Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TOE) na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo a UFPI a disponibilizar este TEDE sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir do dia 30/03/2022

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação

2. Identificação da Dissertação

Autor:	ROMARIO DE MOURA ROCHA		Matrícula: 20201001583 *(identificador)*
Telefone:	988184053		
Identidade:	3542904 - SSP/PI	CPF:	E-mail: romario_mrocha15@hotmail.com
Orientador:	JAISON CASTRO SILVA	CPF: 876.437.153-00	E-mail: jaisoncastro@gmail.com
Membro da banca:	TERESINHA DE JESUS MESQUITA QUEIROZ	CPF: 077.965.283-53	E-mail: teresinhaqueiroz@bol.com.br
Membro da banca:	MEIZE REGINA DE LUCENA LUCAS	CPF: 409.905.593-00	E-mail: meizelucas@gmail.com
Membro da banca:	FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JUNIOR	CPF: 881.015.923-34	E-mail:
Membro da banca:	JAISON CASTRO SILVA	CPF: 876.437.153-00	E-mail: jaisoncastro@gmail.com
Data da Defesa:	30/03/2022	Titulação: Mestre	
Título:	"JORJAMADO NO CINEMA": representações da "grande nação mestiça" e apropriações da literatura amadiana no discurso racial assumido pelo cinema brasileiro (1962-1977).		
Instituição de Defesa:	Universidade Federal do Piauí/UFPI		CNPJ: 06.517.387/0001-34
Afiliação:			CNPJ:
Palavras-chave:	Jorge Amado. Literatura. Cinema. Miscigenação. Representação.		

3. Agência de Fomento

NÃO INFORMADO

4. Informação de acesso ao documento

Liberação para publicação: **Total**

Romário de Moura Rocha
Assinatura do autor

17/10/2022
Data

Havendo concordância com a publicação eletrônica, toma-se imprescindível o envio em formato digital da tese ou dissertação.

ATENÇÃO

Para verificar a autenticidade deste documento acesse **/sigaa/documentos/** informando o identificador, a data de emissão e o código de verificação **b56ce9b778**

Digitalizado com CamScanner

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DO BRASIL
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA, ARTE E CULTURA

ROMARIO DE MOURA ROCHA

“JORJAMADO NO CINEMA”: representações da “grande nação mestiça” e apropriações da literatura amadiana no discurso racial assumido pelo cinema brasileiro (1962-1977).

TERESINA
2022

ROMARIO DE MOURA ROCHA

“JORJAMADO NO CINEMA”: representações da “grande nação mestiça” e apropriações da literatura amadiana no discurso racial assumido pelo cinema brasileiro (1962-1977).

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Petrônio Portela, para a obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Área de Concentração: História, Cultura e Arte.

Orientador(a): Dr. Jaison Castro Silva

TERESINA
2022

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Divisão de Representação da Informação

R672j Rocha, Romário de Moura.
"JORJAMADO NO CINEMA": representações da "grande nação mestiça" e apropriações da literatura amadiana no discurso racial assumido pelo cinema brasileiro (1962-1977). / Romário de Moura Rocha. -- 2022.
209 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Teresina, 2022.
"Orientador(a): Dr. Jaison Castro Silva".

1. História do Brasil. 2. Cinema brasileiro. 3. Amado, Jorge, 1912-2001 . I. Silva, Jaison Castro. II. Título.

CDD 981

Bibliotecária: Milane Batista da Silva - CRB3/1005

ROMARIO DE MOURA ROCHA

“JORJAMADO NO CINEMA”: representações da “grande nação mestiça” e apropriações da literatura amadiana no discurso racial assumido pelo cinema brasileiro (1962-1977).

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Petrônio Portela, para a obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Área de Concentração: História, Cultura e Arte.

Orientador(a): Dr. Jaison Castro Silva

Data de aprovação: 30/03/2022

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Jaison Castro Silva
Universidade Federal de Piauí – UFPI
Orientador

_____

Prof. Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz
Universidade Federal do Piauí – UFPI
Examinador Interno

_____

Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Examinador Externo

_____

Prof. Dra. Meize Regina Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará - UFC
Examinador Externo

TERESINA
2022

À minha mãe, Luzia, que me perguntou durante esses dois anos: "para que é tanto livro?"
Ao meu pai, Augusto, pelo apoio incondicional.

Aos meus irmãos inseparáveis na travessia: Fernanda, José, Valdete e *Vanessa.*



Oní sé a áwúre a nlá jé
Oní sé a áwúre ó bèri omon
Oní sè a àwúre
A nlá jé Bàbá
(Canto a Oxalá)

Quando você for convidado pra subir no adro da fundação
Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do fantástico
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
Se você for a festa do pelô, e se você não for
[...]

E na TV se você vir um deputado em pânico
Mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
Do ensino do primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção
Da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
Brilhante de lixo
Do Leblon
E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos [...]

(Haiti – Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1993)

AGRADECIMENTOS

"Não é o mais rápido que ganha a corrida, nem é o mais forte que vence a batalha. O pão não é para os mais sábios, nem as riquezas para os mais inteligentes, nem o favor para os mais cultos, porque tudo depende do tempo e do acaso". (Eclesiastes 9, 11)

A travessia de dois anos parece cronologicamente um tempo relativamente longo, mas o tempo é para nós antes de tudo uma sensação. E a sensação dos dias muitas vezes oscilou entre um turbilhão de sentimentos, da alegria ao fardo, mas em tudo o que me tem sustentado é a força que vem de Deus. Força na escuridão; força no clarão; força nas angústias; força em tempos tão difíceis para os sonhadores.

Antes de parecer demasiado piegas é verdade que "sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade". É a agora chegado a materialidade de um sonho, sonho esse que só se tornou real pelo fato de não estar só, de ter a companhia, o incentivo e o crédito de muitas pessoas que acreditam em mim e que me deram forças para que o potencial na conclusão desse trabalho se aflorasse. Citarei aqui em reconhecimento, admiração e gratidão muitos daqueles que durante esses dois anos estiveram e sonharam junto comigo, ainda mais numa fase tão difícil que compartilhamos que foi a incerteza dos dias frente a pandemia causada pela COVID-19.

Esse sonho na verdade tem uma longa travessia. Por volta de 2013, quando estudava no IFPI, a disciplina História me fascinava, e o convívio com os professores fizeram com que eu logo me decidisse por traçar a licenciatura como um objetivo de formação. Já naquela época cursar um mestrado era uma ideia que deslumbrava meu pensamento. Tudo parecia como uma conquista dos maiores, acho que por conviver com professores pelos quais nutria grande admiração e que possuíam esse grau de formação. Foi aí que o sonho começou. Entrei na UFPI em 2015 e o mestrado era meu objetivo imediato.

Para alguém que vinha do interior do estado do Piauí, vivendo no meio rural, com pais agricultores, os desafios pareciam ainda maiores. Por isso tenho a convicção de que tudo só foi possível, além dos esforços, graças a expansão universitária que garantiu com que pessoas como eu, ou com dificuldades ainda maiores, conseguissem ingressar na Pós-Graduação. Assim, institucionalmente agradeço ao PPGHB da Universidade Federal do Piauí em seu quadro docente, e no todo dessa Universidade a qual me rendeu experiências inimagináveis durante quase sete anos da minha vida entre a graduação e o mestrado. Estendo também minha gratidão pelo financiamento que recebi para a pesquisa através dos incentivos da CAPES, e aos milhões

de trabalhadores brasileiros que tornam isso possível, muitos dos quais nesse tempo pandêmico tiveram suas vidas ceifadas pelo vírus.

O significado mais próximo e verdadeiro que tenho de heroísmo vem dos meus pais. Grandes heróis do qual sou grato pelo dom da vida e por terem me apoiado e incentivado a fazer o mestrado, algo não muito compreendido por eles ao nível da educação, mas que sabem da importância. Neles deposito toda a minha segurança e a minha compreensão do que sou.

A Augusto, meu pai. Com ele aprendi o que sei da vida, não través dos livros, mas do conhecimento de quem educa pelo coração e pelo aprendizado que só a vida em concretude pode oferecer. Ele com sua força trabalhou e trabalha por mim, e isso significa uma doação por inteiro que acho que nunca conseguirei na vida. Conhecedor das coisas do campo me fez compreender o valor de reconhecer minhas origens; e assim encontro nele o sertanejo forte de quem falava Euclides da Cunha. Ele é, com certeza, a pessoa que mais admiro na vida.

A Luzia, minha mãe. A ela agradeço o mais genuíno amor que conheço, e a lagrima que escorre enquanto escrevo. A pessoa que Deus me deu para entender o que é ter força na vida. Ela sempre acreditou e acredita em mim. A seu modo simples, mas sincero, sabe compreender o que significa a formação, sabe que é importante para mim, e sempre me diz que serei um doutor, e se realmente um dia o for, será por ela.

Sou grato em igual medida a meus irmãos Fernanda, José, Valdete e Vanessa, aos quais não posso restringir um agradecimento individual, pois cada um, a seu modo, esteve ao meu lado lutando comigo e sendo sempre as pessoas com quem posso contar para sempre. Fomos educados para sermos inseparáveis, cada qual lutando a luta de cada um. Eles além da força, admiração e apoio que depositam em mim me ajudaram da melhor forma possível desde o processo de ingresso no programa ao fim desse trabalho. Espero um dia retribuir em igual medida.

As amizades que construímos, aquelas que fazem com que os dias se tornem menos pesados, ou que nos dias de fardo nos abraçam e nos ajudam a sustentar, são semelhantes a uma família.

E é na semelhança de um familiar que falo desse grande amigo que os encontros da vida me proporcionou, e que a sua amizade foi ainda mais crucial nesses dois anos. Ítalo Bruno é como um irmão para mim, e é a primeira pessoa como amigo que agradeço. É difícil estimar um período de início da nossa amizade. Certo que ela veio a surgir na graduação, mas parece mais com aquelas amizades de infância que a nossa memória não alcança o momento exato para dizer que ali começou. Em todo o processo do mestrado estivemos nos apoiando, desde o período de inscrição quando começamos a fazer grupo de estudo, as inúmeras viagens para

Teresina no seletivo, na matrícula e na doida procura por um apartamento, até os momentos finais. Ele me ajudou a tornar os dias mais amenos, e mesmo com a distância foi aquele que não me deixou só em momento algum. O trabalho de escrita é agoniante pelo fato de ser solitário, mas foi a presença constante de seu apoio, incentivo, e acreditar em mim como um bom historiador – como ele costuma dizer – que fez com que o processo de construção desse texto viesse a ter esse lado mais leve. Obrigado pela escuta constante dos meus surtos, medos e agonias muitas vezes desnecessárias como você depois me fazia perceber. Saiba que pode contar sempre comigo.

Quero igualmente citar os nomes daqueles amigos que torceram sempre por mim e que a vida nos corredores da História me aproximou. Cabe um lugar especial Paulo Lúcio, esse grande irmão que a UFPI me deu e que sempre vibrou por mim; Douglas Dantas, pela parceria de sempre; Rosamaria a qual amo profundamente por seu jeito meigo, acolhedor, atencioso e amoroso que tem comigo e com todos aqueles que a cercam. Cito também carinhosamente Adriano Macedo; Emanoel Jardel; Emanuel Batista. E a todos aqueles que a memória não alcançou.

Faço menção ainda da minha turma, 2020.1, com a qual não pude estabelecer um contato e convívio próximo dadas a limitações sociais e o processo de ensino a distância. Somos marca de um tempo em que as dificuldades para os pesquisadores se acentuaram – arquivos fechados, eventos presenciais cancelados, restrição a acervos digitais, etc. –, mas que levamos a certeza que o ofício de historiador, embora difícil, é possível pelos estilhaços que nos sobram e nos atravessam. Não citarei os nomes, mas em certo grau compartilho, com todos, esse espírito que nos atravessa.

Gratidão aos meus colegas de quarto quando ainda sonhávamos, no início de 2020, antes de tudo acontecer, viver na capital piauiense, nas proximidades da UFPI, para cursar a etapa presencial do programa. Éramos quatro, a contar comigo, Ítalo, Caio e o cearense da Serra da Ibiapaba, Victor. Passamos não mais que quinze dias, no entanto foi um período tão intenso de vivências que construímos boas memórias e aprendizagens.

Com o quadro docente não tive oportunidade de estabelecer vínculos mais profundos, sobretudo com aqueles que não ministraram as disciplinas propedêuticas. Mas agradeço aqueles que ainda pude ter contado nas aulas remotas, entre os quais os professores Edwar Castelo Branco e Jhony Santana. E de forma especial agradeço a professora Elizângela Cardoso que atenciosamente leu meus primeiros textos da dissertação e em muito contribuiu na orientação que o texto dissertativo foi assumindo, mas acima de tudo quero registrar e relembrar o espaço

humano e acolhedor que suas aulas de Seminário de Linha se transformaram, sem dúvidas foi um dos melhores momentos na formação.

Agradeço imensamente a honra que tive em ser orientado pelo professor Dr. Jaison Castro Silva, principalmente porque nossa trajetória orientador-orientando se inicia ainda quando cursava o Ensino Médio. Jaison sempre foi uma inspiração, e com certeza foi um dos que mais me motivaram a escolher História como campo profissional. Quando em 2013 me convidou para o PIBC´jr no IFPI começava ali uma relação de admiração e respeito que sempre nutri pelo profissional e pessoa amiga que é. E nesses dois anos pude reafirmar e entender, já um pouco mais maduro e com a formação de historiador, o quanto ele é um pesquisador e intelectual formidável. Obrigado a você, Jaison, pela aposta que fez em aceitar ser meu orientador, e por todo o processo de construção dessa pesquisa. Cada palavra sua sempre veio como um clarão provocador. Foi um imenso prazer, e espero que continuemos bons amigos e orientador-orientando.

Por fim, quero reafirmar o meu muito obrigado a todos os nomes aqui inscritos na recordação do caminhar desses dois anos. Coloco um ponto final repleto de reticências, mas necessário nessa fase em que aprendi que por mais solitário que pareça ser essa trajetória não é apenas o esforço particular, mas sim a companhia das mais variadas formas que se constitui a força motriz que desperta a coragem de tentar, persistir e produzir.

RESUMO

Esse trabalho busca se debruçar sobre as apropriações que o cinema brasileiro fez da literatura de Jorge Amado, principalmente do ano de 1962-1977, período que as relações entre literatura e cinema se deram de forma ainda mais intensa. Um fator em comum entre a literatura amadiana e o cinema nacional está no impacto que o pensamento sobre a identidade nacional manteve fortes relações com a leitura de Gilberto Freyre. A partir de 1965 o ideal de uma nação mestiça se torna parte do próprio pensamento oficial da Ditadura militar, tornando-se elemento da proposta de cultura oficial do regime. Essa dissertação tem por objetivo escrutinar as apropriações que os cineastas brasileiros fizeram da produção literária de Amado na tematização dos filmes envolvendo a representação do negro e sua cultura que acabou desencadeando a inserção de topos como "raça" e etnia na cinematografia nacional. Estabelecemos particular centralidade no romance *Tenda dos Milagres* (1969) e sua adaptação para o cinema pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos em 1977, uma vez que foi nesse período que a adesão por parte do cinema ao modelo miscigenado proposto por Amado recebeu contornos cada vez mais nítidos. A princípio, nossa discussão parte da hipótese de que os começos do contato de Jorge Amado com o cinema já se davam pela centralidade que seus romances empregavam na politização do personagem negro, em que este representava o signo do "povo brasileiro explorado", compreensão cara aos projetos cinematográficos de meados dos anos 1950 e idos de 1960. Chegado os anos 1970, as proposições de um "cinema popular" tomam sentidos diferentes, onde a celebração da cultura negra passa a se associar ao processo de uma identidade mestiça, fato que concorreu para a constituição de uma crítica negativa advinda das novas leituras raciais e representações propostas, principalmente, pelo movimento negro contemporâneo.

Palavras-chaves: Jorge Amado. Literatura. Cinema. Miscigenação. Representação.

ABSTRACT

This work seeks to focus on the appropriations that Brazilian cinema made of Jorge Amado's literature, mainly from the year 1962-1977, a period in which the relations between literature and cinema were even more intense. A common factor between Amadian literature and national cinema is the impact that thinking about national identity has maintained strong relationships with the reading of Gilberto Freyre. From 1965 onwards, the ideal of a mestizo nation became part of the official thinking of the military dictatorship, becoming an element of the regime's official culture proposal. This dissertation aims to scrutinize the appropriations that Brazilian filmmakers made of Amado's literary production in the thematization of films involving the representation of black people and their culture that ended up triggering the insertion of topos such as "race" and ethnicity in national cinematography. We establish a particular centrality in the novel Tenda dos Milagres (1969) and its adaptation for the cinema through the lens of Nelson Pereira dos Santos in 1977, since it was in this period that the adhesion by the cinema to the miscegenated model proposed by Amado received contours each time sharper. At first, our discussion starts from the hypothesis that the beginnings of Jorge Amado's contact with cinema were already due to the centrality that his novels employed in the politicization of the black character, in which he represented the sign of the "explored Brazilian people", a dear understanding to the cinematographic projects of the mid-1950s and 1960s. When the 1970s arrived, the propositions of a “popular cinema” took on different meanings, where the celebration of black culture became associated with the process of a mestizo identity, a fact that contributed to for the constitution of a negative criticism arising from the new racial readings and representations proposed, mainly, by the contemporary black movement.

