contemporâneo tem me auxiliado no aprofundamento desta discussão, articulando-a a meu processo de profissionalização na área de Ciências Sociais, atualmente em curso numa graduação na área. Houve ainda ganhos diretos para minha atuação profissional atual, como professor de História, Arte e Patrimônio em cursos de formação técnica em Guia de Turismo. Creio que a formação específica nas áreas de sociologia e antropologia urbanas tem aguçado meu olhar para aspectos da realidade, sejam os outros sentidos de imagens de santos como São Jorge em escolas de samba, seja uma reflexão sobre a construção de atrativos turísticos da cidade do Rio de Janeiro e seu papel na consolidação da identidade urbana carioca.

Neste sentido, este curso tem colaborado no referenciamento teórico de interesses pessoais, cenas de meu cotidiano, que gostaria de entender melhor. Da esfera da memória pessoal para a história pública, debates os mais variados no decorrer do curso, como a relação entre história e imagens e questões de historiografia e construção de narrativas evidenciam dilemas profissionais e éticos na construção do objeto de análise, neste caso, a transformação de aspectos de meu cotidiano em questão acadêmica.

Dentre esses aspectos, não me limitando à sala de aula mas pensando a partir dela, no caminho para um de meus trabalhos venho percebendo há alguns meses a presença de imagens de santos católicos em diferentes espaços, seja como azulejos de residências, seja como imagens em paredes públicas, ou mesmo a imagem cristã envolta em oratórios no espaço público. Num dos colégios no qual atuo, há também imagens de Nossa Senhora de Fátima, o que sugere o histórico português dos antigos moradores – de fato, os atuais diretores e donos da instituição possuem ascendência portuguesa, assim como outras pessoas na vizinhança, conforme vim a saber. Já a partir de questões num outro trabalho, na área de turismo cultural, venho percebendo o crescimento do interesse não apenas de visitantes mas também de guias de turismo em formação em identificar, em seus locais de origem, possíveis territórios passíveis de fruição turística. Logo, entra em cena o debate sobre o significado da construção do atrativo turístico, o que para muitos guias em regiões periféricas está diretamente ligado à eleição de “locais de memória” do bairro. Assim, a memória urbana é um dos meus horizontes cotidianos, seja como trabalhador em trânsito naqueles espaços, seja como acadêmico deste curso.

Quanto às possibilidades da história oral na construção de trabalhos historiográficos, e já orientando o texto no sentido deste trabalho, tenho interesse em estudar imagens de São Jorge espalhadas pela zona norte do Rio, especialmente as imagens do santo que ficam em praças públicas. Para além da análise da imagem em si, ou de uma construção de narrativa

histórica que filie o santo à Igreja Católica, creio ser fundamental acessar as representações que as pessoas que passam ao redor das imagens – transeuntes, moradores, trabalhadores – têm sobre ela. O que Jorge pode significar para além do signo cristão-católico? Destaque-se que ao redor dessas imagens são realizadas grandes festas no dia 23 de abril, feriado no Rio. Seriam elas lugares de memória do cristianismo (que permite diálogos, no Rio, com o espiritismo) ou há dinâmicas mais complexas nas comemorações feitas em homenagem a Jorge?

A opção pela análise do filme *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1974), pode colaborar, neste momento de minha formação, para a complexificação de questões caras a esta proposta de pesquisa, qual sejam: o significado das imagens nas abordagens sobre aspectos do cotidiano, bem como a construção do próprio trabalho do cientista social – e aqui incluo o historiador –, entendidos como leitores atentos, assim como foram cineastas como Nelson Pereira dos Santos, diretor do *Amuleto*, dessas imagens da realidade. No entanto, interessa aqui destacar dois pontos: um, que as imagens não apenas representam algo, no sentido de fazer presente aquilo sobre o que se fala. Assim, não cabe apenas ler, em imagens católicas de São Jorge, evidências de práticas orientadas por aquela religião cristã. Isso o filme ajuda a perceber, na medida em que, desde uma das cenas iniciais até o final do filme, quem orienta a narrativa é Ogum.

O outro ponto, portanto, parte do princípio que não basta ter interesse em “ler” aspectos da realidade, mas, sim, ter como referencial questões próprias ao trabalho daqueles que se inserem no campo acadêmico das ciências sociais. A discussão sobre autoria em filmes da geração do Cinema Novo, que por volta das décadas de 1950 a 1970 tinham como horizonte uma discussão politicamente orientada sobre o Brasil e o que se imaginava e/ou se queria do país, colabora para a discussão sobre os significados políticos-culturais de “obras de arte” – neste caso, produções cinematográficas. Imersas em outro campo, cujas relações de poder sugerem complexidades e lógicas de apreensão distintas sobre o significado da produção visual, obras como o filme aqui discutido podem ser lidos não apenas como uma “recriação” do real (que em si residiria fora da obra cinematográfica), cujo sentido e compreensão lhes seriam externos.

E como levar isso para a sala de aula? É comum ainda usarmos imagens como ilustrações de aspectos da realidade, sem discutir junto às pessoas com as quais trabalhamos o significado das imagens como objeto de análise. Entendidas as complexidades do campo de produção acadêmica de aspectos do cotidiano por meio do *Amuleto*, é necessário discutir também outro espaço com complexidades próprias: a formação, em humanidades, de crianças

e jovens na faixa dos 11-17 anos, pessoas com as quais venho trabalhando. Como fazer das imagens o alvo de discussões pedagógicas orientadas para a produção de leituras sobre cenas do cotidiano? Uma “formação do olhar” cinematográfico seria suficiente ou, pelo contrário, reforçaria o molde pré-existente resultado de socializações em imagens da TV e de filmes *mainstream*? Por isso, a discussão sobre o significado da produção acadêmica em ciências sociais orienta também este debate, na medida em que é a nossa compreensão dessa teoria que pode colaborar ou não para uma nova apreensão de questões possíveis presentes em produções imagéticas. Assim, para além do olhar de quem vê, estão em cena aspectos como autoria e disputas narrativas (entendidas ainda como formas de poder, na chave foucaltiana) responsáveis pela recriação de olhares.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1. Problematização

Em cursos na área de antropologia que tenho frequentado, têm sido destacadas a importância e a centralidade da produção audiovisual, seja como método de pesquisa, seja como objeto em si. Ademais, um dos pilares da pesquisa na qual venho atuando no momento, “Capoeira contemporânea no Rio de Janeiro”, é realização de entrevistas com Mestres de Capoeira, assim como a busca, seleção e catalogação de material audiovisual correspondente às práticas de capoeira no Rio no século XX. Some-se a isso minhas experiências anteriores como morador de subúrbio. Venho trabalhando com Turismo Cultural desde 2016, quando iniciei minhas atividades no SENAC-RJ, e um dos atrativos turísticos que mais foram visibilizados e vêm sendo buscados por grupos de visitantes é a região do Porto do Rio de Janeiro. Ao eleger um filme como objeto de estudo – *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos –, as ferramentas do fazer sociológico e o repertório crítico que o alimenta passam a ser alvo desta pesquisa, com o intuito de, ao fim, refletir sobre as interfaces entre repertório social, metodologia das ciências sociais e possibilidades docentes em sala de aula em cursos de formação em turismo.

Aspectos de crítica social são parte intrínseca do roteiro de *O Amuleto de Ogum*, lançado em 1974, que tematiza questões caras ao período político vivido então pelo país. Questões como o crescimento da violência urbana em periferias das grandes metrópoles pela ordem política local até formas de sociabilidade em contextos populares, além do destaque às dinâmicas religiosas de matriz afro-brasileira em contexto de modernização socioeconômica, eram, à época, temas também caros ao pensamento social brasileiro contemporâneo. Tal abordagem permite colocar uma questão sobre o filme, questão norteadora deste trabalho: em que medida o aspecto ficcional dessa “história que aconteceu de verdade” que o “ceguinho Firmino” (o personagem de Jards Macalé, na primeira cena da obra) inventou agora esvazia a possibilidade do filme servir de referência para análises sociais acerca do Brasil contemporâneo? O documentarista Eduardo Coutinho (2015, p.224-230), em carta-depoimento para Paulo Paranaguá, escreveu que também fazia pesquisas, recolhia dados e os analisava antes da realização de seus documentários, baseados na “fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares”. O que distancia seu método, no qual o “olhar que supõe escuta” do documentarista deve estar “aberto ao outro”, daquilo que fazem cientistas sociais?

Para além disso, como esse método pode chegar em sala de aula para além da ilustração daquilo que é “real” mas estaria fora da cena porque “representada” em imagem?

2.2. Justificativa

Na sessão comemorativa do *Amuleto* em Caxias em 2014, estiveram presentes majoritariamente membros de cineclubes locais, que direcionaram suas questões às lembranças de Nelson Pereira dos Santos na cidade. Pouco se questionou sobre violência e sobre práticas religiosas registrados no filme. Aspectos metodológicos, de construção da obra, foram destacados na conversa, e foram esses aspectos que ativaram a memória de Nelson sobre os tempos que passara em Caxias nos anos 70. Talvez se houvesse um público maior e composto por pessoas mais velhas, que viveram a época de Tenório Cavalcanti – famoso político local cuja vida inspirou o roteiro original de Francisco Santos, adaptado por Nelson para este filme –, por exemplo, fosse desenhado aquilo que o sociólogo Maurice Halbwachs (1990) chamou de “quadros sociais da memória”, um conjunto de elementos que tornam críveis as lembranças de alguém dentro de um grupo. E se o diretor do filme, ou o cineclubista, ou o pesquisador e o antropólogo deixaram algo de fora?