Keywords: Jorge Amado. Literature. Movie theater. Miscegenation. Representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1.1 *Para Todos*. Fotograma, 1956..... 55
Fig. 1.2 *Rio, 40 Graus*, 1955..... 60
Fig. 1.3 a 1.4 *Rio, 40 Graus*, 1955..... 61
Fig. 1.5 a 1.6 *Rio, 40 Graus*, 1955..... 62
Fig. 1.7 *Bahia de Todos os Santos*, 1961..... 68
Fig. 1.8 a 1.9 *Bahia de Todos os Santos*, 1961..... 69
Fig. 2.1 *Barravento*, 1962..... 74
Fig. 2.2 *Barravento*, 1962..... 75
Fig. 2.3 a 2.4 *Barravento*, 1962..... 77
Fig. 2.5 *O Amuleto de Ogum*, 1975..... 111
Fig. 2.6 *O Amuleto de Ogum*, 1975..... 112
Fig. 3.1 *Xica da Silva*, 1976..... 140
Fig. 3.2 *Jorjamado no Cinema*..... 152
Fig. 3.3 a 3.4 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 167
Fig. 3.5 a 3.6 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 168
Fig. 3.7 a 3.10 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 169
Fig. 3.11 a 3.14 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 170
Fig. 3.15 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 171
Fig. 3.16 a 3.17 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 173
Fig. 3.18 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 174
Fig. 3.19 a 3.22 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 175
Fig. 3.23 a 3.24 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 177
Fig. 3.25 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 178
Fig. 3.26 *Monje junto ao mar*, Caspar David Friedrich (1808-1810)..... 179
Fig. 3.27 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 180
Fig. 3.28 *Tales of Hoffman*, 1915..... 181
Fig. 3.29 a 3.30 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 183
Fig. 3.31 a 3.32 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 185
Fig. 3.33*Tenda dos Milagres*, 1977..... 186
Fig. 3.34 a 3.39 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 188
Fig. 3.40 a 3.41 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 189
Fig. 3.42 *Tenda dos Milagres*, 1977..... 190

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Enunciações..... 16

CAPÍTULO I – Jorge Amado nos "tempos heroicos do cinema brasileiro": uma questão racial e étnica?..... 33

1.1. **Jorge Amado nos "tempos heroicos do cinema brasileiro"**..... 37

1.1.1. O artista da revolução..... 38

1.1.2. *Jorge Amado, "homem de cinema"* 48

1.2. **Atmosfera literária: Jorge Amado e o cinema dos anos 1950-1960**..... 53

1.2.1. A década de 1950 e "O caso de *Rio, 40 Graus*" 53

1.2.2. *Atmosfera* literária: Cinema Novo e a literatura amadiana (1960)..... 63

CAPÍTULO II – A literatura amadiana vai ao "cinema popular": políticas culturais e a emergência do debate racial no cinema dos anos 70..... 71

2.1 O Caso Barravento..... 71

2.2 Jorjamado e a miscigenação racial brasileira no cinema dos anos 70..... 78

2.2.1 "O artista da mestiçagem"..... 78

2.3 Cinema, uma questão de Estado? Políticas culturais para o cinema..... 86

2.3.1 Os cineastas e a política cultural..... 88

2.3.2 Jorjamado, um tema para o cinema popular..... 98

2.4 Por uma nova política do popular: *O Amuleto de Ogum* e o povo refletido na tela.. 105

2.4.1 Deslocando o ângulo da câmera..... 105

2.5 "O filme negro": *Tenda dos Milagres* e a constituição do debate racial e étnico no cinema dos anos 1970..... 115

2.5.1 Do elogio a crítica: a discussão racial no cinema brasileiro dos anos 1970..... 115

CAPÍTULO III – Entre duas *Tendas*: o debate racial no cinema brasileiro dos anos 1970, o caso de *Tenda dos Milagres*..... 121

3.1 Sensualidade da mulher negra em *Xica da Silva*..... 129

3.2 O Brasil miscigenado de *Tenda dos Milagres*..... 149

3.3 Tenda dos Milagres: atmosfera e riqueza de sentidos na análise fílmica..... 162

3.3.1 Pedro Archanjo em dois tempos..... 162

3.3.2 "O encontro das raças" ou a "cópula da Nação"..... 174

3.3.3 A "guerra santa"..... 181

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 191

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS..... 202

INTRODUÇÃO

Enunciações

> *Ouves? É o chamado insistente dos atabaques na noite misteriosa. Se vieres, eles tocarão mais alto ainda, no poderoso toque do chamado do santo, e os deuses negros chegarão das florestas da África para dançar em tua honra. Com os vestidos mais belos, bailando os inesquecíveis bailados. As iaôs cantarão em iorubá os cânticos de saudação.*
> (*Bahia de Todos os Santos* – Jorge Amado, 1945)

Era 1977. Em sua casa no Rio de Janeiro, o escritor baiano, Jorge Leal Amado de Farias, em passagem pelo lançamento do seu mais recente romance, o sucesso *Tieta do Agreste*, recebe seu velho amigo, o cineasta, também baiano, Glauber Rocha. Este, que acabara de regressar ao país após um período de exílio na Europa, aporta com uma equipe de filmagens da Embrafilme para produzir um conjunto de entrevistas com o literato, registrando momentos de sua vida íntima, sua relação com a Bahia, e inclusive explorando a composição do imóvel de Amado como um *relicário da cultura popular baiana em solo carioca*. Em seguida, acompanha o romancista nos eventos públicos que participaria na cidade, entre eles o lançamento do referido livro, e as primeiras sessões da mais nova adaptação de um de seus livros para o cinema, o filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos.

Naqueles dias, em que Glauber Rocha seguia e capturava, pela lente de sua câmera, os passos de Jorge Amado, o *Jornal do Brasil*, no dia 17 de agosto de 1977, em longa matéria sobre a agitação da sessão de autógrafos concedidas pelo escritor– contando com a presença de Rocha que filmava aqueles instantes –, ao recém lançado *Tieta do Agreste*, daria indícios dos planos do cineasta. Perguntado sobre as filmagens, Rocha fala que possuía um sentido intimista, que não era propriamente um filme, em suas palavras era "apenas uma reportagem para mim", e acrescentaria: "o Jorge Amado para mim é tudo, é igual a Deus."[1] Expressões que se fariam sentir na composição empregada pelo cineasta ao curta, sobretudo porque elucidavam o caráter de prestígio que o escritor alcançara em sua carreira, e principalmente entre nomes de destaque na cinematografia nacional.

Todo esse material seria condensado no curta-metragem intitulado de *Jorjamado no Cinema*.[2] Na abertura, o trocadilho da titulação seria mais explicitado na fala de início dos diálogos proferida por Glauber Rocha, ao dizer: "*Ô Jorge você é o autor, o escritor*, *mais*

[1] ROCHA, Glauber. *Apud.* SCHILD, Susana. Jorge no asfalto autografa Tieta do Agreste. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago., 1977.
[2] Não dispomos de informações de como se deu, ou se veio a acontecer, a exibição do curta. *Jorjamado no Cinema*. Direção: Glauber Rocha. Produção: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. Fotografia: Walter Carvalho. Salvador: 1977. 1 filme (36 min).

filmado do mundo [...].” A constatação de Rocha fazia clara referência ao longo percurso das relações e dos trânsitos culturais que Jorge Amado havia desempenhado ao longo de sua carreira literária e intelectual sobre o cinema brasileiro, bem como o internacional. Principalmente naqueles anos, em que tal proximidade se acentuaria com a divulgação e circulação intensa de sua obra nos âmbitos da crescente indústria cultural brasileira do audiovisual. Momento este em que o escritor cada vez mais era visto como um intelectual que falava como ninguém da *identidade mestiça* brasileira.

O documentário circunscreveu-se justamente em torno dos recentes filmes lançados a época, e com certa proximidade, a saber, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* de 1975, *Os Pastores da Noite* de 1976, e *Tenda dos Milagres* daquele mesmo ano. A esse fato, Glauber Rocha questionaria em diálogo com Jorge Amado:

> Glauber Rocha – Ô Jorge você é o autor, o escritor mais filmado do mundo, nenhum escritor no mundo teve três romances filmados, e já têm, quatro mais serão filmados. [...] Você acha que os diretores representam exatamente o mundo, seu mundo imaginário?
> Jorge Amado – Por exemplo, no filme do Nélson *há certas cenas que são exatamente aquilo que eu pensei*, transformados em cinema [...]. O filme do Nélson, Glauber, eu considero, *do ponto de vista político*, por exemplo, um filme exemplar. *É uma lição do que é o Brasil e de como se constrói o Brasil, e de como o povo brasileiro luta para construir uma nação original, com sua cultura original. Uma nação, grande nação mestiça, a única grande nação mestiça do mundo*. Isso o Nélson nos dá uma lição né?

De fato, Jorge Amado foi um dos escritores mais divulgados do Brasil no século XX. Tendo publicado mais de cinquenta livros – dos quais a maioria foram traduzidos para outros idiomas –, e atuado efetivamente nos campos político e cultural brasileiros, se tornou um verdadeiro *best seller*.[3] Parte desse sucesso se deu sobretudo a partir da imagem associada ao escritor de um verdadeiro *ensaísta do Brasil*, uma vez que a Bahia, tal como descrita em seus romances, buscava apresentar uma espécie de modelo ou reflexo da nação, com seus sabores, sua religiosidade e sua gente mestiça. Mas foi através das imagens, principalmente na grande tela do cinema nacional, que suas obras se popularizaram.

Assim sendo, não por acaso, em 1977, Glauber Rocha, através do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme, produzira o referido documentário. De título sugestivo, com o objetivo de elencar a grande influência e presença de Amado no setor cinematográfico, à medida que o autor era representado pelo caráter indissociável de sua vida e obra, era

[3] GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado*: literatura e identidade. São Paulo: Editora Senac, 2003.

demonstrada sua ligação afetiva com a Bahia, seu povo[4] e cultura. Prova disso é a citação acima retirada do diálogo de abertura do curta, na qual Jorge Amado é aclamado por Rocha, e interpelado a fazer uma apreciação sobre esse fato. E o que mais se evidencia na fala do romancista é o destaque ao filme de Nelson Pereira dos Santos, *Tenda dos milagres*, lançado naquele ano, principalmente por ser na perspectiva de Amado a definição própria do Brasil ao trazer a marca da "grande nação mestiça".

Os discursos de Jorge Amado nessa época estiveram muito atrelados a essa ideia de "nação", e reagia com bom tom à elevação de seus romances concebidos sob o formato de matéria-prima para se representar uma pretensa ideia de Brasil, entendendo que as adaptações de suas obras significavam a maior circulação de suas ideias.[5] Por esse aspecto, o referido filme é bastante elucidativo quanto às questões as quais dão mote a essa proposta. Quais modelos de nação e de povo brasileiro em comum aproximavam romancista e os cineastas? Como o romancista passou a ter seu perfil associado a um ensaísta do Brasil?

Pesquisar essas aproximações entre o literato e o setor cinematográfico foi resultado de nossa trajetória que remonta ainda ao Ensino Médio, quando dos primeiros contatos com a literatura amadiana, além das primeiras incursões na pesquisa científica dedicada ao cinema. No ano de 2013, através do programa PIBIC´Jr, ofertado pelo Instituto Federal do Piauí, por orientação do professor Dr. Jaison Castro Silva, desenvolvemos o projeto "Nação e Cosmopolitismo nos meios intelectuais e artísticos brasileiros (1950-1960)", através do qual estabelecemos diálogos com a pesquisa histórica, como também da relação entre Cinema e História. No período da graduação, em 2018, desenvolvemos a pesquisa dentro do ICV (Iniciação Científica Voluntária), orientada pelo professor Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, intitulada de "'Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema': crítica de cinema e travessuras experimentais de Torquato Neto (1962-1972)", que tratou de analisar as últimas atuações do poeta, Torquato Neto, no âmbito das artes, pensando, sobretudo a dimensão do letrista como um crítico de cinema confrontando aspectos e nomes da cinematografia nacional.

Tais questões foram sendo amadurecidas no interesse comum de propor um estudo que evidenciasse a figura de Jorge Amado e o cinema, e de que maneira sua produção cultural foi

[4] Termos como "povo" e "popular" não podem e não são encarados aqui como dados essenciais. A maneira como os produtores culturais em específico lidaram com esses conceitos foi eminentemente diacrônica, e em muito dependia das circunstâncias em que seus projetos culturais estavam inseridos. Eram diferentes na forma em que foram empregados ao longo das temporalidades aqui em análise. A literatura de Jorge Amado pode nos fornecer um claro exemplo. Nos anos 1930 o "povo" em seus romances eram acionados a partir de uma associação a classe operária, enquanto que a partir dos anos 1960 percebemos a definição mais próxima da imagem de uma grande massa que inclui não apenas o discurso classista, mas o povo como esse grande conglomerado brasileiro festivo.

se tornando alvo preferencial do âmbito audiovisual. Foi assim que, ainda na graduação, desenvolvemos enquanto trabalho de conclusão de curso (TCC), o estudo das trocas semânticas entre o romancista e o cineasta Nelson Pereira dos Santos, resultando na pesquisa intitulada de *A brasilidade vai ao cinema*: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986).[6]

Nesses passos, o caminho assim traçado, acabou gerando o projeto de pesquisa para o mestrado, que a princípio partiu da ideia de investigar Jorge Amado enquanto intérprete do Brasil, pensando a partir das imagens que criou do solo baiano. Sem abandonar muitos desses tópicos, esse trabalho põe em relevo as circunstâncias históricas de meados dos anos 1970, em que a identificação da obra do romancista pelos cineastas, coincide com o momento do cinema nacional redefinindo suas arestas, que entre tantos outros signos, passava a inserir o debate racial, do qual se sobressaia a visão do Brasil como um país miscigenado. E aos poucos fomos traçando hipóteses de que já em outros contextos, como das décadas de 1950-1960, as leituras amadianas já incrementavam a representação racial no cinema.

Por mais que existam inúmeros trabalhos, e em diversos campos de estudo, sobre Jorge Amado, são poucas as análises de cunho historiográfico que têm dado ênfase à relação daquele escritor com o cinema. Até nosso conhecimento, a bibliografia que mais se deteve sobre o assunto foi na área das letras, com a tese de doutorado de Douglas Rodrigues de Sousa, *Tenda dos Milagres* – romance, roteiro e filme: recriação e presença[7], pesquisa que foi imprescindível em nosso percurso. Além deste, temos conhecimento apenas do livro *Jorge Amado e a sétima arte*,[8] organizado por Bohumila Araújo, Maria do Rosário Caetano e Myrian Fraga, como resultado de discussões abordadas na XXVIII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, que em 2001 homenageou Jorge Amado; entretanto os ensaios contidos na obra, por mais que sejam importantes em material, não trazem uma perspectiva histórica, estão mais voltados à memória do literato, a sua monumentalização e preservação. Assim, visamos que com essa pesquisa possamos contribuir no aprofundamento dos diálogos de Jorge Amado com o cinema a partir de uma problemática histórica.

---

[6] ROCHA, Romário de Moura. *A brasilidade vai ao cinema*: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986). Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí, Picos, 2019.

[7] SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres* – romance, roteiro e filme: recriação e presença. Brasília, 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

[8] CAETANO, Maria do Rosário; FRAGA, Myrian (Org.). *Jorge Amado e a sétima arte*: coletânea. Salvador: EDUFBA, 2012.

É no contexto de definição de um "cinema popular",[9] compreendido a partir de ideias como a de Nelson Pereira dos Santos, para o qual a arte cinematográfica ao passo que refletisse o povo e suas manifestações culturais, o faria espectador ativo nas salas, que veremos leituras como as de Jorge Amado se intensificarem. Entre os muitos signos, pelos quais os cineastas enveredaram, estava a cultura negra, muito vinculada as religiosidades afros (Candomblé e Umbanda), mas sobretudo identificada por seu lado sincrético, o que a associaria diretamente ao conceito de miscigenação.

Não tardaria para que as referências elucidassem um outro intelectual que igualmente imprimiu substanciais influências na obra de Jorge Amado, estamos falando do pernambucano Gilberto Freyre. A defesa da miscigenação, e o seu mais íntimo correspondente, o mito da "democracia racial", tão defendido e celebrado em muitos filmes do período, atualizavam essa visão daquele intelectual e transpareciam um conceito de cultura brasileira da qual o romancista e o sociólogo concorreram na formação intelectual de muitos artistas.[10] Entre os filmes centrais nessa aproximação estavam, por exemplo, *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, e *Tenda dos Milagres* (1977) de Nelson Pereira dos Santos.

Ao identificarmos um processo de apropriação da obra de Jorge Amado por parte das releituras implícitas e explicitas (no caso das adaptações) feitas pelos cineastas, buscamos perceber como o romancista desempenhou uma função discursiva nas propostas fílmicas que procuravam legitimar seus enunciados tanto com a figura do "autor" baiano, bem como dos escritos constituintes de sua "obra" – no caso, os romances. Jorjamado, como gostou de tratar por vezes Glauber Rocha, toma a forma daquilo que Foucault elenca sobre a autoria. O "autor", por vezes associado a um nome próprio, encerra sobre si um conjunto de significantes que o elenca enquanto ente coeso, e frequentemente atribuído a determinados conceitos. Assim, antes do autor ser uma entidade coesa, ele é constantemente produto de uma construção, que

[9] A expressão "cinema popular", nos termos que se colocou nos anos 1970, tem seus começos com uma espécie de manifesto intitulado de *Manifesto por um cinema popular* que condensa a atmosfera de mudanças nos projetos de cineastas como Nelson Pereira dos Santos que abria uma "nova" linguagem com o *Amuleto de Ogum*. Esse documento é uma espécie de compilado das entrevistas concedidas por Pereira dos Santos ao jornalista Marcelo Beraba, em 1975, através do jornal *Globo*. O documento é resultado desses e outras entrevistas organizadas por Beraba, entretanto é bastante controverso a atribuição autoral nos moldes de um manifesto a Nelson Pereira dos Santos, como comumente se fez na época. Aparentemente o manifesto são recortes dessas entrevistas que estão disponíveis no acervo da Cinemateca Brasileira – que infelizmente não tivemos acesso pela impossibilidade da pesquisa de campo em virtude das restrições impostas pela pandemia. Ver em: ADAMATTI, Margarida Maria. O Amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, n. 37, 2014, Foz do Iguaçu.