C. Wright Mills (1982, p.11-17), em *A imaginação sociológica*, comenta que compreender o que está ocorrendo no mundo depende não apenas de informações sobre ele, sobre a estrutura social ou a agência dos atores em seu cotidiano. Mills destaca ser fundamental “passar de uma perspectiva a outra”, ou seja: “ter consciência da ideia da estrutura social e utilizá-la com sensibilidade, [sendo] capaz de identificar as ligações entre uma grande variedade de ambientes de pequena escala”. Ainda que a sugestão soe, hoje, um tanto estruturalista, o autor nos alerta para a existência de formas de dominação, questão que os revolucionários românticos, termo utilizado por Marcelo Ridenti (2000) para se referir a intelectuais dos anos 50, inclusive cineastas como Nelson, pareciam querer demonstrar. Some-se a isso a exploração da dinâmica do cotidiano das relações sociais, e o foco nos dilemas de personagens como Gabriel, Severiano e Eneida em Caxias aponta esse olhar no *Amuleto*, de sociabilidades violentas à dominação de gênero. Ao propor entender produções fílmicas como artefato cultural, Eliska Altmann (2008), a partir de leitura de MacDougall, realça que “a voz subjetiva é mais parte da construção dos sujeitos envolvidos do que da voz (muitas vezes velada) do documentarista”, transmitindo uma série de elementos passíveis de verificação e releitura. Qual o desafio de levar essa imagem para a sala de aula?

2.3. Objetivos gerais e específicos

Ao trabalhar com pessoas mais jovens, logo percebemos o apelo que as imagens têm para elas, especialmente hoje em dia, considerando o acesso fácil a plataformas como o YouTube e também a *smartphones*, que tornam aqueles que os possuem produtores em potencial de material audiovisual. No entanto, não basta apresentar a esse público qualquer imagem ou vídeo, e minha experiência em sala de aula desde 2007 serve de experiência: não é porque o filme trabalha a temática de alguma aula que ele renderá boas discussões do tema que ele explicitaria junto a alunas e alunos.

Assim, é um dos horizontes deste trabalho pensar a própria dinâmica que preside a construção desse tipo de material – os filmes. O contato com alunas e alunos “blogueiros” de *Instagram* parece ter deixado mais claro para mim que o que preside a realização de materiais audiovisuais é a construção de uma narrativa mais horizontal, que facilita a relação do “público” com aquele que produziu o material. Muitos *youtubers* pavimentam seu sucesso um pouco nessa chave: constroem um laço de confiança – questão que também se apresenta no trabalho docente – mas evidenciam que os temas que eles estão abordando são temas que interessam a seu público. Como conciliar, no âmbito da educação escolar, conteúdos programáticos com interesses de alunos e alunas via audiovisual?

2.4. Revisão de Literatura

James Clifford (2008) aponta esse dilema – o estatuto do real – na escrita etnográfica: apesar do tempo e da experiência em campo, a etnografia é um texto e, como tal, transforma o antropólogo em “autor”. Nesse sentido, as convenções da escrita evidenciam aspectos de experiência e interpretação que são pessoais, não necessariamente exprimindo aspectos dialógicos e intersubjetivos no texto. Isso também aparece na obra de Nelson, apesar dele citar com frequência a importância do enredo proposto por Francisco Santos para a construção do argumento de *O Amuleto de Ogum*: o filme foi dirigido e produzido por Nelson, apesar de Francisco Santos aparecer, nos dados do filme, como “assistente de produção”.² Para Clifford (2008, p.40), “o etnógrafo transforma as ambiguidades e diversidades de significação da

² Cf dados sobre o filme na Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003371&format=detailed.pft>, acesso em 23 de jan. de 2019.

situação de pesquisa num retrato integrado”. E não é essa a abordagem dos documentaristas na construção de seus filmes?

Onde o cinema, ou a sua análise nas ciências humanas, se encontraria? Peter Burke (1992) ajuda a iluminar a questão: a nova história atualiza e amplifica uma tradição iniciada pelo movimento de historiadores ao redor da revista *Analles*, que passam a estar mais atentos às estruturas sociais ao mesmo tempo em que aos costumes e práticas de grupos os mais variados em diferentes contextos históricos. Identificado o que não se queria fazer/ser, faltava definir como propor novas abordagens para novos fenômenos: quais fontes usar, como utilizá-las e explicá-las. Nesse aspecto, o diálogo com disciplinas como a antropologia ou a sociologia colaboraram, por exemplo, na definição de conceitos como cultura. O cotidiano e suas “regras” entram em cena, de forma a fazer do conceito de política também algo mais fluido e menos ligado apenas a dinâmicas estritamente institucionais. Assim, a pluralidade de interpretações do cotidiano, para além de pulverizar um conhecimento possível sobre o ser humano, pretendeu trazer à tona suas dinâmicas em termos menos universalistas. Aqui reside um forte diálogo com a antropologia, cujo aporte teórico, pela sua atenção ao conteúdo simbólico das ações, permitiu à micro-história – debate proposto neste curso por meio da leitura de outro autor, Giovanni Levi (1992) – estar atenta às diversas formas de construção cultural.