[10] O conceito de "Democracia Racial", por vezes atribuído a Gilberto Freyre é em verdade uma construção discursiva sobre sua obra. De fato, Freyre não é o primeiro a se utilizar do termo como uma chave interpretativa do Brasil, há uma historicidade própria de seus usos que remontam somente a década de 1950. Consultar uma breve discussão em: GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002. CRUZ, Levy. Democracia racial, uma hipótese. *Trabalhos para discussão*, n. 128, ago. 2002.

mormente o associa ao todo de uma "obra", essa igualmente resultante de um processo de escolhas que matiza as diferenças e pressupõe um *telos* unívoco.[11]

Diante da grande popularidade alcançada por Amado, sobretudo nos anos 1970, na imagem que possuía enquanto intérprete do Brasil, identificamos que o literato passou a desempenhar um papel de "fundador de discursividade"[12] no âmbito cinematográfico, uma vez que naquele contexto seu perfil público de um escritor voltado a cultura popular, e mais detidamente sobre a nossa mestiçagem enquanto dileto elemento da identidade nacional, tomava tanto de sua *persona* como seus romances para conferir legitimidade a determinados discursos.

Assim, analisamos como nos trânsitos culturais que Jorge Amado foi desempenhando ao longo de sua trajetória literária com o campo cinematográfico, suas leituras romanescas acerca das interpretações sobre a "questão racial brasileira" fomentaram esse terreno semântico para a cinematografia nacional. Centralmente lançamos mão do romance *Tenda dos Milagres* (1969), e de seu equivalente fílmico, por Nelson Pereira dos Santos, para percebermos esse caminho de aproximações entre a literatura de Amado e suas contribuições para os projetos fílmicos da segunda metade dos anos 1970 na formação de um debate racial no cinema. O romance de 1969 que propunha uma interpretação sobre o Brasil ancorado na ideia de miscigenação (étnica e cultural), coube perfeitamente na resolução de ideais propostos por um cineasta como Nelson Pereira dos Santos que buscava referenciais para um cinema de roupagens mais antropológicas na investigação sobre a cultura popular, e consequentemente no fomento a identidade nacional.

Por esse viés, nossa dissertação parte do objetivo de problematizar como as leituras do cinema naquele decênio, ao tomar a obra de Jorge Amado como matéria-prima de um "cinema popular", circunscrevia e reforçava a tese do Brasil como um país miscigenado. O intento antropológico diante da cultura popular, fez com que o legado freyriano, presente tanto na obra do romancista, como agora no cinema, fosse reafirmada por uma parcela de artistas e intelectuais que embora diante das novas leituras étnicas que despontavam no período, aderiram a categorias de percepção mais oficiais do regime de exceção brasileiro (1964-1985).

O esteio dessas manifestações estava eminentemente ligado a intervenção que o Estado ditatorial desempenhou no setor cultural como um todo, e no cinema em específico. A partir de

---

[11] FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009. Ver também: CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

[12] "Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos." Idem. p. 280-281

seus órgãos de fomento, o regime faria circular a ideologia nacionalista gestada em seu plano cultural que celebrava a homogeneidade social tão presente na análise sociológica freyriana. Em 1975, por exemplo, a PNC – Política Nacional de Cultura, celebrava a identidade cultural brasileira compreendida a partir da tradição popular, e, principalmente, a celebração de nossa miscigenação.

No que respeita aos investimentos no setor cinematográfico, seus pares veriam a ação do Estado mudar historicamente de uma posição apenas legisladora para o investimento direto nas produções. Não tardaria para que cineastas de carreira consolidada, como os cinemanovistas (anteriormente rechaçados por usas posições de esquerda, e críticos ao regime), se aproximassem desse novo processo.

Com o INC, criado em 1966, e através daquele, anos mais tarde, a criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilmes, (que depois, em 1970, substituiria integralmente o primeiro), configura-se o momento de maior aproximação entre o Estado e o cinema.[13] Isso por que, vários dos empreendimentos encabeçados pela empresa, na ênfase dada ao eixo temático e mercadológico – incentivos com prêmios para adaptações literárias e temas históricos, por exemplo –, não foi impasse aos cineastas ligados a uma tradição de pensar o Brasil a partir de sua formação étnica mestiça, celebrada em suas festas, carnavais, a sensualidade, as cores e os sabores, influenciados por artistas e intelectuais como Jorge Amado e Gilberto Freyre. Pelo contrário, representou na verdade, oportunidade para fazer cinema em tempos difíceis, com apoio estatal, uma vez que seus projetos aparentemente se alinhavam no tocante a identidade.

As discussões raciais levantadas em torno das películas, que cada vez mais colocavam a representação da cultura negra enquanto signo do popular, introduziram no cinema dos anos 1970 a problemática étnica. Importante trabalho nesse sentido, e que possuí espaço imprescindível em nossa pesquisa, a tese do historiador Francisco das Chagas Santiago Júnior ao debruçar-se sobre as imagens do Candomblé e da Umbanda agenciadas nos filmes daquele período, revela como as representações entorno dessas “religiões populares” foram

[13] AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

circunscritas simultaneamente pela inserção da etnicidade[14] e do debate racial no cinema brasileiro.[15]

Como bem evidencia, categorias como "raça" no cinema brasileiro remontam a tempos ulteriores, principalmente nas produções fílmicas que se aportavam em artefatos culturais identificados com o negro. Dentro de um panorama histórico, este saiu desde uma total omissão ou um racismo escancarado nas fitas, até tornar-se elemento central das propostas,[16] mas com tratamentos específicos em momentos localizados, tais como os anos 1950-1960, onde os discursos classistas se sobressaiam. Todavia, na década de 1970 a abordagem racial ganhou novos contornos, o que levaria a emergência da etnicidade, e o questionamento sobre o valor empregado nas fitas.[17]

Uma vez que os filmes, exaltados pelos seus proponentes, ao resgatarem a *democracia racial*, e supostamente se direcionarem ao "povo" brasileiro, sobretudo representando a cultura negra, veriam as imagens de suas películas serem questionadas e rejeitadas justamente por aqueles as quais supostamente se destinavam. O processo de reafirmação étnica do movimento negro, que rejeitava a tese interpretativa do Brasil ancorado no mito do convívio racial,[18] iria ver nos filmes a permanência de uma concepção que deveria, com efeito, ser negada. O que colocava em discrepância a ideia de um cinema mais próximo do público e facilmente identificado por esse.

O fato é que Jorge Amado, desde meados da década de 1950, acentuando-se pelos anos 1960, em face da proximidade do Cinema Novo com o romance de 30, já vinha influenciando a produção cinematográfica. E entre outros tantos elementos, a representação da centralidade do negro – nem sempre ainda associado ao mestiço –[19] e sua cultura em seus romances, chamava

---

[14] Para o uso de termos como "etnicidade" e/ou "identidade étnica" nos aportamos nas análises de Philipe Poutignat, sobretudo quanto destaca que tais conceitos fazem parte de um processo de definição bastante flutuante ao longo dos contextos históricos. Essas expressões, entretanto, compartilham formas de definição que concebem a etnicidade enquanto uma "categoria de ação social" que pressupõe a existência de uma comunidade que partilha elementos identitários comuns. POUTIGNAT, Philipe. Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. 2º Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

[15] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

[16] O acesso às Ver também: AUTRAN, Arthur. *Imagens do negro na cultura brasileira*: considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão. São Carlos: EdUFSCar, 2011.

[17] SANTIAGO JR, *op. cit.*

[18] PEREIRA, Amilcar Araújo. *"O mundo negro"*: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

[19] Antes da associação do projeto de nação da ditadura de cunho freyreano, em 1965, existia uma diversidade de representações do negro? As vezes como mestiço as vezes como negro? Ou já é possível apontar uma homogeneidade? Isso vale tanto para os filmes do Cinema Novo quanto para os romances de Jorge Amado. São questões bastante complexas à primeira vista, e ainda não podemos tomar conclusões mais sistematizadas. O que

atenção dos cineastas, principalmente por seus primeiros livros os associarem ao proletariado, a luta de classes e a revolução.

Mas é em meados da década de 1970, quando o autor popularizou-se no meio audiovisual, que tais afinidades têm sua maior expressão. O tema da miscigenação e a Bahia como a geografia onde supostamente melhor se acessa essa característica por sua *democracia racial*, funcionou como um dos principais temas pelo qual era identificada a literatura de Jorge Amado. Principalmente a partir da década de 1960, se acentuando pelos anos 1970, as características de "popular", "festivo", "carnavalesco", "malandro", "sensual" do *ser* brasileiro a medida que eram construídas tomavam uma dimensão cada vez mais ampla em seus escritos. Romances dessa época, a exemplo de *Dona Flor e seus dois maridos* publicado em 1966, *Tenda dos Milagres* de 1969 e *Tieta do Agreste*, lançado em 1977, realçavam em primeiro plano nas narrativas aqueles aspectos.

Foram justamente entre essas obras supracitadas que anos mais tarde receberiam, em cenário nacional, suas adaptações cinematográficas. [20] No ano de 1975, pelos incentivos estatais através da Embrafilme, o cineasta Bruno Barreto lançou a adaptação fílmica de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, um dos maiores sucessos do cinema nacional e dos investimentos da Embrafilme, em termos de bilheteria; em 1977 o romance *Tenda dos Milagres* recebeu sua versão no cinema pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos; Bruno Barreto adaptou também *Gabriela, cravo e canela*, lançando o filme homônimo em 1983; pela segunda vez adaptando outra obra amadiana Nelson Pereira dos Santos lançou em 1986 o filme *Jubiabá*; já pelo ano de 1996 Cacá Diegues adaptou no formato película o romance *Tieta do Agreste*.[21]

Ancorado nas leituras que fez desde os anos 1930 – período de sua estreia como escritor – do pernambucano Gilberto Freyre, a partir do livro *Casa Grande e Senzala*,[22] a miscigenação

---

percebemos em nossas leituras é que as menções ao "negro" e sua "cultura", tanto na literatura de Jorge Amado, como nos filmes circundantes ao Cinema Novo é bastante cambiante. Diferentemente do que veremos nos anos 1970 quando o "negro" pressupõe uma raiz cultural intricada a formação da nação mestiça (o mito das três raças), e não enquanto identidade negra propriamente dita (etnicidade), aquele é mais frequentemente citado como "mestiço (a)", "moreno (a)", "mulato (a)", entre outros termos. Os livros de Amado da década de 1930 traz inscrito o clima de época em que o negro era associado à classe trabalhadora (explorada), ainda mais num contexto em que as discussões raciais giravam entorno dos processos de integração do negro à Nação que tomava curso no processo de industrialização, portanto os personagens nem sempre eram apresentados enquanto mestiços, embora não totalmente ausente, mas se sobrepondo a identidade negro-proletário-classe explorada. De modo semelhante, os projetos fílmicos de meados de 1950 e idos de 1960 retomavam e atualizavam esse discurso, diferentemente da década de 1970 quando os modelos alegres de celebração de nossa mestiçagem chamavam atenção nas páginas do literato para a tematização dos filmes.

[20] Uma vez que outros romances seus foram adaptados no cenário internacional, e nacionalmente não passam despercebidos o grande número de versões transpostas para a teledramaturgia.

[21] SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres* – romance, roteiro e filme: recriação e presença. Brasília, 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

[22] FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Ed. 50ª. São Paulo: Global Editora, 2006.

racial brasileira, que assumia na obra do sociólogo sinal positivo e condição da sociedade, forneceria as bases da própria compreensão de Jorge Amado sobre a condição social e cultural do país. Fato que ficaria cada vez mais presente na construção de sua "aquarela do Brasil" – menção aos variados termos de cor presentes em seu romance.[23]

Em 1969, o literato publicou aquele que viria a ser a condensação de sua visão sobre a sociedade brasileira, o romance *Tenda dos Milagres*. Naquela obra, o autor definiria a Bahia mais propriamente como um pretenso reflexo da Nação, a destrinchar uma espécie de genealogia que encontraria uma raiz na qual estaria o polo originário. Na narrativa, fala-se da miscigenação brasileira, uma mistura entre o branco, o negro e o índio, ocorrida nos trópicos, e revelada pelos olhares atentos de um sábio baiano, nascido do povo, crescido misturado com sua gente e seus costumes, de nome Pedro Archanjo – cujo pode ser percebido como o alterego do romancista que o deu vida, corpo, e mente, nas páginas de um livro. *Tenda dos Milagre*s é por assim dizer o desejo amadiano de levar a sua literatura a um horizonte comum, um ensaio para propor uma interpretação sobre o Brasil. Nessa obra estão de forma mais explícita a presença da leitura de Gilberto Freyre.

Assim, como elemento central da pesquisa, focaremos no filme *Tenda dos Milagres* (1977), que a nosso ver, entre os filmes que tocavam na representação racial, suscitou maior debate em sua composição imagética, dialógica e sonora. Trataremos de ver sua interlocução com o supracitado romance de Jorge Amado, e como o tratamento de Santos aprofundou e atualizou, na segunda metade dos anos 1970, em seus termos, o complexo de ideias que o livro condensou. Nossa hipótese de trabalho é de que o filme traria como aspecto central a celebração da democracia racial.

Nesse contexto, objetiva-se compreender as apropriações da obra de Jorge Amado para o projeto de um "cinema popular" que inseriu o debate racial e étnico sobre o prisma da *miscigenação* racial na formatação da identidade nacional nos anos 1970. Para tanto, investigaremos os trânsitos culturais de Jorge Amado como demarcador cultural que possibilitou o diálogo e aproximação com o setor cinematográfico; buscaremos compreender os processos de mudança e resistência da discussão racial assumida pelo cinema brasileiro e de como a literatura amadiana foi inserida em tais movimentações; discutir as novas configurações dadas a concepção de um "cinema popular" que fizeram emergir a discussão racial; investigar as circunstâncias históricas que movimentaram a concepção dos cineastas em levarem as obras

[23] SCHWARCZ, Lilia Moritz. O artista da mestiçagem. In:_____ (Org.). *O universo de orge Amado*: orientações para o trabalho em sala de aula. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009. p.40

do romancista baiano ao formato fílmico, movidos por um ideal de captura da identidade brasileira.

Os estudos que contextualmente abordam questões envolvendo a circunscrição racial e étnica a qual o cinema brasileiro foi abarcando foram essenciais para a definição e fundamentação da pesquisa. A já referida tese do historiador Santiago Júnior,[24] abriu caminhos para a compreensão de que o debate racial e étnico aberto pelo cinema brasileiro precisou ainda ser formado. Como demonstra sua pesquisa, foi sobretudo na década de 1970 que as imagens cinematográficas agenciadas sob o objetivo de compreensão do negro ou temas referentes a cultura negra, formaram um amplo campo de recepção crítica, não só da crítica dita especializada, que questionou o que as fitas veiculavam sobre a compreensão do artista brasileiro no que diz respeito "as relações raciais" no país.

Nesse parâmetro, a obra de Robert Stam também contribuiu nesse sentido, de refletir sobre as diferentes maneiras pelas quais historicamente o cinema brasileiro se deteve sobre o negro. O estudioso parte do princípio de que o filme de ficção brasileiro faz parte de uma teia social em que os discursos por ele assumindo ao longo do tempo são sintomáticos de circunstâncias históricas nas quais os cineastas se envolvem na compreensão de que tiveram sobre as manifestações afro-brasileiras. Ou seja, se questiona: "Qual é a dinâmica das transformações da imagem racial, e como tais transformações se relacionam com mutações discursivas e históricas de maior alcance?" Entendendo ainda que questões de "raça e etnia", apesar que não explicitadas nos discursos perpassam a materialidade das formas.[25]

Como o presente trabalho opera com a terminologia "raça", se faz necessário pontuar sobre qual perspectiva o empregaremos no trabalho. É imprescindível a concepção sociológica empreendida por Antônio Sérgio Alfredo Guimarães.[26] Para o sociólogo, o termo "raça" (entre aspas), não mais concebido em aspecto biologizante – porque não existem raças humanas –, designa importante categoria para a análise social – devendo a sua permanência somente a esse âmbito. Uma vez que, historicamente, as demarcações que o termo alavancou na manutenção de exclusões, e por isso hoje reconhecido como um constructo social, torna-se chave indispensável para entender que as discriminações *à brasileira*, ancoradas na "cor", se manifestam em uma perspectiva racial. Em suas palavras:

---

[24] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

[25] STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 40

[26] GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia.* São Paulo: editora 34, 2002. CRUZ, Levy. Democracia racial, uma hipótese. Trabalhos para discussão, n. 128, ago. 2002.