Nesse mesmo diapasão, o chamado giro linguístico, que teve nas análises de Hayden White, segundo Araújo e Rangel (2015), um dos pilares da crítica, destacava a centralidade da cultura e na linguagem – ou, numa chave mais generalista, do contexto – para a construção da análise histórica, ou seja, da própria escrita da história. Porém, Georg Iggers (2010) destaca, a despeito de certo reinado culturalista daí resultante, cuja tendência ao relativismo e às abordagens que nem sempre têm na centralidade da seleção e crítica de fontes seu fundamento analítico fez escola, que houve bons diálogos daí resultantes. A relação entre história e ciências sociais é atualizada, nesse sentido, na medida em que permite que ativismos políticos (por exemplo, o feminismo, mais liberal, ou os nacionalismos, de tendência conservadora) sejam compreendidos também a partir de dinâmicas micro, como uma comunidade de mulheres ou projetos de independência de uma província. Isso traz para cena histórias antes “subalternizadas”, cujo aporte teórico contribui na elucidação de questões macro, como a modernidade capitalista.

No que se refere às imagens e às análises sobre nosso cotidiano – o tempo presente –, algumas outras questões se colocam. Quando, nas sociedades contemporâneas, passa a haver uma demanda maior pela história e por memórias em certa medida recentes, há um desafio

para o historiador que é fazer chegar à sociedade a sua narrativa de temas e questões até então trabalhados por outras pessoas (como jornalistas). Qual a nossa vantagem? Como complexificamos a análise das relações e tecemos a crítica às fontes, nossa aproximação com instrumentais do tempo presente garante ganhos para a própria historiografia, na medida em que, ao observar o atual, passamos a estar mais atentos ao particular, ao imprevisto e aos condicionantes para ação, segundo sugestão de Chartier (1991). A articulação de momentos e a atenção às relações "imprevistas" entre fatores é um ganho, nesse sentido. Nossa vantagem sobre outros profissionais da "história pública" parte daqui: de nosso método de análise crítica às fontes (testemunhos inclusive) e à percepção que momentos (e lembranças deles) não são dados naturais, mas parte dessa complexa rede de relações nas quais se inserem os seres humanos.

Quanto à abordagem das imagens, a sua produção, apesar de ser outra forma de conhecimento, passa por construções metodológicas e narrativas que poderiam ser aproximadas as formas de construção do conhecimento acadêmico. A objetividade não é a verdade – questão cara a Max Weber, e que vale para a narrativa fílmica. Eu faço parte do grupo que está sendo tematizado na imagem? Como faço a aproximação? Como pretendo exibi-lo? De forma apaixonada? Posso fazer dessa forma, mas minha perspectiva seria, em termos de produção imagética, mais poética-experimental. Jean Comolli (2008), em debates sobre o cinema documentário, destaca que quem tem a câmera, tem poder. Assim, uma questão se apresenta: como quem está na frente da câmera "atua"? Essa é a ideia: na chave goffmaniana, há formas de autorrepresentação que colocam em questão o estatuto do real. No campo da antropologia, James Clifford (2008) já evidenciava esse dilema: as nossas narrativas, mesmo acadêmicas, podem ser questionadas.

Jean Rouch, segundo Gonçalves (2008), caminha por aqui, ao propor o que ele chama de uma "antropologia compartilhada" – os sujeitos também estão criando imagens (a narrativa audiovisual, neste caso, o filme) com ele. Daí, aquele estatuto do real que vinha dos filmes de Margaret Mead, que exibia dinâmicas do povo estudado quase como "prova" de seu trabalho de campo, colocam em questão o significado da autoria em sua obra. Arlindo Machado (1997), ao relacionar a imagem aos instrumentos e aparatos técnicos próprios da modernidade, traz-nos um elemento que se pretende abordar neste trabalho: oras, a sociologia não é a ciência da modernidade? Em que medida ela, junto a outras ciências humanas, colabora na compreensão da imagem não como representação, ou como técnica, mas como ela própria uma das esferas do real? Ao propor este tipo de abordagem na análise do filme *O Amuleto de Ogum*, o que se espera neste trabalho é evidenciar o filme não como um reflexo

da realidade vivida à época, mas ele próprio como um participante na tematização daquela realidade. Como isso reverbera para a análise social? E em que medida isso pode contribuir para a construção de análises sociais pelos próprios alunos e alunas?

No filme, após ser alvejado por quatro tiros depois de uma discussão com o chefe do bando de Severiano, Gabriel, que não morre, abre a blusa e segura o amuleto que mantém seu corpo fechado. “Salve, São Jorge!”, é a reação de todos, puxados pelo chefe. Nada distante da maneira de se saudar Ogum nas festas de Umbanda no Rio de Janeiro.³ No fundo, o ponto: “Ogum é de lei / é de lei, Ogum”. Nelson Pereira dos Santos, que faleceu ano passado, em 2018, teve seu corpo sepultado na ABL e enterrado no Cemitério São João Batista no dia 23 de abril – dia de São Jorge e de grandes festas nas variadas casas de umbanda do Rio.

Quati e Zé Índio, dois dos capangas de Severiano, servem bem de exemplo para a narrativa “popular” proposta por Nelson para *Amuleto*: Quati, em diversos momentos, mostra-se curioso sobre as “crendices” que possuem elementos das religiosidades populares, como o corpo fechado (prática da Jurema no Nordeste, cuja referência a caboclos e proximidade de dinâmicas católicas populares é maior, no começo do filme), o “despacho” feito por Gogó após pedido (e pagamento) de Severiano contra Gabriel e a “possessão” de Severiano por um Exu em sua própria residência. Já Zé Índio, cujo gestual quando em contato com símbolos umbandistas sinaliza conhecimento daquelas práticas, a despeito de sua “profissão” de capanga de Severiano, mostra respeito às dinâmicas rituais, mesmo aquelas que servem para o mal, caso do despacho contra Gabriel feito por Gogó. Em ambos, a narrativa ficcional esperada por Nelson dos Santos se faz próxima do cotidiano daqueles que creem na Umbanda ou, se não, ao menos reconhecem certo sentido naquela simbologia. O “trabalho forte” contra Gabriel “atacando o fígado dele; ele vai morrer de cirrose!” é, de fato, uma narrativa ficcional: o alvo é um personagem. No entanto, sua representação fílmica, considerada em sua forma própria, é resultado da esfera das práticas cotidianas da Umbanda.

Há recorte, bem como seleção de aspectos daquela realidade, agora tornada outra no filme; no entanto, há também elementos das relações sociais presentes na obra; a violência urbana e a religiosidade popular como temas centrais, mas também outros, como a “masculinidade tóxica” – tema caro à teoria social contemporânea que permite, inclusive, iluminar aspectos dos temas centrais do filme. Eneida, a mulher de Severiano que, após

³ Em todas as carreatas das quais participei em homenagem a São Jorge realizadas pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, em Madureira/RJ, a simbologia vermelho e branca e os “salves” (em contraponto ao “Viva!”, que seria mais adequado para a saudação a um santo católico, segundo o pároco da Igreja de São Jorge em Quintino Bocaiúva/RJ) evidenciam que a festa é também para Ogum.

conhecer Gabriel, se engraça com ele, é chamada por ambos de piranha e vagabunda. Já no fim do filme, no entanto, é ela uma das poucas personagens que, segundo Nelson dos Santos, pode ser considerada “livre”. Para além do “povo” como potencialmente revolucionário, Gabriel, que nada tem de reflexivo, mostra-se joguete de interesses presentes na micropolítica local; já Eneida, a “vagabunda” que, num primeiro olhar, é uma interesseira, identifica na postura de Severiano e de Gabriel uma questão que ilumina as disputas na esfera da micropolítica caxiense: os “dois babacas” que mantêm o ciclo de violência ativo.

O olhar de Eneida – que não é protagonista, tampouco citada como personagem relevante na obra – permitiria identificar outra questão para além da pretensa objetividade do autor do filme. Nichols (2005) já lembrara que, também no documentário, devido à sua maneira de selecionar aspectos do cotidiano, buscando ser mais “fiel” possível a esse cotidiano, há certa expectativa e também aceitação por quem assiste daquilo que ali é narrado. Jay Ruby, citado por Paulo Menezes (2017, p.34), realça que “a maioria das audiências acredita que as imagens documentais são representações acuradas da realidade”: a forma como um documentário é produzido cria essa expectativa do real, a despeito do aspecto de seleção também inerente à sua produção. E o que ficou de fora?

Era Eneida protagonista? Sim, se o aporte teórico resultante das demandas feministas nos anos 70 for utilizado como inspiração para análise, permitindo responder, inclusive, à questão estrutural a violência apresentada no filme pela ótica da masculinidade tóxica a partir do reconhecimento da dimensão política da vida privada. Nas palavras da própria personagem: “Eu tô doida pra ir embora dessa história. Machão como você [Severiano] e como Gabriel, já encheram, tá sabendo?”. Por sua vez, o aspecto “mágico” do filme, realçado no corpo fechado não apenas de Gabriel, mas também do Ceguinho, aproxima as práticas religiosas da Umbanda do cotidiano, pois, uma vez dentro de uma narrativa ficcional construída por Nelson dos Santos, essas práticas ganham realismo – entendendo a representação daquelas práticas como uma realidade em si mesma.

Em termos dicotômicos, a magia está no amuleto, não nas práticas religiosas. A revelação de Eneida a Severiano, de que, quando Gabriel teve o corpo fechado, sua mãe dera sua alma pela dela, de maneira que ele apenas morreria se ela morresse, permite que se destaquem, dentro da narrativa ficcional proposta por Nelson dos Santos, as práticas religiosas como elemento da realidade, e não como falsidade, como já creu Nelson quando da realização de *Rio 40 graus*. Assim, no *Amuleto*, a “falsidade” de Gogó na resolução do problema de Severiano, que mataria Gabriel de cirrose, é contraposta à “verdade” de Pai Erley, cujos ensinamentos religiosos quase se aproximam de uma atenção psicológica àquele que sofre,

servindo de metáfora do matar e morrer, mas também do voltar para curtir, elementos que permeiam o filme. Seguindo a sugestão de Altmann (2008), perceber *O Amuleto de Ogum* como artefato cultural realça, nele, como filme, a inventividade das situações sociais, e não um retrato delas. A narrativa de Nelson colabora, por sua vez, no aguçamento de nossa imaginação sociológica.