> [...] "raça" não é apenas uma categoria política necessária para organizar a resistência ao racismo no Brasil, mas também categoria analítica indispensável: a única que revela que as discriminações e desigualdades que a noção brasileira de "cor" enseja são efetivamente raciais e não apenas de "classe".[27]

A fim de compreender as transformações intensas que se processaram nas discussões raciais nos anos 1970, o trabalho de Amilcar Araújo Pereira – *"O mundo negro": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)* – sobre a formação do Movimento Negro Contemporâneo, que ganha corporeidade nos anos 1980 com o MNU, evidencia o quanto as antigas formas do tratamento racial serão questionadas por uma ascendente intelectualidade negra. Em comum, a linguagem assumida por esses setores colocou no horizonte de suas críticas o embate contra a ideologia do mito da "democracia racial", que historicamente se sedimentou enquanto ideologia oficial, e naquele contexto amplamente defendida e divulgada pelo Estado ditatorial.[28]

Trabalhar com filmes, numa estrita abordagem historiográfica, não excluí a necessidade de compreendê-los e operá-los com base em decupagens voltadas para a forma. A disciplina História, por mais que o audiovisual tenha se mostrado uma fonte frequente para os historiadores, não dispõe de uma tradição de análise específica, e o pesquisador adota conceitos que se aproximam de problematizações de ordem histórica. Entretanto, o diálogo com as análises fílmicas pode dar ensejo a interlocuções entre as imagens e os substratos de ordem histórica que afetam os artistas se mostram fundamentais. A própria análise fílmica não possuí uma única vertente, ou uma teoria geral de interpretação, mas as diferentes abordagens podem dar-nos compreensão de como a linguagem fílmica é construída. Para tanto, tradicionais obras como as de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété;[29] Jacques Aumont e Michel Marie,[30] podem nos subsidiar nessas direções.

Como o cinema, e a literatura, aparecem na ordem da *representação*, ainda que imagética e não escrita, utilizaremos desse conceito embasado nas análises do historiador Roger Chartier. Mas cabe observar que o terreno das *representações* não acontece de forma a convergir mimeticamente o referente e a(s) sua(s) representação(s). Segundo o autor, as maneiras pelas quais os sujeitos, ou grupos sociais, produzem significados e compreensões sobre o mundo, são plurais e partem sempre de uma relação de forças. Além disso, as imagens

---

[27] Idem. p. 50

[28] PEREIRA, Amilcar Araújo. "*O mundo negro*": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

[29] VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papirus, 1992.

[30] MARIE, Michel; AUMONT, Jacques. A Análise do Filme. 3ª Edição, Armand Colin, 2004.

cinematográficas, especificamente, ao proporem o retrato de uma realidade podem ser questionadas pelos seus receptores quanto ao valor representativo empregado a um determinado referencial.[31]

Nas interlocuções que faremos entre a literatura e o grau de influência nas produções fílmicas, teoricamente partiremos da ideia de que os cineastas eram afetados pelas *atmosferas* criadas pelos livros. Segundo o crítico literário alemão, Hans Ulrich Gumbrecht, sempre que estamos postos sobre uma obra literária, e demais substratos artísticos, algo nos toca, nos afeta, e faz com que nossas emoções e sensibilidades fervilhem, de tal maneira que se faça presente em nossos sentidos, numa dimensão até mesmo corpórea. É dessa perspectiva que o autor parte dos significados da palavra alemã Stimmung – atmosfera, ambiente, clima –, para mostrar como uma série de artefatos linguísticos podem transportar nossos sentidos aos sons, sabores, climas, ou o contexto de uma época.[32] Por esse viés, os cineastas seriam embebidos pelo conjunto formal e estético, sobretudo temático, que a literatura amadiana os circunscreviam, não só no terreno da transplantação literatura-cinema, mas enquanto referencialidade cultural.

Ao descortinar os engendramentos que tomavam a *nação* como um dado natural, carecido apenas de ser capturado em sua essência nos projetos de identidade nacional, problematizaremos como em verdade fazem parte de uma operação discursiva que fomenta uma imagem legitimada pelos agentes de poder em ação. Nesse sentido, as contribuições de Michel Foucault permitem deslocar o sentido da naturalização do objeto histórico, problematizando-o, e questionando os fatores que tenderam a supostamente apresenta-lo como algo dado e acabado[33].

Assim, quando nos detemos sobre a influência que o Estado exerceu em sua política cultural, bem como o papel assumido pelos intelectuais e artistas, indagamos o lugar institucional que legitima os discursos a partir de Foucault.[34] Sobre esse último aspecto, o historiador Michel de Certeau também nos alerta para o quanto os saberes – e o saber histórico propriamente – estão sempre ligados a um lugar, seja ele nos quadros da instituição, ou na posição que o sujeito a eles vinculados assumem na sociedade.[35]

---

[31] CHARTIER, Roger. *A beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. Ver também: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*. vol.5 n.11. São Paulo, jan-abr, 1991. p. 173-191.

[32] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014.

[33] BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault – por uma História diagnóstica do presente. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 11, n. 3, set.-dez. 2007. p. 321-329.

[34] FOUCALT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

[35] CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

A partir dessa fundamentação teórica, a metodologia como empregada na pesquisa foi estabelecida a partir do diálogo entre as fontes e o intercruzamento com a bibliografia relacionada ao conteúdo. Ademais, ao trabalhar com filmes que mais especificamente são resultantes de obras literárias, cruzamos os signos presentes em ambas formas artísticas, sem, contudo, excluir o grau de especificidade de cada uma, mas investigando as aproximações em termos de linguagem.

Diante de tais apontamentos que circundam nossa problemática de pesquisa, a dimensão temporal não será concebida como algo fixo e linear, uma vez que o tempo se mostrará flexível, ou seja, recuado ou afrente dos aparentes limites postos por datas. Como delimitação, propomos tomar o ano de 1962, data do lançamento do filme *Barravento*, de Glauber Rocha, para percebermos as apropriações mais visíveis por parte do cinema em relação a literatura de Jorge Amado na tematização da cultura negra nos primeiros indícios de uma circunscrição racial e étnica nas práticas cinematográficas do Brasil. Por sua vez, optamos como desfecho o ano de 1977, entendendo que nesse período, os cineastas adaptaram de forma mais incisiva os romances de Jorge Amado, do qual daremos destaque a *Tenda dos Milagres* ao abordar mais diretamente a noção de *miscigenação* enquanto condição da identidade nacional proposta por Amado e defendida pelos produtores culturais, que por sua vez acabou formando no campo cinematográfico um debate racial e étnico que gerou verdadeiras fissuras acerca da "questão racial" brasileira.

Tal qual a temporalidade, o espaço não se limita apenas a uma geografia determinada, mas é alvo da produção discursiva humana, eivado de historicidade. Por mais que a Bahia apareça no foco dos sujeitos, suas ideias deslocam o regional para o entendimento do Brasil. Bahia provavelmente é uma sinédoque do Brasil, uma parte pelo todo, na visão dos produtores culturais aqui trabalhados. Se pretendemos entender a construção dessa relação, o recorte espacial passa da unidade federativa para o Estado, e entre esses, a circulação de ideias e seus agentes produtores; sendo assim outros espaços se envolvem nessa guinada, a exemplo dos cineastas vinculados ao eixo Rio-São Paulo.

Como meio de empreender a análise historiográfica, passo a indicar de forma geral a empiria a ser utilizada, das quais damos ênfase as fontes hemerográficas, as obras de críticos e cineastas, as fílmicas e literárias. Nesses meandros, os estudos históricos têm diversificado suas metodologias e suas fontes na análise de problemáticas em determinados contextos da história.[36] A literatura e o cinema, em especial, têm ganhado espaço cada vez mais privilegiado

[36] PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas.* São Paulo: Contexto, 2005.

no *métier* dos historiadores, ao passo que concebidos como fontes históricas, tais ferramentas têm ajudado a levantar uma série de questões antes postas à margem.

Neste sentido, o que nomeamos como fontes-base da pesquisa, é a interlocução entre o romance *Tenda dos Milagres* (1969) do literato Jorge Amado, e o filme homônimo adaptado em 1977, por Nelson Pereira dos Santos. Mas cabendo salientar que são objetos diretos da análise, o que não exclui filmes que no contexto em observação se inseriam nas mesmas questões, tais como *O Amuleto de Ogum*, de Santos, e *Xica da Silva*, de Carlos Diegues.

De igual modo, os romances de Jorge Amado serão tomados em conjunto para compreendermos as especificidades dos discursos encabeçados pelo escritor, bem como muitas de suas concepções são maturadas no correr dos anos. Antes de *Tenda dos Milagres* constituir-se um dos objetos centrais, livros a exemplo de *Jubiabá* (1935); *Mar Morto* (1936); *Capitães da Areia* (1937); *Gabriela, Cravo e Canela* (1958); *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), entre outros, são imprescindíveis na identificação do romancista enquanto intérprete a desempenhar influências aos cineastas brasileiros. Além disso, nessas obras, e nas referencialidades que operaram no imaginário cinematográfico, estão imersas as problemáticas envolvendo a representação da cultura negra e uma pretensa cultura mestiça, e o discurso racial, amplamente visualizados enquanto tópicos essenciais da identidade nacional.

Todavia, os trânsitos culturais pelos quais significam tais obras, ou melhor, o conjunto de signos que vão desde as questões que motivam a feitura da obra artística, produz substratos que nos permitem visualizar os meandros inerentes aos debates correntes em determinadas circunstâncias históricas. Também nos aportamos na crítica cinematográfica e nas produções destinadas a recepção dos filmes, pois são elas que dão ensejo ao debate cultural cinematográfico. A título de exemplo, obras como *Introdução ao Cinema Brasileiro*, do crítico Alex Viany, e *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, do cineasta Glauber Rocha, foram centrais na movimentação em torno das questões de definição do dito "cinema brasileiro".

Dada as limitações impostas pela pandemia do COVID-19, e a não possibilidade de visita a arquivos, tivemos de passar um longo período de busca incessante nos arquivos virtuais, sobretudo buscando materiais que na medida do possível fundamentassem nossa análise e pesquisa. Um dos principais mecanismos de acesso às fontes hemerográficas foi possibilitada graças a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional que nos deu a cesso a jornais e revistas. Além disso, um dos principais periódicos nos quais nos aportamos foi o *Jornal do Brasil*, que se encontra digitalizado na plataforma do Google. Além disso, a consulta a periódicos e revistas como *Folha de São Paulo* e *Veja*, foi realizada através de seus acervos digitais.

Também faremos uso significativo da revista oficial do INC (Instituto Nacional do Cinema), a *Filme & Cultura*, lançada a partir de 1966 pelos incentivos governamentais para o setor cinematográfico.

Em suas memórias, Jorge Amado fez questão de mencionar as incursões que fizera no cinema, sobretudo em *Navegação de cabotagem*[37] – espécie de autobiografia, de teor memorialístico – e em *Conversando com Jorge Amado*[38] – entrevista reunida em uma biografia produzida pela tradutora de seus livros para o francês, Alice Raylard, também ele cita a experiência cinematográfica. De modo a indicar as apreciações do romancista quanto os seus trânsitos pelo cinema, esporadicamente também suscitarão nossa argumentação.

Nosso trabalho está estruturado em três capítulos, os quais passamos a sistematizar para uma melhor condução do leitor. No primeiro capítulo, tratamos de perceber como Jorge Amado, desde as suas primeiras incursões pelo cinema (produção de diálogos, adaptações de suas obras, participações em congressos, etc.), configurou-se com um importante demarcador cultural para o setor, sobretudo quando sua influência de homem do Partido Comunista, dissolvido em 1947, pela atuação partidária ainda que na clandestinidade, teve impacto na formação de muitos cineastas. Desse viés, buscamos estabelecer a hipótese de que romances referenciais do escritor, entre os anos de 1950 e 1960, foram atualizados nas abordagens fílmicas na centralidade da representação da cultura negra (e posteriormente mestiça), concorrendo decisivamente na alimentação do Nacional-Popular no cinema.

No segundo capítulo, nos ocupamos inicialmente da discussão acerca das aproximações mais notáveis de Jorge Amado com os cineastas do Cinema Novo nos idos de 1960, e de como seu universo temático concorreu para as primeiras circunscrições de um traço étnico nos filmes afetados por seus escritos. Desse modo, construímos uma análise que realça as transformações tanto de sua literatura quanto do cinema no que se refere as questões envolvendo "raça" e cultura negra. Posteriormente, chegada à década de 1970, contextualizamos as circunstâncias que levaram a maior identificação com os romances do escritor baiano, visto naquele período como o "artista da mestiçagem"[39], e de como a construção desse seu perfil público e de canonização de sua "obra" concorreu para a adaptação de seus sucessos literários no contexto das reconfigurações pelas quais passava o cinema nacional, sobretudo nos projetos que erigiam

---

[37] AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.
[38] RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992.
[39] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O artista da mestiçagem*. In:_____ (Org.). O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009.

a defesa e consolidação de um cinema popular, que fez com que se acentuasse as referencialidades a Jorge Amado.

No terceiro capítulo visualizamos de que maneira os filmes inscritos no programa de um "cinema popular", mais especificamente com *Xica da Silva* (1976) e *Tenda dos Milagres* (1977), desencadearam o debate racial na seara cinematográfica, sobretudo na defesa da miscigenação, aspecto esse amplamente ancorado na interpretação do Brasil encabeçada por Jorge Amado, e a consequente proximidade com o mito da "democracia racial", num movimento que atualizava e retomava Gilberto Freyre. Buscamos perceber como as contradições entre um programa cinematográfico que pretendia representar o povo, veria suas propostas serem criticadas nesse intento, principalmente no despontar de novas leituras étnicas feitas pelo movimento negro. De modo a realçar a experiência visual, faremos a análise detida especificamente ao filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, adaptado do romance homônimo de Jorge Amado. Em suas imagens, buscamos inventariar as circunscrições de cunho racial, principalmente no que respeita a adesão ao modelo miscigenado de interpretação proposto por Amado em seu romance, cruzando a obra literária e a fílmica nas trocas semânticas que estabeleceram.

Não pretendemos assim esgotar as possibilidades de sentido sobre a obra literária e fílmica, mas propor um estudo que suscite a discussão, o debate e questionamentos deixados em aberto pelos atores sociais em questão, na maneira como tomaram da produção cultural para tecerem experiências sobre o contexto social em que estavam inseridos. Ambos os artefatos culturais possuem em si uma variedade de signos que dão abertura a inúmeras problemáticas. No caso do cinema, esse terreno da visualidade, diz muito mais do que simplesmente ser uma espécie de janela contextual, como muitas vezes podamos nossos trabalhos, mas se traveste de experiências que vão além do terreno temático.

CAPÍTULO I – Jorge Amado nos "tempos heroicos do cinema brasileiro": uma questão racial e étnica?

> Para mim, ainda muito jovem, '*Jorge Amado foi o grande professor do Brasil*'; ele nos ensinou a ver. E na prática, nas grandes campanhas culturais, a realização do congresso para o cinema, ele sempre estava na frente – como ele estivera desde o começo, através da sua presença literária. Eu o conheci em São Paulo, quando ele era deputado e um dos líderes da esquerda no setor cultural. Tornei a encontrá-lo depois no Rio. Quando Rio 40 Graus foi proibido – ele era acusado de dar uma imagem negativa do Brasil, e, portanto, de ser subversivo! – foi novamente Jorge Amado que encabeçou um movimento a meu favor. Ele escreveu um belo artigo [em defesa do filme].
>
> (Nelson Pereira dos Santos)[40]

Inscrever Jorge Amado num debate de teor historiográfico, que suscita a centralidade de um campo artístico como o cinema, é oportunidade para visualizar como sua obra, em diferentes contextos, estabelecera um sentido de matéria-prima, mas também de formação do pensamento e referencialidade cultural para outros sujeitos. Observamos que, não só sua literatura, mas o próprio artista e intelectual teceria importantes papeis na articulação da produção cultural e, em específico, o cinema. Ora como militante comunista, ora enquanto símbolo de nossa cultura popular e mestiça, o literato seria conjurado para dar cor, cheiro, sabor, som, desejo e imagem a um retrato do Brasil.

É bastante elucidativa a declaração, acima citada, de Nelson Pereira dos Santos. Além de articular um dado muito importante para se pensar o envolvimento direto de Jorge Amado nos debates do setor cultural cinematográfico, através de sua "presença" física e "literária" – tal a menção do cineasta da participação de Amado nos congressos de cinema que ocorreram entre 1952-1953, em São Paulo –, coloca em perspectiva, para nossos objetivos, a problematização desse grau de aproximação pensando o quanto o literato teve papel na formação cultural de nomes da cinematografia nacional, a exemplo de Pereira dos Santos.

A indicação que o cineasta faz entre a sua juventude, colocando Jorge Amado como "o grande professor do Brasil" e aquele que "nos ensinou *a ver*", ressalta tanto o aspecto formativo de sua maneira de encarar a noção de Brasil, como também a do ciclo dos demais cineastas. Ou seja, suas relações com o romancista têm seu cerne naquilo que ele representa enquanto referencial, indicando o espaço que Amado, tanto como artista e intelectual, e o conjunto de sua obra, seus romances, assume por aqueles que o consideram intérprete do Brasil.

Com tais apontamentos em vista, este capítulo se propõe a apresentar as transações que Jorge Amado manteve com o cinema, em seus diálogos políticos e literários com personalidades do setor, e de como as referencialidades mais visíveis, que se fariam presentes em determinadas

---

[40] SANTOS apud RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992.p. 122

produções fílmicas, se associaram diretamente a um dado bem específico de sua produção: a representação do negro e o debate racial.