2.5. Plano de ação

Diferentes resultados dessa proposta, como releituras de legados artísticos, por causa do cinema e também outras mídias, se fazem mais presentes e difundidos hoje. O arte-mídia proposto por Arlindo Machado (1997) ganha força nesta chave, ainda que, pela perspectiva do autor, a força dela decorra do valor estético produzido pelo artista. O campo da arte, assim, aparece como espaço autônomo e que confere legitimidade a outros. O cinema, no entanto, parece estar repondo legados em evidência sem necessariamente problematizá-los, cabendo “à massa” (o público de nossa cultura contemporânea) apropriar-se desse legado. Falta valor estético a uma blusa com Che Guevara na estampa? Se o valor da arte é entendido como um sinal de criação de um artista legitimado pelo campo, falta. Mas se lemos a produção artística (para além da questão estética) sob a ótica de seu potencial criativo, as respostas demandam maior complexidade. Como produções como a de Nelson Pereira dos Santos potencializam nossa tarefa cotidiana em sala de aula?

Pensar a história como proposto aqui – e como se espera fazer em sala de aula – é compreender suas formas de produção. Logo, se estamos nos referindo ao fazer acadêmico, é de suma importância compreender a sua constituição como ciência e os movimentos que atuaram para isso. A historiografia, nesse sentido, é também uma disciplina acadêmica no campo da história que busca dar conta desse movimento, ao evidenciar os processos que presidem a análise histórica, sua escrita e seu ensino.

Essa questão, porém, vem passando por tensionamentos internamente ao próprio campo. Falar sobre a escrita da história tem trazido contemporaneamente para cena a questão da narrativa e da linguagem, ela própria tornada um paradigma central da historiografia hoje. Tendo em vista o fim de “certezas” com o fim da Guerra Fria e do bloco socialista, paradigmas centrais para a análise histórica, como o marxista, passam por forte questionamento. Assim, ao pôr a objetividade da narrativa histórica em questão, posto que baseada em fundamentos que eram abalados ou desapareciam politicamente nos anos 70-80 do século XX, os próprios métodos de análise historiográfica passam por uma revisão. O

chamado giro linguístico, que teve nas análises de Hayden White um dos pilares da crítica, destacava a centralidade da cultura e da linguagem – ou, de maneira geral, do contexto – para a construção da análise histórica, ou seja, da própria escrita da história.

Na esfera do cinema, uma série de debates vem realçando que não é papel deste meio audiovisual fazer “refletir” a realidade – que, portanto, residiria em outra esfera, que lhe seria externa. Segundo Turner, citado por Adriana Fresquet (2007), há convenções e códigos próprios à produção cinematográfica que fazem ela própria criadora de quadros da realidade, atuando também, por isso, na atualização de elementos da cultura. É a partir desse referencial que Fresquet discute o cinema como experiência, de maneira a não fazer dele, quando em exibição para crianças e jovens em espaços educativos, apenas um mote para reflexão sobre temas da realidade, mas sim considerar, ele próprio, um elemento criador.

E como fazer a abordagem do cinema no âmbito das ciências humanas, especialmente da antropologia, da história e da educação? No que se refere à antropologia, ambos – ela e as imagens em movimento – consolidaram-se no mesmo contexto histórico, em finais do século XIX na Europa. A antropometria, por exemplo, dependia de instrumentos e métodos de captação de imagens, incluindo fotografias, mas não se limitando a elas. Por isso, no que se refere a esse diálogo entre antropologia e imagem, importa destacar que vai se configurando aí uma metodologia específica, a antropologia visual, na qual as pesquisas usam imagens não apenas como mera ilustração da realidade, pelo contrário: a análise das imagens enriquece a realidade estudada através de percepções de falas e gestos que talvez fugissem à observação participante e à entrevista. Por sua vez, na dinâmica de contato junto aos sujeitos com os quais se interage, a câmera, ao fazer enquadramentos, permite compreender melhor atitudes e comportamentos *a posteriori*, quando forem revisitadas as imagens feitas em campo.

Nesse sentido, na antropologia, a incorporação de métodos que facilitam a criação de outras narrativas na composição de análises sociais fez das imagens – dentre elas, aquelas em movimento na esfera do cinema – uma questão central. Imagem como método para compreensão da realidade social; logo, não basta utilizar a imagem pela imagem, pois há técnicas próprias no cinema, na fotografia... É preciso conhecê-las antes de utilizá-las para fins de análise. No que se refere ao cinema, o filme incorpora sons, imagens, risos, silêncios, dados nem sempre captados nos cadernos de campo, ou retidos em nossa memória. Naturalmente, imagem nenhuma é objetiva, e mesmo tais sons não devem ser lidos como representantes em si de certa dinâmica. Porém, tal atenção dada ao olhar permitido pela captação de imagens, assim como os enquadramentos (o retângulo da objetiva) construídos pelo autor das imagens, são sempre escolhas. Tais escolhas, na esfera das ciências sociais, não

se limitam ao chegar e filmar, pelo contrário: assim como um projeto de pesquisa, ela tem um por quê. Como a imagem ajudaria nisso? Dai nem sempre a imagem (como método) colabora, pois depende sempre da pergunta que será feita.

Já o trabalho do historiador tem visto a incorporação do cinema como documento histórico. Qual o significado disso? Segundo Mônica Kornis (1992), em texto no qual revisa este debate, essa discussão se aproxima dos debates realizados no contexto do “giro linguístico” na medida em que evidencia a construção de narrativas a partir da reflexão sobre o método de produção do conhecimento. Assim, a produção cinematográfica não é vista como “representação” da realidade, mas sim como campo de conhecimento com metodologias próprias que, a partir de um repertório cultural comum, tece considerações sobre a realidade. Em cena, além do estatuto da imagem como objeto de reflexão, está ainda a questão da autoria, exigindo atenção a aspectos de criação cinematográfica, da direção à equipe de produção.

Esse ponto é apresentado por Adriana Fresquet (2007) em termos de subjetivação de estruturas sociais – ou a “vivência do cinema” como forma de recuperar a infância. O ponto que a autora destaca é fazer dessa experiência com as imagens cinematográficas não como mera atenção a algo representado e, portanto, “recriado” a partir de aspectos da realidade. A autora retém o aspecto de recriação, mas como forma de realçar, a partir da experiência subjetiva, maneiras criativas de refletir e intervir na realidade. Ao tomar de Vigotski o aspecto criativo da fantasia humana, Fresquet evidencia que as imagens cinematográficas favorecem a reflexão sobre a experiência não porque exibem uma imagem da realidade, mas porque dialogam com nossa imaginação, nossas fantasias pessoais, que segundo o psicólogo russo servem de mote que permite novas combinações entre experiência vivida no passado e no presente.

Assim, não se acredita aqui que imagens devam servir apenas como recurso pedagógico que ilustraria certo conteúdo, o que Fresquet diz ser um “reducionismo didático”. Em palestra realizada no CPDOC/FGV em abril de 2019, Isaac Pipano comentou sobre sua experiência na realização de oficinas de audiovisual em sala de aula, que costumavam partir de certa maneira de apresentação de filmes que tinham em documentários um mote para discussão sobre direitos fundamentais. Porém, ainda segundo Pipano, a narrativa documental tendia para uma apresentação daquilo que está ruim, e seu objetivo final seria a conscientização de quem o assiste. Assim, a apresentação do filme teria como objetivo uma espécie de letramento de sua audiência em valores universais – o que Pipano chamou de “imagens que sabem demais”.

Na mesma palestra, Pipano sugere como saída a esse reducionismo a formação de um olhar que percebe onde a vida existe, e não de um olhar que parte daquilo que está ruim para a sugestão, em seguida, de soluções ou da afirmação de valores universais. Por isso, em sala de aula, deveria haver maior incentivo à reflexão sobre a experiência não apenas a partir da ilustração via exibição de filmes, mas principalmente a partir do incentivo ao uso de dispositivos que favoreçam a criação de imagens e permitam a reflexão sobre criação de narrativas a partir dessa experiência criadora. A premissa aqui é romper com a crença que a imagem apenas mostra, atuando como uma simples ilustração da realidade através de imagem e som. Desde os anos 1930, porém, que vêm sendo postos em evidência os elementos de criação de narrativas no cinema.

Em questão está, portanto, o significado do conceito de representação: não se deve esperar muito de “imagens que sabem demais”, pois, nelas, atuam enquadramentos – “recriações da realidade” – que podem na verdade servir mais como modelos fixos do que como mote para reflexão. É possível que, em *O Amuleto de Ogum*, assistido como representação, sejam destacados por aqueles que o assistam a fetichização da violência como narrativa que permita reflexões sobre a formação nacional. Nessa chave, a imagem pode adquirir intenção moralizante. Uma reflexão sobre a criação de imagens nesse molde tampouco resolve o problema que nos interessa aqui, qual seja, permitir ao aluno e à aluna que sejam eles próprios protagonistas na criação de narrativas e possam, assim, estar atentos à metodologia de pesquisa em ciências humanas. No que se refere ao diálogo cinema-história, importa estarmos atentos às possibilidades criativas que ambos nos garante. Mas, para isso, não basta que façamos de ambos mera ilustração da realidade. Em sala de aula podemos, também, fazer da história e do cinema um elemento que garanta o protagonismo discente na produção de conhecimento.