Assim, nossa escrita será direcionada a pensar como o discurso amadiano, tanto literário como político, esteve atrelado ao processo de constituição de um olhar racial no cinema. Partiremos da especificidade dos discursos cinematográficos da década de 1950 e 1960, na sistematização de um debate sobre o caráter racial e étnico das imagens fílmicas.

Refletiremos, a partir desse contexto, como no caso específico da literatura produzida por Jorge Amado, naquele período, contribuíra para a formação de parte do olhar cinematográfico no debruçar-se sobre a questão racial. Mas também, de como essa associação se dera pelos "usos do autor"[41] nas práticas de cinema vinculadas as imagens que "inventou"[42] a Bahia, e, de resto, o Nordeste.

Dito de outra forma, temos o intento de prescrutar pelas "funções discursivas" desempenhadas pelo "autor" *Jorjamado*, no interior de enunciações pelas quais o cinema brasileiro, na maneira como os movimentos cinematográficos de meados dos anos 1950, passando pelo Cinema Novo nos idos de 1960, associaram-se aqueles signos na projeção de um movimento de politização da arte cinematográfica.

Por esse viés, para que cheguemos ao delineamento desse objetivo, será necessário discutir como se deram os primeiros contatos do literato com o cinema, na influência cultural que desempenhou na ala da esquerda partidária, além do evidente desejo de se colocar enquanto partícipe da história da cinematografia nacional. Partimos da hipótese de que essas aproximações se deram sobretudo pela identificação, entre as décadas de 1950 e 1960, das produções que colocavam a questão da representação do negro enquanto motivo central, buscando perceber como a discussão racial começou imiscuir-se nos filmes daqueles anos, entre o signo do "povo brasileiro explorado", para usar o jargão dos movimentos da época, mas também os primeiros apontamentos de demarcação étnica.

O lastro que se sucede desse quadro da presença e da apropriação de Jorge Amado não se estabelece de forma arbitrária, uma vez que converge numa perspectiva ideológica de nomear

---

[41] FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009.p. 273

[42] O termo "invenção" é tomado aqui pelo viés interpretativo de Durval Muniz de Albuquerque Júnior sobre a produção historiográfica, o qual indica a emergência de deter-se sobre os objetos desmembrando-os de uma visão longe de naturalizações, enfatizando "a descontinuidade, a ruptura, a diferença, a singularidade", uma vez que são produtos do discurso, e como tais, estão imersos numa teia que resulta de práticas humanas sempre sujeitas ao mutável. Assim, em nossa escrita, a "Bahia" e/ou o "Nordeste", são visualizados a partir das construções inventivas empregadas ao espaço regional que diferem com o passar do tempo. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História*: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 20

signos, dentro da busca do Nacional-Popular[43]. Naqueles anos, como estética e política desse cinema almejado por muitos, o escritor foi elevado à posição de demarcador cultural no que concerne a identificação da sua escrita literária enquanto repositório daquilo que se buscaria para um cinema com capacidade de ser autenticamente brasileiro. Assim, cineastas e o literato, se colocam frente a um objeto de pensamento que é a ideia de uma arte como um reflexo genuíno do substrato da cultura brasileira, com variadas temáticas, mas fornecendo o que, segundo eles, seria a matéria-prima para tanto.

É dentro desse quadro, do Nacional-Popular, que alguns filmes se aportariam, entre o biênio 1950-1960, na representação do negro como signo mais visível das contradições sociais, e nos objetivos político culturais os quais os filmes se vinculavam.[44] Nosso intento é perceber, tendo essa discussão no horizonte das análises, o quadro de referências que cineastas, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, manteriam com Jorge Amado no tocante a romances seus que colocavam o negro e sua cultura no centro motivador de seu programa literário. Tais associações além de um campo de aproximação semântica, ou do plano narratológico, seriam mais adensadas no plano das imagens.[45]

É lícito problematizar aqui tanto a literatura de Jorge Amado, quanto as obras fílmicas as quais tiveram os escritos do romancista como inspiração, historicamente, na maneira de se deter sobre a questão racial e de representação do negro, o que se alterou diacronicamente ao longo dos anos. Se Amado foi cristalizado (mais intensamente nos anos 1970) sobre o prisma da miscigenação, é importante perceber que nem sempre essa dimensão esteve presente no primeiro plano de suas narrativas, e precisou ainda ser delineada a posteriori pelo escritor. De modo semelhante, o cinema abordou o negro sobre diferentes perspectivas, e mais notório nas décadas de 1950-1960, os usos da conotação racial ganhou tratamento específico, diferente do

---

[43] Se bem observarmos, a formação do pensamento cinematográfico brasileiro para essa dimensão ideológica, esteve muito arraigada na percepção que a literatura se constitui parâmetro para se pensar, desde contextos anteriores aos aqui analisados, a constituição de uma linguagem genuinamente nacional e autêntica ao pautar-se na língua falada pelo povo. Nesse parâmetro o cinema seria o prolongamento do debate literário. BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. p. 7. Ver também, CHAUÍ, Marilena. *Seminários.* São Paulo: Brasiliense, 1983, para o conceito de Nacional-popular.

[44] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

[45] As fontes que associam filmes como *Rio, 40 graus* e *Barravento* a obras de Amado são citações feitas em circunstâncias posteriores aos filmes, entretanto, como veremos, no correr da análise, a literatura, e em específico a do escritor baiano, estabeleceram íntimas relações com os projetos cinematográficos naqueles anos. Além disso, o constante contato e as redes de sociabilidade, que integravam tanto a atividade política como a cultural, exerceriam força na formação do pensamento de jovens artistas que despontavam no período.

que será nos anos 1970 quando um debate racial e étnico de outra ordem se adensa como proposta mais visível.[46]

Como assevera o historiador Francisco das Chagas Santiago Júnior, o debate racial e étnico no cinema ainda precisou ser formado, principalmente no que se refere aos projetos ideológicos dos cineastas, bem como as imagens veiculadas e nas discussões levantadas pela crítica cinematográfica.[47] Todavia, a veiculação de imagens do negro já vinha de um longo percurso, e o que será específico dos 50 e 60 é como essa inscrição seria projetada a partir de uma leitura entre raça e classe social, onde o negro era pensado apenas enquanto denotador das desigualdades sociais.

Disso, o que nossa análise busca realçar, a partir das influências de Amado nesse contexto, é de como os filmes que levavam sua literatura para o cinema partiam de uma experiência que já vinha sendo maturada dentro do universo literário e que seria subsídio cultural para endossar as posições assumidas em muitas propostas fílmicas. Os cineastas procuravam legitimar sua prática a partir de um meio já consolidado, a literatura.

Assim, quando direcionamos nosso olhar para essa perspectiva relacional entre a literatura e o cinema, procuramos atentar para o entendimento de que os artistas do setor cinematográfico mantiveram nítidas relações também com a abordagem racial.

Assim, discutiremos como os romances *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), ambos envoltos pelos aprofundamentos que Amado faria da representação do negro, estabeleceram relações implícitas de ordem artística e ideológica nos filmes *Rio,40 graus* (1955) e *Barravento* (1962) (ver cap. 2). Tais produções, imersas nos debates cinematográficos de viragem dos anos 1950 aos anos 1960, são sintomáticas de um movimento cambiante que sai da perspectiva estreitamente ideológica da abordagem racial pelo viés classista, para os primeiros indícios de um contorno étnico. Se isso nem sempre está evidente nos programas dos cineastas, vem a surgir mais claramente na composição das imagens e dos elementos que lhe deram materialidade cinematográfica.

Cabe notar que os romances indicados como referenciais fazem parte de uma outra temporalidade, escritos da década de 1930. Dessa forma, problematizamos de como os cineastas atualizaram o debate circunscrito por aquelas obras, uma vez que nos anos 1930 Jorge Amado,

[46] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.
[47] Idem.

com a proposta de um "romance proletário"[48], inseria a discussão racial também em termos de classe. Não obstante, o romancista acabava por aderir ao universo cultural negro, tomando-o como matéria-prima de sua ficcionalização. Nisso, o Candomblé e demais expressões da cultura afro, faziam parte de um contexto que demarcava a classe representativa do proletariado. É então central nesses romances uma abordagem que coteje proposta ideológica classista e aspectos culturais.[49]

Em 1950, o mundo da revolução socialista, e o retrato mais aparente das desigualdades sociais contidos nas letras do escritor baiano chamaria atenção das propostas cinematográficas. Todavia, as referencialidades naquele momento se detinham mais no plano ideológico, e as abordagens raciais não estavam tão evidenciadas. Já na primeira metade dos anos sessenta, é possível visualizar uma aproximação que atualiza os termos raciais no objetivo de representar o negro também em termos classistas. O universo cultural então abordado pelos cineastas, notadamente expresso pela religiosidade do Candomblé, continua a se vincular muito ao universo amadiano, em uma chave de leitura étnica.

Podemos afirmar que, na década de 1970, tal relação se intensifica, o que marcaria a identificação da literatura de Jorge Amado associada a cultura popular, e a defesa da miscigenação racial brasileira. Tal qual os cineastas, a própria literatura de Amado passou por transformações, e uma delas é a releitura que ele fez sobre a miscigenação enquanto aspecto que assume centralidade na composição de suas tramas e na captura de artefatos da cultura popular. E foi eminentemente, a partir desse momento, em que sua elevação enquanto o "artista da mestiçagem", faria com que seus escritos cada vez mais se popularizassem na crescente indústria cultural, tendo vário de seus romances levados ao cinema e a teledramaturgia, desembocando num contexto de inserção do discurso fílmico nas questões mais amplas sobre o debate racial brasileiro (ver cap. 2).

1.1 Jorge Amado nos "tempos heroicos do cinema brasileiro"

[48] Termo que se tornou bastante recorrente entre literatos e críticos que tentavam identificar os esforços de uma literatura voltada para o proletariado. Não havia um consenso de definição, pois variava em muitas perspectivas, desde uma escrita voltada para a classe (em termos de linguagem), bem como os usos políticos para essa, até uma possível escrita feita por proletários. Para Jorge Amado, a semelhança de sua escrita, tal gênero se expressava pela presença do personagem proletário, mas em sua "autodefinição" ganha contornos de uma literatura mais voltada para a conscientização. ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado*: política e literatura: um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979. p. 93-132. Poderiamos fazer aproximações com o realismo socialista, tal como trabalhado por George Lukacs, numa perspectiva estalinista, mas deixaremos tal perspectiva para outro trabalho.

[49] ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. As cores e os gêneros da revolução. *Cadernos Pagu*, n. 23, p. 148–198, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644660.>. Acesso em: <11/02/2021>.

1.1.1 O artista da revolução

O ano era 1912. Despontar da Era dos Extremos.[50] Passa-se apenas um pouco mais da primeira década do agitado século XX. Nascia no solo do antigo estado colonial da Bahia, na Fazenda Auricídias, em Ferradas, distrito de Itabuna, Jorge Leal Amado de Farias. Sujeito de várias faces, com uma trajetória igualmente vária, teria seu campo de ação marcado pela atuação tanto no terreno cultural como político, através das diversas maneiras pelas quais imprimiu significados a sua escrita.

Homem de letras, mas também homem do político – tendo sido um árduo militante comunista –, Obá de Xangô, o romancista Jorge Amado também se faz "homem de cinema".[51] Com apenas 19 anos de idade, ele ingressa no terreno da literatura nacional, em 1931, ao publicar o seu romance, *O País do Carnaval*.

Nos anos 1930, nas fendas da "Revolução"[52], um novo tempo se anunciava aos olhos daqueles jovens sujeitos desejantes por uma nova pátria, ou melhor, por interpretá-la de uma maneira renovada. Entre os quais estava Jorge Amado. A nação precisava ser descoberta. O que narraremos a nós mesmos e ao mundo sobre o que seja o Brasil? Nossa identidade está na "alma" do povo? Que povo? Que "raça"?

Desafios dos anos 1930: Quem de nós estará apto a dar respostas a tais questionamentos? Será, porventura, a literatura reinventada, com uma linguagem que faça protestar nas linhas e versos a realidade dos tempos? Ou serão os grandes cientistas sociais? Seja como for, vislumbra-se naquele momento um despertar de movimentações entre a *intelligentsia* brasileira no sentido de forjar a matriz constitutiva da identidade nacional. Pensando o lugar da literatura naquele momento, mesmo o ideal de uma escrita social, que em fases específicas ganhara respaldo entre um crescente clima de incertezas, fez com que seus artista e intelectuais

---

[50] Menção ao título do livro do historiador Eric Hobsbawm. HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[51] Originalmente o termo "homens de cinema" aparece na ambiência da realização, em São Paulo, dos Congressos de Cinema no biênio de 1952-1953, sendo direcionado a abarcar todos aqueles interessados pela arte cinematográfica nos termos de sua realização, e, sobretudo na defesa de sua consolidação em terreno nacional. Nesse contexto, estão incluídos desde aqueles diretamente envolvidos no labor de um filme – sua produção –, críticos, até os mais "coadjuvantes" no cinema, importando apenas o fato de lutarem conjuntamente "contra as forças estrangeiras e contra 'os inimigos do cinema nacional'." Ver em: SILVA, Jaison Castro. Os dispositivos no corpo cinematográfico nacional: Cinema brasileiro, a história e o desafio do olhar. In: MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentidos. Teresina: EDUFPI, 2017. Ver também, VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, n. 05 (28), p. 03-04, jun 1952.

[52] O termo aqui é tomado apenas como referência a uma tendência historiográfica que solidificou uma memória sobre os desdobramentos políticos da década de 1930 como uma "revolução". Sobre a problematização dessa concepção é indicada a leitura de: DE DECCA, Edgar Salvadori. Parte I: A falência das interpretações. In.:_____. *O silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p.31- 110.

pairassem sobre a indefinição quanto a sua forma, de tal maneira que "o sentimento final ainda é o de procura",[53] de fazer escolhas e trilhar caminhos.

Sintomático desse complexo, o mencionado romance "inaugural",[54] *O País do Carnaval*, traduzia tal clima de incertezas. Entretanto, diferentes serão os caminhos tomados pelo escritor após sua estreia. Entre um mar de hesitações, surgiriam entre as novas posições uma concretude: a revolução. Estamos falando do ingresso de Amado nas fileiras da militância comunista, simultaneamente, de um projeto literário que se associaria ao movimento de captura da realidade brasileira. As duas práticas são indissociáveis. Ao lado de outros nomes que despontavam na carreira literária, tais como Rachel de Queiroz com *O Quinze* (1930), e José Lins do Rego com o *Menino de engenho* (1932), Amado faria parte de uma geração de escritores afigurados pelo *romance social* ou o chamado romance da geração de 30.[55]

Naqueles anos, múltiplas teses de interpretação histórica e sociológica do Brasil integram a busca *das raízes* brasileiras. Publicações como *Casa-Grande & Senzala*,[56] apresentado naquele ano de 1933 enquanto uma revolução da análise sociológica cobre a formação do Brasil, dava indicativos de maior solidificação de uma tradição de pensar o país que se alargaria por diferentes contextos. No ano de 1936, o sociólogo e historiador, Sergio Buarque de Holanda publicara sua obra *Raízes do Brasil*, trazendo como base a própria definição do homem brasileiro: "Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o 'homem cordial'",[57] e que seria, para aquele intelectual, "um traço definido do *caráter brasileiro*".[58]

Não seria de espantar que esse momento histórico de experiências políticas e sociais, integradas desde o âmbito acadêmico ao labor artístico, fosse exercer uma espécie de pressão ou tempo referencial o qual as futuras gerações de intelectuais e artistas retornariam como fonte não só de inspiração, mas de interpretação. Nos romancistas do regionalismo, por exemplo, na década de 1960, os cineastas do chamado Cinema Novo foram buscar inspiração – postos como expressão de um cinema "autenticamente" nacional –, retomaram a literatura daqueles anos como uma espécie de fonte da qual a experiência social dos problemas nacionais jorrava, em

---

[53] BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa revista de literatura brasileira*, São Paulo, n.3, 2002, p.254-283 p. 256

[54] Jorge Amado já havia publicado um romance em folhetim, *Lenita.* No entanto, seu reconhecimento na ceara literária se daria a partir de *O País do Carnaval* fixado enquanto romance inaugural. Sobre essa discussão: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *op.cit*

[55] BUENO, Luís. *op. cit.*

[56] FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Ed. 50ª. São Paulo: Global Editora, 2006.

[57] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Ed. 26. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 146

[58] Idem. Itálico nosso

forma de palavras, aquilo que logo deveria ser transformado em imagem, num sentido especificamente político e estético.

O que estava no bojo das operações discursivas de Jorge Amado era o debate racial que despontava sobre novas frentes de compreensão. Romances a exemplo de *Jubiabá, Mar Morto* e *Capitães da Areia,* ao representarem a articulação mais visível do autor aos usos dos termos de cor nessa fase inicial de sua produção, repercutiria sobremaneira na sociedade brasileira e em outros campos artísticos em momentos posteriores, no caso do cinema, como propomos abordar.[59]

Participante ativo dos alinhamentos literários que articulavam arte e engajamento político, numa perspectiva sociológica em que a ação deveria fazer parte daquilo que definia o escritor, Jorge Amado assume em seu programa literário o objetivo de uma escrita identificada com o povo. O "povo", nesses instantes, seria concebido sobre o prisma de um "romance proletário", a partir do qual, o artista ao se identificar diretamente com a classe trabalhadora, poderia assumir seus problemas ao passo que a encaminharia em direção a conscientização revolucionária.[60]

Seria a partir disso que, segundo Luiz Gustavo de Almeida Rossi, a abordagem sobre o negro, na literatura de Jorge Amado, procura construir uma identidade proletária. Se em *O País do Carnaval* (1931) o tema racial era tímido, ou repleto de conotações negativas, principalmente nas menções a miscigenação ou reforçando estereótipos, em *Cacau* (1933) *e Suor* (1934), o negro passa a desempenhar papel ideológico central, diretamente associado ao passado escravista que agora perdurava nas ondas do capitalismo. Para Jorge Amado, nesse momento, "o negro interessa e ganha importância, menos pelo que encerra de um sujeito dotado de particularidades culturais, e mais pela sua significação de um passado do qual ainda não conseguiu se libertar".[61]

Já nas publicações subsequentes, notadamente em *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), Amado aprofunda essas concepções anteriores, se não inaugurando

---

[59] Foge da alçada do nosso trabalho fazer uma discussão minuciosa da presença da abordagem racial no conjunto da obra de Jorge Amado, principalmente nos romances que vão da década de 1930 a 1960, uma vez que a pluralidade da sua escrita e de seus projetos literários variaram com o tempo e objetivos, e nem sempre é aquela dimensão o plano central de suas ideias. Por isso nos centramos na análise de obras as quais conseguimos perceber esse aspecto relacional quanto a questão racial e de uma imagem da Bahia e do Nordeste que se fará presente nas práticas fílmicas de cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

[60] ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado*: política e literatura: um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

[61] ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. Campinas, 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. p. 98

a centralidade do personagem negro no romance brasileiro, mas tornando o motivo principal de suas narrativas através da representação do seu universo cultural. Raça e classe, ou mais explicitamente, o negro visto como a classe explorada, seria concebido enquanto detentor de uma cultura própria, por isso, o Candomblé passa a ser amplamente abordado.

A presença desses temas em tais livros, não eram dados acessórios, mas sim diretamente tributários da participação do autor nas frentes intelectuais que propunham novas abordagens sobre o negro nos anos 1930. O autor seria embebido pelos estudos que cada vez mais descaracterizavam a raça numa perspectiva puramente biológica, principalmente pelos estratos do "racismo científico",[62] e passava a assumir "dimensões culturais e simbólicas".[63]

Gilberto Freyre, por exemplo, seria responsável pelos aspectos mais inovadores nesse sentido, que foi ir na contramão das teorias racistas que dominavam a época, pensando "a mestiçagem no Brasil em termos histórico-antropológicos, e não somente raciais", de forma que pensou a cultura e a biologia "valorizando em pé de igualdade as contribuições do negro, do português e – em menor escala – do índio".[64]

Assim, Jorge Amado manteria intenso contato com intelectuais dessa corrente, dos quais o próprio Freyre, e participaria dos dois primeiros congressos Afro-Brasileiros realizados nos anos de 1934 e 1937, respectivamente em Pernambuco e na Bahia. Por ocasião do primeiro congresso, organizado pelo sociólogo, realizado em Pernambuco, o romancista reforçaria sua posição face as novas correntes:

> Na Bahia o elemento popular é o negro e o mulato, as religiões africanas continuam a ter uma decisiva influência na massa, e assim sua literatura popular não pode deixar de ser diretamente influenciada pelo negro [...] mesmo aquilo que não é negro nestas coleções, é escolhido pelo gosto negro do público que compra e lê.[65]

É notório a equivalência que o autor emprega entre o "elemento popular" e a "massa" associados diretamente ao "negro" e ao "mulato". As concepções que passaram a integrar seus escritos reforçariam declarações como essas, principalmente no que concerne a integração do universo cultural relacionado ao negro, e numa perspectiva étnica, ao identificá-lo sob a menção às "religiões africanas". Amado busca transparecer em sua fala a marca da influência que

---

[62] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[63] ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. Campinas, 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. p.107-108

[64] VAINFAS, Ronaldo. Casa-grande erótica: a sexualidade na obra prima de Gilberto Freyre. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia*. Recife: Bagaço, 2006. p. 29-30

[65] AMADO, Jorge *Apud* ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *op. cit.* p. 54. Publicado originalmente em: AMADO, Jorge. "Biblioteca do povo" e "Coleção Moderna". IN: FREYRE, Gilberto. *Estudos Afro-brasileiros*. Recife: Massangana, 1988.

recebera dessa cultura popular. São essas as noções que estarão presentes nos três romances que mencionamos anteriormente – *Jubiabá, Mar Morto* e *Capitães da Areia* –, que ao endossarem a perspectiva classista assumida por Amado, a classe aparentemente suplanta o adendo racial e étnico, apesar de não excluir totalmente essas ultimas dimensões.

Nisso, possivelmente, estaria a singularidade de sua abordagem, não deixando de estar alinhado a ideia de que os conflitos tanto de ordem racial, como de ordem econômica, encontravam sua resolução na *revolução proletária*. Essa era inclusive a posição que a leitura marxista da esquerda brasileira adotaria por longo tempo, principalmente nos quadros do Partido Comunista, onde a discussão de ordem racial e étnica não podiam causar uma fissura na unidade da luta da classe trabalhadora.[66]

A propósito, a própria concepção do movimento negro, naquelas circunstâncias, buscava integrar economicamente o negro na sociedade através de uma ideia de "reeducação", por via da qual se propunha "a recusa dos vestígios de tudo o que seja africano ou lembre a África", traços que por essa visão significavam como empecilhos a inclusão social da massa negra.[67] Todavia, se nesse momento, o "povo", para Amado, fazia parte da "massa" subalterna, e esta ligada ao negro, ela era também detentora de tradições culturais, os quais não poderiam ser excluídos desse processo de retratar sua realidade.

* * *

O cenário é o Morro do Capa Negro, região periférica da grande Salvador, Bahia. Vivia-se o despertar dos anos 1930 quando a glória do cacau enriquecia uns, e deixava pobres tantos outros a servir como mão de obra, e o processo de industrialização movimentava o cais do porto. Naquele cenário, conviviam muitos que de perto viram a escravidão, ou dela se recordava para recobrar as forças da luta e resistência negra como o Pai de Santo Jubiabá, um sábio dos livros e da magia de sua herança religiosa, ocupando o mais alto cargo no Candomblé.

Foi com essa ambientação que Jorge Amado, em seu quarto livro, publicado no ano de 1935, intitulado de *Jubiabá*, narrou a estória de Antônio Balduíno um sujeito que teve uma infância marcada pela pobreza e pela perda familiar do único parente vivo, sua tia, tendo sido obrigado a morar com uma família da alta classe baiana, na qual conhecera Lindinalva, que se tornara o seu grande amor, ainda que um amor proibido, entre o *negro* e *branco*. Contudo, a narrativa traz o propósito central de delimitar passagens da vida do protagonista em suas

[66] "[...] o movimento negro, como todos os outros movimentos sociais, inclusive o movimento operário, foram postos pelos marxistas a reboque da luta de classes." GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Classes, Raças e Democracia. São Paulo: editora 34, 2002. p. 98. Consultar: SILVA, Wilson Honório da. *O mito da democracia racial*: um debate marxista sobre raça, classe e identidade. São Paulo: Sundermann, 2016.
[67] Idem. p. 91-92

frustradas tentativas de vencer a vida depois de ser expulso da casa do rico comendador, passando por uma fase de líder de um bando de garotos da rua, boxeador na juventude, trabalhador de campos de tabaco, artista de circo, e por fim chegar ao auge de operário, e como herói, ser um agitador de greves, quando atinge a consciência de classe.

Dessa forma, *Jubiabá* se tornaria um dos principais romances brasileiros do período a trazer o personagem negro enquanto protagonista, tanto do ponto de vista da constituição do herói (sua psicologia), mas também da estória fundada na positivação das representações a ele aferida, num cenário social brasileiro amplamente racista.[68] E nessa fase histórica, figurara-se um dos principais romances em que a perspectiva adotada por Jorge Amado, a imbricação *raça* e *classe*, coloca-se enquanto plano motivador do enredo.

Se o sentido último de sua narrativa teleológica era que a luta de classes, culminando com a libertação do proletariado, conduziria também a solução do problema racial – pois era compreendido, em primeiro plano, numa perspectiva econômica –, não excluiria a importância de demonstrar que a identificação com o negro se daria também por vias identitárias e/ou étnicas. Isso seria expresso nas constantes associações que o autor fez as "religiões negras", ou mais explicitamente de herança africana.

Para tanto, Amado opera no objetivo claro de também tornar esses elementos da cultura popular, associados ao negro, nítidos instrumentos revolucionários. As descrições com riqueza dos rituais do Candomblé, a centralidade que o pai de santo Jubiabá tem enquanto referencial cultural e de luta para Balduíno, assumiriam, segundo Rossi, o sentido de "politização" da cultura afro-brasileira.[69] Assim, a narrativa desembocaria num movimento em que a referência primeira de luta do protagonista estava na luta dos negros, vítimas de um passado escravista, e que a religião assumia lugar de resistência. Nesse complexo, o referido romance daria subsídios ao aprofundamento que naqueles anos o autor viria a empreender no elemento racial presente em seus romances daquele decênio.

O mar e seus habitantes, comandados pela força de sua dona, Iemanjá, a dos cinco nomes, seria o palco do amor entre Guma e Lívia. Fundamentado nos deslumbres das histórias dos pescadores e donos de saveiro do cais da Bahia, *Mar Morto*, quinto livro publicado por Jorge Amado, em 1936, representaria, no plano da diegese ficcional, o quanto a cultura negra, em sua concepção mítica, demonstra contornos imprescindíveis do olhar do autor,

---

[68] Com isso não queremos eximir o autor das posturas racialistas que se aportavam também em estereótipos.

[69] ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. Campinas, 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. p. 122-123.

principalmente quando é possível vislumbrar um esforço de denotar contornos étnicos. Povoado por negros, e mulatos, o romance chegaria a tornar, enquanto plano motivador, a narrativa mítica sobre de Iemanjá.[70] O personagem Guma, e seu destino predeterminado, morrer no mar e voltar para Iemanjá, esta que seria mãe e esposa, faria uma espécie de alusão ao mito da orixá que fora violada pelo próprio filho, Orungã.[71] Se no plano social o romance representava a luta pela sobrevivência nas desventuras e perigos do mar, ao passo que o olhar marxista do autor descrevia uma espécie de submissão e inércia frente a essa realidade, principalmente no papel que o mito de Iemanjá reforçava nesses meandros, acabava por também mostrar, de forma dúbia, os valores culturais a partir dos quais se identificava com os povos do mar. Temos a hipótese de que, se por um lado, Amado coloca o mito de Iemanjá sob a forma de entrave a realidade social, por outro, o autor imprimia uma leitura de valoração dos aspectos culturais, visíveis pelo "aproveitamento que [...] efetua da cultura afro-brasileira, sem restringi-lo à constatação simplista da presença de negros".[72]

Num velho trapiche abandonado no cais da Bahia, vivem os capitães da areia. Crianças órfãs que fazem das ruas e becos da cidade de Salvador, sua escola, sua casa, sua grande aventura, e o mais importante, onde encontram os meios para sobreviverem, aplicando pequenos furtos. Conduzido pela estória do personagem Pedro Bala, o romance de 1937, *Capitães da Areia*, trazia o esforço de representar um problema social brasileiro, o da infância desvalida. Muito centrado na maneira de provocar no leitor as sensações psicológicas das crianças, o autor faria uma espécie de simulacro da infância tratada no romance de 1935.

Se a questão racial, em termos explícitos, não toma a proporção tal qual *Jubiabá*, sua proposta, assim como muitos romances posteriores do escritor, gravitaria em torno das associações aos usos da cor associada a classe, mas também da cultura negra. Nesse livro, particularmente, Amado opera com a concepção racial de que "se está negro",[73] num movimento em que a classe é racializada. A partir do personagem Pedro Bala, descrito fenotipicamente como branco, denotaria que a cor negra, não necessariamente assume uma questão fenotípica, mas antes a associação muito comum que Amado faria entre o pobre-negro, onde o branco assumiria essa categoria por sua condição social e de classe; e assim

---

[70] Idem.
[71] Sobre a narrativa mítica e essa relação com a inércia frente ao aparente destino traçado, ver em: PANDOLFO, Maria do Carmo P. O conto/canto do povo do mar. In: _____. *Jorge Amado, Km 70*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p.38-39.
[72] ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. Campinas, 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. p. 134
[73] Idem. p. 135

identificando-se muito mais com elementos da cultura negra do que com a branca. Fato expresso na trajetória do personagem central que teria as suas referências culturais e de politização ligadas a elementos da cultura negra, sobretudo o Candomblé.[74]

Esse apanhado geral que introduzimos, ao realçar determinados aspectos da abordagem racial em Jorge Amado serve para apontar um dos aspectos relacionais que o literato teve com o cinema. Principalmente quando visualizamos que esse debate seria retomando em outras roupagens pela produção fílmica. Entre as aproximações e os distanciamentos, veremos, posteriormente, que diferentemente da forma como o cinema operará nas décadas de 1950 e 1960, o escritor produziu naqueles instantes uma politização da cultura afro-brasileira, ao contrário de apenas denunciar um estatuto de alienação, ou espécie de ópio do povo, que os debates e os projetos ideológicos dos filmes daquele período visavam denotar (vertente analítica própria da esquerda naquele instante).

Assim, o fator de proximidade se dará pela figuração do discurso racial, aferido na representação do negro associado a classe, e posteriormente se adensando em fatores culturais de valores étnicos.

Se tais aspectos assumiam a linha de frente dos discursos, outro signo, ao qual Amado desempenharia funções implícitas no interior dos filmes, seria o espaço da Bahia integrada a uma imagem do Nordeste, o qual manteria fortes relações com as concepções de muitos cineastas, especialmente na década de 1960.

No estudo dedicado a analisar os discursos historicamente forjados que denotaram a imagem apurada do Nordeste, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, coloca Jorge Amado ao lado dos escritores diretamente envolvidos na criação de uma identidade para o espaço regional. No contexto dos anos trinta, marcado pelo engajamento político desses intelectuais, e uma literatura visando à captura do social, a obra do romancista surge com o intuito de revelar o Brasil e o Nordeste, "visíveis em sua verdade, por serem falados pelo povo."[75]

Além disso, segundo aquele historiador, o destaque para sua obra advém de um fator muito específico, o fato de ter alçado a Bahia, nas circunstâncias de um Nordeste aparentemente já cristalizado, nas imagens referentes ao particular e todo nordestino. Em suas palavras,

> Tanto Amado como Caymmi serão responsáveis pela instituição deste outro Nordeste, pela inclusão da Bahia na imagem, texto e escuta nordestina. O Nordeste dos veleiros que se balançam nas águas, dos marinheiros, das igrejas coloniais, do fetichismo. O Nordeste barroco, onde se misturam e se

[74] Idem. p. 136
[75] ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Territórios da revolta. IN: *A invenção do nordeste e outras artes*. Ed. 3ª. São Paulo: Cortez, 2006. p 244

> harmonizam, o material e o místico, o sagrado e o profano, a miséria e a alegria, o trabalho e ócio, o alto e o baixo. Um Nordeste talhado em pedra e madeira, no qual o candomblé traz o espírito até a terra e não o eleva aos céus. Nordeste dos ritos de possessão, do transe místico, onde se muda a identidade, onde as pessoas assumem uma outra personalidade até mesmo um outro sexo; o reino da ambivalência. Nordeste do candomblé, de indivíduos que não nascem complexos, mas por fragmentos e etapas sucessivas, que possuem certo número de almas. Um Nordeste, *geografia religiosa*, feita não só com fragmentos de seus antigos territórios culturais, mas com todas as participações místicas que esse território tinha com o mundo dos espíritos, incorporando santos e caboclos de outras procedências culturais.[76]

Desse modo, o primeiro referencial à Bahia, por Amado, foi descrevê-la enquanto atmosfera nordestina, a refletir a cultura e a identidade brasileira. A Bahia, vista por essa paisagem frondosa, pelo universo místico, de seu *passado intricado a África*, compondo um Nordeste como "origem", percorre também pelo sinal da luta proletária, da miséria, do combate pela terra, revelando um personagem narrador de histórias que ora carrega a foice e o martelo, ora é o saudosista e amante do passado originário responsável pela miscigenação cultural e racial.

O traço da Bahia em seus primeiros romances, pela década de trinta, traz em si o odor do cacau.[77] É uma Bahia que desponta para o mercado capitalista e consequentemente para a exploração do trabalhador. Centrados no aspecto da revolução, seus textos estão, inicialmente, modelados pelas regiões produtoras, a exemplo de Ilhéus, retratada em romances como *Cacau* (1933), e posteriormente, *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), que trazem o signo da luta pela terra na região, como suas primeiras pinturas sobre a da Bahia. Nos já citados, *Jubiabá*, *Mar Morto e Capitães da Areia*¸ a Bahia, muito referenciada a partir de seu centro aglutinador, a capital Salvador, era visualizada como esse espaço mítico, em que as dores de um mundo de exploração se atrelavam ao sagrado. É a Bahia de um passado escravocrata, de uma herança africana que pulsava no sangue e nos costumes de sua gente.