Por isso, este plano de ação é um plano em aberto. Cabe à pessoa responsável pelas turmas avaliar as possibilidades de uso de imagens a partir da disponibilidade das turmas – se possuem acesso a dispositivos; se criadores de imagem fora ou dentro de aula; se interessados na criação de narrativas audiovisuais. O mote inicial, como se buscou realçar, não parte da ilustração da realidade, mas da intervenção sobre ela. Experiências pessoais compartilhadas podem, em contexto pedagógico que tem como objetivo discutir metodologias, ativar novas compreensões sobre a realidade. Isso fez Nelson Pereira dos Santos ao mostrar, em 1974, certa leitura de Duque de Caxias e de algumas das relações sociais ali engendradas. E nós, como poderíamos fazer isso hoje, em 2019?

3 CONCLUSÃO

Como tornar possível o protagonismo discente? Uma resposta possível sugerida aqui vê uma resposta no uso de dispositivos, dos celulares à internet. Mas com qual objetivo? Uma “pedagogia das imagens”, como se buscou realçar aqui, não ensina muito. Uma proposta de cine-educação que passa pela perspectiva do exemplar pode acabar tendendo para uma pretensa lição de moral entre seus expectadores. As “imagens que sabem demais”, por isso, não nos interessam, pois não se espera que a imagem apenas represente a realidade. O que se espera é, por meio da discussão sobre metodologias, facilitar, em sala de aula, o ensino de história e ciências sociais como narrativa criativa mas também referendada, objetiva.

As imagens são lacunares - elas não nos fornecem tudo. Logo, é possível que se discuta, a partir disso, o problema da autoria. Quem foi Nelson Pereira dos Santos? Foi um cineasta, mas também um intelectual imerso nos debates de seu tempo, que tinham o país como objeto de reflexão. Se este objeto de reflexão é transposto para o cinema, não se deve esperar que ali reside uma ilustração da realidade, mas uma forma de intervenção neste debate. Assim, uma pedagogia das imagens como algo que se constroi, e no qual a imagem atua como mediadora, podem facilitar diálogos mais horizontais em sala de aula. O que *O Amuleto de Ogum* pretende ensinar? Não esperamos fazer desse filme uma narrativa documental que reflète a realidade, mas um mote que forneça àquele que o assiste caminhos de reflexão. Como? Não nos limitando ao debate nas imagens, mas realçando a criação de imagens como um método de reflexão – cinematográfica e também sócio-histórica.

Assim, pode-se, em sala, solicitar a criação de imagens do cotidiano – que podem incluir a violência ou práticas religiosas de matriz afro-brasileira, como fez Nelson no filme. A disseminação do uso de dispositivos como aparelhos celulares facilita este objetivo. Em seguida, podemos partir para a criação de um roteiro, que pode se articular a temas do bimesre mas não devem se limitar a ele. Assim, alunas e alunos vão, na media em que vão criando imagens, aprendendo e, ao final do projeto, realizando algo novo a partir das várias imagens feitas e dos vários sons gravados. Depois de tudo, pode-se tentar juntar imagens umas com as outras – quase como uma “antropologia compartilhada” aos moldes daquela proposta como Jean Rouch. Espera-se, assim, que tanto metodologias de pesquisa quanto valores sociais caros ao processo educativo, como o diálogo e a criação conjunta, possam emergir dessa experiência.

REFERÊNCIAS

- ALTMANN, Eliska. O autor etnográfico: entre a subjetividade estética e a objetividade científica. In **26ª Reunião da ABA**, 2008.
- ARAÚJO, Valdei; RANGEL, Marcelo. Apresentação – Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 17, abril/2015, p.318-332.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: EdUNESP, 1992.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 11, 1991, p.173-191
- CLIFFORD, James. Sobre autoridade etnográfica. In **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. RJ: EdUFRJ, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário – carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In Labaki, A. (org). **A verdade de cada um**. SP Cosac Naify, 2015.
- FRESQUET, Adriana. Cinema, infância e educação. **30ª Reunião anual da ANPED (Anais)**, Caxambu, 2007.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Filme-ritual e etnografia surrealista: os mestres loucos de Jean Rouch. In: **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- IGGERS, Georg. Desafios do século XXI à historiografia. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 4, março/2010, p.105-124.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.237-250.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: EdUNESP, 1992.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. In **Teoria e Cultura – Programa de pós-graduação em Ciências Sociais – UFJF**, v. 12, n. 2, jul-dez. 2017.
- NICHOLS, Bill. Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme? In **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

O Amuleto de Ogum. Direção e produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1974. (112min), son., col., 35mm.

OGUM. [Compositores]: Marquinho PQD e Claudemir. [Intérprete]: Zeca Pagodinho. In **Uma prova de amor**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2008. 1 CD.

PIPANO, Isaac. Cinema e educação (palestra). **Audiovisual em sala de aula: ensino e realização (Oficina)**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2019.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. RJ: Record, 2000.

WRIGHT MILLS, C. A promessa. In **A imaginação sociológica**. RJ: Zahar, 1982.