Não por acaso, em 1945, no livro intitulado de *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios, Jorge Amado apostaria dessa vez não num romance, mas numa espécie de guia pelo qual dava a sua descrição mais apurada sobre a "essência" da Bahia. Ao mesclar histórias de tempos passados, de nomes singulares, cores e sabores, o mundo mágico e misterioso, o mar sagrado, os templos católicos, os terreiros de Candomblé com suas melodias saídas dos atabaques, a invadir noite adentro no chamado dos Orixás, assim Amado descreveria a "atmosfera da cidade" de Salvador:

---

[76] ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Territórios da revolta. IN: *A invenção do nordeste e outras artes*. Ed. 3ª. São Paulo: Cortez, 2006., p. 246 Itálico nosso.
[77] Idem. p. 246

> *Sendo a cidade negra por excelência do Brasil*, com uma grande população de cor, é aquela onde menos existe, em nosso país, o preconceito racial. O que não quer dizer que ele seja inteiramente inexistente. A mistura de sangue é muito grande e em sã consciência pouca gente poderá negar o avô negro mais ou menos remoto. A influência do negro sente-se em toda a parte. Não apenas no aspecto físico da cidade, mas na sua vida. A superstição alastrada confunde-se muitas vezes com a religião. Cidade religiosa, sem dúvida. [...] Há qualquer coisa de pagão na religião dos Baianos, qualquer coisa que raia pelo *sensual* e que faz com que as múltiplas igrejas não sejam se não uma continuação, estilizada e civilizada, das macumbas misteriosas. Ao lado desse religiosismo supersticioso encontramos um anticlericalismo militante no povo em geral. [...] junto ao povo negro a autoridade do padre é nenhuma se comparada à dos pais-de-santo, enquanto que as classes ricas, como em toda a parte, *utilizam politicamente o padre sem lhe ter o menor respeito*.
> *Um povo bom, amigo de cores berrantes, ruidoso, manso e amável, de admiração fácil, acolhedor e democrata.* Sob um céu de admirável limpidez, na fímbria do mar ou na montanha onde corre sempre uma cariciosa aragem, vive *o povo mais doce do Brasil*. Na cidade do Salvador da Bahia.[78]

Do início ao fim do livro, o escritor apresenta-se eminentemente descritivo, um modelo narrativo usado para aproximar o leitor do objeto referente, e de resto a voz do narrador ligeiramente assimilado a uma espécie de papel de *etnógrafo* daquela comunidade. Dessa forma, Jorge Amado aproxima diversos elementos que unem espaços e temporalidades múltiplas com a própria definição do ser sujeito, do conjunto povo, que habita o lugar descrito.

O retrato da Bahia vai sendo aos poucos composto inicialmente por sua cor. Note que não é em si o estado federativo, antes este é visualizado e confundido com a cidade de Salvador, "Roma negra" e "Mãe das cidades do Brasil, portuguesa e africana"[79] – fato que se multiplica em muitos de seus romances –, "a cidade negra", "com uma grande população *de cor*", que remonta a tempos imemoriais, a uma herança notadamente africana que transcorre os tempos e concorre decididamente para a formação da grande cidade, pensada a princípio pelo viés da singularidade racial, beirando *ao quase inexistente racismo* – o que o aproximava diretamente aos estratos da democracia racial.

Ao mesmo passo a religiosidade toma conta de seu ambiente, mesclada com o catolicismo e trazendo a áurea de misticismo acompanha sempre as referências do autor. A religião, caraterística sublime do espaço, sobrepõe o elemento negro (o Candomblé) em detrimento do branco (catolicismo), este rejeitado por um "anticlericalismo" e pelas diferenças de classe – um traço na escrita vinculada ao pensamento da esquerda naquele momento, cujo qual Amado corrobora.

---

[78] AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios. Ed. 29º. Rio de Janeiro: Record, 1980 p. 21-22. Itálico nosso

[79] Idem. p. 22

Não podemos deixar de ressaltar o alto caráter de idealização desse discurso amadiano em que o racismo inexiste porque todos em sã consciência admitem um ascendente negro, o que em realidade servia para mascarar os preconceitos diversos. Até mesmo a estereotipia encontra-se nesse discurso ao relacionar a religião afro ao caráter "sensual". O sexo e luxúria atrelados a pessoa negra é um dos mais persistentes estereótipos raciais ao qual os negros tem que lidar dia-a-dia, o que se encontra reforçados por escritos desse tipo.

Nos transcursos desses anos, Jorge Amado, ao assumir, simultaneamente, respaldo pelo caráter singular de seus escritos, bem como uma expressiva atuação no cenário político, desempenharia importante papel de articulista e demarcador cultural, fato que será expresso em seus trânsitos culturais em setores como o cinema. Se anos à frente, o escritor rememoraria os contatos com o setor cinematográfico, tais relações tiveram apontamentos específicos, em que suas funções discursivas no interior dos filmes se fariam notar nas ambiências que facilmente se referiam aos signos já amplamente abordados pelo romancista. As aproximações com o cinema se estreitariam como veremos, nos próximos tópicos.

1.1.2 *Jorge Amado, "homem de cinema"*

A década de 1930 faz parte da construção do "autor" Jorge Amado, na maneira de se perceber seu ponto inaugural na produção literária, como nos "romances de formação" em que o literato na medida que escrevia também se moldava como autor. O campo cinematográfico mostra-se um dos principais setores artísticos em que Amado se destaca no traço de sua "escrita de si", o que consequentemente está ligado às estratégias autobiográficas que linearizam a experiência, minimizam suas contradições, e que simultaneamente eleva seu grau de importância e participação. O próprio escritor constrói, em determinado ponto, a sua assimilação com o cinema,[80] remontando ao caráter simultâneo de seus anos iniciais enquanto literato e, coincidentemente, partícipe de momentos chaves na construção do pensamento sobre o "cinema brasileiro".

> Meu relacionamento com o cinema vem dos tempos heroicos [...]
> Naqueles idos, no Brasil recém-chegado da *Revolução de 30*, a febre do cinema se alastrava e se afirmava, abrindo caminhos que iam da produção das *chanchadas tão brasileiras* até as realizações de ***Limite*** e ***Barro humano***. Mario Peixoto e Humberto Mauro, os dois mestres daquele *fascinante começo*, somente muitos anos depois com o advento do Cinema Novo, viriam a encontrar *continuadores* [...].[81]

[80] GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. IN:_____. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
[81] AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 489-490. Itálico nosso.

Essa narrativa está datada como de 1988.[82] Jorge Amado reiterava então a recorrência de perspectivas lançadas ao longo do tempo por cineastas e críticos: o fato de estabelecer os começos do cinema nacional, demarcando os nomeados esforços em prol de seu desenvolvimento.[83] Os filmes, *Limite* (1931) e *Barro Humano* (1929), e os cineastas Mario Peixoto e Humberto Mauro, são elencados como esses símbolos da investida de sujeitos determinados por vencer as difíceis barreiras postas a quem se aventurasse na empreitada da cinematografia, a enfrentar os poucos recursos, a concorrência do monopólio estrangeiro (principalmente estadunidense), entre outros impasses, onde fazer cinema era uma questão de "heroísmo". Ademais, aqueles identificados como continuadores, não por acaso, seriam os nomes vinculados ao Cinema Novo despontado somente trinta anos depois, na década de 1960.

Na crônica, o autor estabelece uma espécie de periodização da história do cinema nacional. A década de 1930 é tida como um momento de efervescência, mas de profunda crise, desembocando no declínio da Vera Cruz, retomando o espírito criativo daqueles primeiros anos com o Cinema Novo, até o despertar da indústria cultural que anos mais tarte despontaria com a Embrafilme.[84] Não por acaso essa narrativa historiográfica montada por Amado em nada rompe a mitificação cronológica que por muito tempo foi repetida por vários estudiosos do assunto.[85]

Isso acaba por demonstrar a sua identificação com esse setor artístico, principalmente ao relacionar a percepção simultânea com esse período, que corresponde com o início de sua trajetória literária, num jogo discursivo que procurou inclui-lo na *história* do cinema nacional. Não por acaso, tal concepção decorre uma vez que é nesses transcursos que estaria a própria ligação de Amado com o cinema. Na década de 1930 o literato flanara por algumas experiências, e posteriormente irradiaria sua influência política e literária sobre diversos cineasta do chamado Cinema Novo.

---

[82] Na referida crônica, *O coadjuvante*, contida em seu livro de memória – Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei (1992) –, Jorge Amado dataria a escrita daquele texto ao ano de 1988, assim intitulado: "(*Sorrento, 1988 – o coadjuvante*)". Todo o livro é organizado seguindo essa mesma estrutura, são informações de suas andanças, seus contatos com personalidades e sua vida intima, escritos de forma dispersa, leia-se sem uma cronologia linear, todos com referências a data em que foram produzidos, ou a descrição de uma situação localizada nas circunstâncias históricas que deseja relembrar.

[83] BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São. Paulo: Anna Blume, 1995.

[84] AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 492

[85] RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1983. RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe de. (Org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

É o próprio escritor que demarca o primeiro contato com o cinema através de Carmem Santos, fundadora da Brasil Vita Filmes, que em 1933 adquire os direitos de filmagem de *Cacau* – sendo filmado apenas na década de 1950 sob o título de *Sangue da Terra*.[86]

Desse modo, os diálogos de Amado se estabeleceriam no período do despontar das incipientes iniciativas de industrialização. Como o escritor relembra, era aquele o "Tempo da Atlântida e Cinédia", dos "tantos filmes feitos na base do sacrifício, da dedicação, do amor pelo cinema", sem esquecer de pontuar os nomes que assumiram a difícil tarefa de desbravadores da cinematografia ao mote de "[...] Ademar Gonzaga, de Oscarito, de Zé Trindade, de Ankito, de Grande Otelo [...]", "vibrantes de esperança, dispostos a assentar as bases definitivas da arte e da indústria cinematográficas no Brasil".[87]

Outra questão a se levantar dessa visão de Amado, seria o fato de localizar nesses nomes, filmes, no delineamento dessas *fases*, um cinema vinculado a busca pela *expressão do Brasil*. Além disso, as experiências que o literato manteve com o cinema naquele período, variando entre a escrita de argumentos e diálogos, e as primeiras adaptações de seus romances em fins da década de 1940, receberiam ao longo de décadas posteriores diversas menções pelos críticos quando de suas análises destinadas a localizar na "história do cinema" dito brasileiro, os exemplos daqueles que tinham por intuito levar à tela temas igualmente brasileiros.

E de uma perspectiva mais central, aquelas suas primeiras referências ao setor e obras adaptadas para o cinema seriam incluídas nas releituras de percepção dos esforços para a consolidação de um cinema dito "brasileiro" ou "nacional", uma vez que, por volta de meados da década de 1950 e princípios de 1960, a participação do escritor nos círculos cinematográficos se faria notável. Já a partir desse período, Jorge Amado seria incluído nos debates acerca do projeto de um cinema autenticamente nacional, e comprometido com sua identidade e cultura.

Nas décadas seguintes, a reafirmação de um novo estágio do cinema brasileiro se faria cada vez mais presente. A procura por referendar uma dada tradição cinematografia, que deveria pautar os espíritos mais animados em aderir ao mundo das imagens em movimento, faria com que as diversas interpretações erguessem um passado que fundamentaria o presente em suas melhores características, ao tempo que excluiriam aquilo que ficasse a revelia do projeto a ser defendido.[88] Nessa guinada, seria conceituado por cinema "autenticamente" nacional, todo aquele pautado na busca incessante do "ser" da expressão da cultura brasileira.

---

[86] AUTRAN, Arthut. *Alex Viany*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 56

[87] AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 490-491

[88] KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. O passado e o futuro estão entrelaçados em um presente dividido. Os agentes históricos alimentam um "campo de experiências", forjando um

Quando em 1959, Alex Viany lançou o seu *Introdução ao Cinema Brasileiro*[89], o livro passou a ser umas das principais menções naquele sentido. A obra apontava, de forma orgânica, a busca, por parte dos "homens de cinema", em construir um cinema de forte base nacional, ancorado esteticamente no conhecimento da cultura brasileira, se constituindo veículo de sua manifestação. O processo histórico delineado em sua análise, pensando desde o cinema mudo a sua transposição ao cinema falado, e suas intermitentes crises ou ciclos, – como o fracasso da Vera Cruz – e a denúncia de intrusões estrangeiras. Ele põe em relevo os esforços que desde os começos da produção brasileira buscavam a criação de uma linguagem cinematográfica nacional. Viany faz do livro uma arma de combate contra investidas que desqualificavam tais anseios nacionalistas se submetendo a modelos internacionais prescritos que a seu ver se configuram apenas mera importação, num embate entre nacionalismo e cosmopolitismo.

A propósito, a menção aos nomes de Carmem Santos e a Ademar Gonzaga, e o respectivo empreendimento da Brasil Vita Filmes e da Cinédia, corresponderiam ao espírito por "manter vivo o cinema brasileiro através de alguma de suas fases mais difíceis"[90], enquanto que, seguindo a mesma linha de pensamento, a Atlântida despertaria enquanto um sopro de vida dentro da decadência dos dois estúdios cariocas. Fora na Atlântida ainda que Amado recorda os diálogos escritos para as *chanchadas*, como por exemplo, a "*Uma valsa para dançar*", e o "*Cavalo Numero 13*", contribuindo ainda na feitura de alguns filmes escrevendo cenários.[91] Ademais, no ano de 1948, Viany sinalizaria a adaptação do romance *Terras do Sem Fim* – livro de sucesso considerado "obra-prima"[92] do romancista na época de seu lançamento– como as últimas tentativas de sobrevivência da empresa, mas que acabou "caindo, entretanto, no erro de entregar o roteiro e a direção ao ianque Eddie Bernoudy, que jamais havia dirigido em sua terra e *que nada sabia do Brasil*."[93]

Assim, além da falta de experiência com o processo de filmagens, para aquele crítico, a desvantagem e o erro da produtora foi não ter apostado em uma produção *feita genuinamente por brasileiros*, dado que não havia conhecimento por parte do diretor da realidade do Brasil. Amado se apropria de um chavão disseminado por Viany, a do estrangeiro que ao se intrometer

passado legitimador de um "horizonte de expectativas", um projeto de futuro, que tentam a todo custo controlar o fluxo.

[89] VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

[90] VIANY, Alex. *op. cit.*, p. 83

[91] AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 491. Ver também: ARAJO, Bohumila S. de; CAETANO, Maria do Rosário; FRAGA, Myrian (Org.). *Jorge Amado e a sétima arte*: coletânea. Salvador: EDUFBA, 2012. P. 156

[92] ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado*: política e literatura: um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

[93] VIANY, Alex. *op. cit*., p. 89. Itálico nosso.

em assuntos tipicamente nacionais põe a perder a nossa matéria-prima. Assim ele também defendia a si próprio como romancista capaz de traduzir em seu romance uma das grandes problemáticas do país: a luta pela terra. Desse modo, a interpretação enfatiza que o desenvolvimento industrial deveria acompanhar o conteúdo, na "exigência do *caráter nacional*", pois a partir desse se definiria ou não o "'estilo brasileiro'".[94]

Nesse processo, um dos marcos da decadência definitiva da Atlântida teria sido o filme *Estrela da Manhã*,[95] do qual Jorge Amado apresentou o argumento contido em um livro inédito, mas que segundo o escritor fora modificado "pelo produtor e diretor", sendo que a adaptação da estória para o roteiro ficou a cargo de Rui Santos e Oswald Marques de Oliveira.[96] Mais uma vez o fracasso se daria, para ambos, o escritor e o cineasta. Na acareação das responsabilidades por esse fracasso seria aventada a não adesão ao projeto original de Amado.

Por uma concepção de "lições da história",[97] ou o que poderíamos melhor associar ao conceito de Koselleck para a noção de *"história mestra da vida"*,[98] a história do cinema estaria assim construída segundo a concepção de que o cinema que se pretendia ser *brasileiro*, em termos identitários, devia se voltar para o passado e enxergar entre os fracassos e sucessos um horizonte de possibilidades para o presente de onde se falava contextualmente. No caso específico do escritor baiano, as menções se sucedem de uma validade entre aquilo que é sua escrita de temáticas *brasileiras*, mas mal empregadas pelo setor industrial do cinema. Na concepção de Viany, e num consenso de críticos e cineastas ligados ideologicamente, tais cineastas e produtores erraram a fórmula por entregarem os argumentos a estrangeiros ao invés de brasileiros.[99]

Assim, depreende-se que, a historicidade do discurso de Jorge Amado, ao se inserir em outro setor cultural para além das fronteiras literárias, coloca em voga os contatos que manteve com atores sociais, que dentro do debate sobre o cinema feito no Brasil, comungavam das percepções até aqui apresentadas. Além dessas experiências que figuram em suas memórias, o catalizador desse ordenamento narrativo se daria, sobretudo pelo fato de o escritor, na década de 1980 se perceber, ao passo que inserido por seus pares, como um literato que imprimiu

---

[94] AUTRAN, Arthut. *Alex Viany*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 51, 70

[95] Alex Viany apontou que isso se deveu a "inexperiência do diretor e da artificialidade da história", que segundo tanto o crítico, bem como depois para Amado, não respeitou a história original.

[96] AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 491. Na ficha técnica disponível na filmografia da cinemateca brasileira os dados fazem menção à estória como sendo "Baseada em livro inédito não identificado" de Jorge Amado. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/.

[97] AUTRAN, Arthur. *op. cit.*, p. 24

[98] KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 43

[99] AUTRAN, Arthur. *op. cit.*, p. 58

"influências", diretas ou indiretas – leia-se adaptações de seus romances ou por esses inspirados – consideráveis nos projetos cinematográficos que se multiplicam cada vez mais nas década de 1960, e de 1970 quando o setor audiovisual adapta seus romances com mais vigor.[100]

1.2 Atmosfera literária: Jorge Amado e o cinema dos anos 1950-1960

1.2.1 A década de 1950 e "O caso de *Rio, 40 Graus*"

Aquele olhar, além do evidente desejo de se colocar como partícipe da história do cinema brasileiro, se deu por via de mão dupla. Por um lado, Jorge Amado assumiu um particular modelo de intelectual e militante a influenciar uma grande parcela de artistas vinculados a esquerda; de outro, a de um demarcador cultural através de sua literatura, seja na influência temática e estética dos tantos romances que tocavam em questões caras aos jovens, ou seja, pelo desejo de transpor seus enredos para além da literatura.

O lastro que se sucede, desse quadro da presença e da influência de Jorge Amado, não se estabelece de forma arbitrária, uma vez que converge numa perspectiva ideológica de nomear signos dentro da busca do Nacional-Popular, como estética e política desse cinema almejado por muitos, tomando o escritor à proporção de demarcador cultural no que concerne a identificação da sua escrita literária enquanto repositório daquilo que se buscaria para um cinema capaz de ser "brasileiro". Assim, cineastas e o literato, se colocam frente a um objeto de pensamento que é a ideia de uma arte como reflexo da cultura brasileira.

Tal quadro se estabelece e se explica pelo trânsito cultural que o homem de letras, Jorge Amado, não se circunscrevendo apenas nas fronteiras literárias, flanara por outras artes também. Chegado os anos 1950, o romancista baiano já somara, em sua trajetória literária, várias publicações e alcançara grande prestígio entre a intelectualidade da época por seu talento e militância no PCB.

Um período de exílio na Europa, – onde foi um dos principais lideres do movimento mundial pela Paz – seguiu-se após ter seu mandato de deputado suspenso em 1948. Chega ao Brasil em fins de 1952 como um dos principais nomes da esquerda desempenhando papel fundamental na introdução do realismo socialista no Brasil[101]. Nesse cenário, Amado não passaria despercebido nas articulações para o setor cinematográfico.

---

[100] Sobre a recepção de Jorge Amado num alargamento de público e no sentido de maior divulgação de sua obra por outros setores, tais quais o audiovisual, ver: GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado*: literatura e identidade. São Paulo: Editora Senac, 2003. Consultar também: SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas*: um estudo da recepção de Jorge Amado. Salvador: EDUFBA, 2006.

[101] RIDENTI, Marcelo. Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional. *Sociologia & Antropologia*. v.01. n.02, pp. 165 - 194, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200165 >. Acesso em: 03/06/2020. p. 172

À época, o PCB, que dava cada vez mais ênfase a ala cultural, colocaria a cargo de seus "homens de cinema" alguns de seus mais caros projetos. Em 1955, por exemplo, no episódio brasileiro para o filme *Die Windrose* (*A Rosa dos Ventos*), encabeçado por Joris Ivens a história, intitulada simplesmente "Ana", foi escrita por Jorge Amado, e possuía profunda orientação do realismo socialista. Arthur Autran dá a tônica da polêmica envolvendo a tramitação do projeto. Segundo o pesquisador, após passar a direção do filme de Alberto Cavalcanti para Alex Viany,[102] este fizera duras críticas à história por seu sectarismo – sendo que naquela fase o cineasta se afastava do realismo socialista – ameaçando cancelar as filmagens. Entretanto, o projeto assinado por Amado na produtora Maristela teve continuidade, uma vez que, para Viany, o escritor de *Jubiabá* era "'figura intocável' dentro do PCB."[103]

É notável que de todas as experiências que Jorge Amado rememora acerca do cinema, aquela não fora mencionada em suas declarações futuras. De certa perspectiva isso pode ser compreendido, porque, logo após essa fase, o autor também se desligaria das antigas orientações em virtude das denúncias dos crimes de Stálin[104], bem como defenderia cada vez mais os incentivos culturais. Em 1956, no Rio de Janeiro, torna-se diretor da revista *Para Todos*, que dava ampla notoriedade a vários artistas e seus ofícios, e em especial ao cinema, ao passo que estabeleceria contato com muitas dessas personalidades (fig.1.1).[105] Ademais, esses atores não podem ser enquadrados apenas numa concordância unívoca da militância. Não havia uma homogeneidade de posições e, obviamente, a discordância com a leitura do partido era inevitável para os artistas.

[102] Os temas esboçados pela literatura de Amado naquele decênio já davam indícios da valoração de suas estórias para inspirar a produção cinematográfica norteada pelas posições de esquerda. Alex Viany, por exemplo, que se filiava a perspectivas de um cinema voltado para questões sociais mais amplas como fator de expressão, foi cotado várias vezes para diálogos com temas amadianos, como dirigir filmes de obras do autor, a exemplo de Cacau e Seara Vermelha. AUTRAN, Arthut. *Alex Viany*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 84

[103] Idem. p. 86

[104] AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

[105] Um exemplo seria a matéria sobre as disputas envolvendo a criação do INC e a difícil situação que se encontrava os produtores, onde estampava uma fotografia do encontro entre Lima Barreto (diretor do Cangaceiro, produzido pela Vera Cruz) e Jorge Amado num "cook-tail" promovido pela revista. Ver em: BARRETO, Lima. Lima Barreto fala sobre os problemas do cinema nacional. (Entrevista concedia a Antônio Bulhões). *Para Todos*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8, jun., 1956.



Fig. 1.1 Fotograma da revista *Para Todos*, 1956. Jorge Amado participando de eventos voltados aos debates cinematográficos, em específico as polêmicas envolvendo a criação do INC.

Seja como for, a década de 1950 para o setor cinematográfico marcou um profundo cenário de disputas em torno do desenvolvimento e da consolidação do cinema nacional. O modo de compreensão das dinâmicas sociais e culturais do Brasil seria partilhada pela ótica da esquerda, o que levaria a muitos desses sujeitos a se filiarem ao PCB. Em outras palavras, discutia-se ideologicamente a necessidade de expressões que levassem ao tratamento de questões da realidade social, sobretudo na *busca do povo brasileiro* e as questões que o afligiam.

Nessa querela, o "povo" seria alçado dentro das dimensões que naquele cenário se buscava como força vital de uma proposta Nacional-Popular. Tais dimensões, ao longo das discussões dos realizadores, nos transcursos dos anos, se transformavam, assumindo roupagens específicas. No correr dos anos 1950, as aporias em volta da "brasilidade" no cinema se dariam no sentido de definir quais as opções temáticas e formais levariam a identificação de um cinema verdadeiramente nacional e igualmente apto a mostrar a realidade do povo brasileiro.[106]

Segundo Galvão e Bernardet não bastariam ambientar os filmes no Brasil, mas era imprescindível um gradiente de temas igualmente "brasileiros". Entretanto, isso não seria motivo de um consenso. As divergências se dariam justamente no tratamento temático.

O jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos, dentre outros nomes, atacaria veementemente os pretensos filmes de temáticas nacionais produzidos pela Vera Cruz que em sua perspectiva, não correspondiam com a realidade.

[106] Numa historiografia tradicional, Galvão e Bernardet aponta em suas análises a divisão entre "nacionalistas" e os "cosmopolitas" para falar das disputas ideológicas acerca dos filmes considerados verdadeiramente "nacional" entre os grupos, respectivamente, ligados à revista *Fundamentos*, e os ligados a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Ver em: BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. No momento, nossa análise volta-se para a perspectiva dos sujeitos da esquerda ligados a referia revista.

Para o realizador, os temas escolhidos deveriam levar para a compreensão do público de um valor sociológico da realidade do povo, de seus "costumes e tradições (...) [que] constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte",[107] sendo que este não deveria ser mostrado com características "desmoralizantes", tais como a "macumba [sic], a bruxaria, o sobrenatural. Esse seria um ponto de vista burguês sobre o povo. Preferível a ele seria um cinema que, antes disso, espelhasse a luta de classes [108]. Dessa feita, o cinema a ser considerado nacional e popular, se daria pelo uso político do conteúdo: "é em termos de assunto, de temas, de histórias, que é feita a afirmação do popular."[109]

Sobremaneira, Nelson Pereira dos Santos aparecia em seus escritos como um dos principais defensores do cinema popular. A formação do cineasta, como bem elenca sua biógrafa, a jornalista Helena Salem, foi eminentemente ligada à militância de esquerda nas fileiras da juventude pecebista, o que inevitavelmente teve impacto sobre suas aspirações para com a arte cinematográfica.[110] Um exemplo seria sua primeira grande realização, o longa-metragem *Rio, 40 Graus* (1955), que visava por em voga a realidade do povo e a luta de classes, problematizando as desigualdades e os contrastes sociais da cidade do Rio de Janeiro e suas margens: o morro.

Não por acaso, um dos principais contatos que aquele cineasta teve em sua formação cultural e política, foi Jorge Amado. Anteriormente a década de 1950, o romancista "já fazia a cabeça dos jovens", e em especial do leitor Nelson Pereira dos Santos que anos mais tarde afirmaria: "Para a minha geração paulista, naquela minha vidinha medíocre de classe média [...] *ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil*."[111] Esse "descobrimento" significava o deslumbre com a literatura de 1930 que muito impactou a geração de cineastas do biênio 1950-1960, ao trabalhar temas como o drama da seca do Nordeste, o migrante, o cangaço, e as desigualdades sociais.

Com seus personagens imersos em enredos de forte teor revolucionário, que punha em perspectiva o poder do proletariado, livros ao mote de *Jubiabá* e *Capitães da Areia* teceram uma configuração de mundo e utopia para o Brasil que enterneciam seus leitores,

---

[107] BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. p. 64. Publicado originalmente em: SANTOS, Nelson Pereira. Caiçara – Negação do cinema brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, n. 17, p. 45-46, jan. 1951.

[108] *Caiçara* e *Ângela*, ambos produzidos na Vera Cruz, foram criticados por Santos pelo fato de serem eminentemente "cosmopolitas", fixando-se apenas em elementos que não punha em voga as relações cotidianas, além de desmoralizar o que é o povo brasileiro, mostrando apenas signos como "a bruxaria, a macumba, o sobrenatural" – tópicos que significarão para o cineasta, nos anos 1970, essenciais. Idem. p. 32

[109] Idem. p.76

[110] SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 43

[111] SANTOS, Nelson Pereira *apud* SALEM, Helena. Idem. p. 47, itálico nosso.

principalmente de orientação à esquerda. A compreensão sobre o que era o *povo* – este associado às massas subalternas – vinha de encontro com os debates cinematográficos da década de 1950, e um dos principais signos que chamaria a atenção do universo literário para o cinematográfico seria a representação do negro.

Para uma parcela do movimento negro, e artistas e intelectuais, o problema do racismo recebia tratamento enquanto perspectiva de classe naquele período. A exclusão não era compreendida pela vertente étnica, antes o preconceito de cor seria aspecto das desigualdades sociais, ou seja, havia a "superposição entre ordem econômica (de classe) e ordem racial". De tal modo que o negro passava a ser identificado diretamente como "o povo brasileiro".[112] Entretanto, certa ala da intelectualidade negra já contrastava com essa visão, apontando para a formação racial e uma "identidade negra e não apenas mestiça". A identidade mestiça, por sua vez, era defendida pelos intelectuais e artistas nordestinos, para citarmos alguns, Gilberto Freyre e Jorge Amado, mas que ainda eram recebidos com empatia pelos movimentos sociais negros por não defenderem a noção de Brasil branco[113] (relação que se modificaria nos anos 1970 – ver cap. 2 e 3).

No âmago dessa aporia, a necessidade de integrar o negro na sociedade era ponto central, e as posições classistas eram amplamente aceitas, principalmente pelas esquerdas. Jorge Amado, que já destacava em seus romances a positivação da mestiçagem e de certa noção de "democracia racial" colocava a luta de classe a cima do caráter racial no plano das desigualdades, e o negro visto como parte das raízes nacionais:

> Compartilhando de uma forte corrente da literatura popular dos anos 30, o romancista parecia conceber o elemento negro com o que havia de mais "popular" e mais original na sociedade brasileira por este ser identificado com as camadas mais pobres e marginalizadas da sociedade. Deste modo, era um forte representante de um passado de exploração e atraso. Passado este que deveria ser superado através da luta de classes e da revolução. Esta característica se tornou mais evidente em *Jubiabá* (1935) [...].[114]

Posicionamento semelhante adotaria Nelson Pereira dos Santos, em 1955, com a produção do filme *Rio, 40 Graus*. Anterior à fita, seus escritos sinalizavam a necessidade do cinema posicionar de maneira central o personagem negro, e não apenas a representação do

---

[112] GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002. p. 92, 93

[113] Naquela fase história o movimento negro ainda se punha favorável a noção de mestiçagem racial, não se pondo contra a dita "democracia racial." Idem. p. 95. Ver também: DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, vol.12, n.23, pp.100-122, 2007.

[114] CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional*: diálogos político-culturais. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. p. 76

branco, imitando o cinema hollywoodiano.[115] Já no filme em questão, ambientado num domingo carioca, em planos de locação em uma favela real (ao modelo neorrealista), tendo por centralidade o personagem negro, Pereira dos Santos procura colocar em prática o que acreditava.

Como sugerido anteriormente, os romances escritos por Jorge Amado, ainda na década de 1930, a saber, *Jubiabá* (1935) e *Capitães da Areia* (1937), possuíam ampla ressonância ideológica nos anos aqui em análise, e a inegável presença temática, na composição da trama dos personagens e ambientes, se fariam presentes no filme de Santos. Quanto ao último título, de antemão o retrato psicológico das emoções humanas presentes nas crianças, que desde cedo convivem com a dura realidade sem perder a pureza da vida, se aproximava dos menores abandonados de Amado. Acrescente-se ainda que, diferente do tom da obra literária, no filme as crianças eram representadas por negros, de tal forma que as demarcações do discurso pela cor eram introduzidas na dinâmica da vertente classista.

Mas, sem dúvidas, a atmosfera sentida é a de *Jubiabá*, desde o ambiente do morro, tal como no romance, até o símbolo que o espaço representava na literatura brasileira ao colocar o personagem negro como protagonista e ator da revolução proletária. Nele, o herói Antônio Balduíno, enfrenta as duras penas na vida até se tornar líder sindical e grevista, de tal modo que o personagem "não somente assume uma tomada de consciência como acaba se tornando mais importante para o futuro da comunidade que o líder religioso, Jubiabá". Para a pesquisadora brasiliniasta voltada ao cinema nacional, Darlene Joy Sadlier: "*Rio, 40 Graus* foi inspirado não somente no engajamento de Nelson Pereira com o povo da favela e em sua admiração pelo neorrealismo italiano como também na leitura de Amado," cujos romances o cineasta adaptaria para o cinema em um futuro próximo.[116]

Tal qual no livro de Amado, o filme de Pereira dos Santos tem enfoque para as ambivalências entre a cidade e o morro, e apresentam aproximações e divergências. Em *Jubiabá*, o morro abriga o universo cultural, é lá onde o personagem vive dimensões como a crença no sobrenatural expresso no Candomblé do pai Jubiabá, e onde "constrói sua identidade racial",[117] sendo de lá que a cidade é visualizada como outro mundo, marcado pelas desigualdades. As lentes da câmera de Nelson Pereira dos Santos percorrem o espaço sem,

---

[115] Seus escritos na revista *Fundamentos* apontavam para esse sentido. SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Tradução Cide Vasconcelos. Campinas: Papirus, 2012. p. 21

[116] Idem. p. 27

[117] ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. Campinas, 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.p.167

contudo, dar notoriedade a tais práticas, pois seriam entendidas apenas como alienação e descaracterizaria o foco para a exploração a qual aqueles sujeitos estavam imersos. Uma das poucas alusões culturais de que o espectador é informado é o samba, mais explicitamente nas cenas finais.

Então, notemos que enquanto o romance adere e parte substancialmente de uma dinâmica que não se aparta do terreno mítico – e no contexto de sua produção instaura profunda novidade literária ao abordar ficcionalmente a religiosidade –, o filme oculta tal perspectiva. Desse mote, percebemos o processo de atualização, ou menção literária, de Jorge Amado num plano ligado ao político. Podemos supor que Pereira dos Santos encontrava-se comprometido com ideais políticos que não permitiam no cinema a aventura formal possível na literatura amadiana alguns anos antes.

A intervenção de Jorge Amado seria sentida ainda fortemente naquele cenário cultural cinematográfico. Devido à política cultural lançada pelo referido filme, e a polêmica causada pelas imagens distantes do cartão postal representado pela cidade do Rio de Janeiro, o chefe de polícia entrou com uma ação de censura e proibiu a exibição do filme. As paisagens humanas mostradas eram centradas nas desigualdades enfrentadas pela classe pobre e negra dos grandes centros urbanos e não uma imagem amistosa da capital do país. A ação das autoridades do Rio de Janeiro desencadearia um forte movimento pela liberação da película, no qual Amado torna-se o principal articulista.

Em editorial do jornal *Impressa Popular*, a 27 de setembro de 1955, o escritor faria um longo artigo em defesa da película e em reafirmação do desenvolvimento cultural do Brasil na ênfase dada à arte engajada. No texto, intitulado de "*O caso de Rio, 40 Graus*", a semelhança de um manifesto, Amado alçaria o filme como metáfora da cultura brasileira empenhada em mostrar a realidade do "povo", e com esse igualmente comprometido.

Naquele ensaio, a linguagem empregada pelo romancista trazia muitos aspectos que naquelas circunstâncias faziam parte do debate cinematográfico, "desde a falta de dinheiro, as deficiências técnicas e a falta de experiência", que rondavam os jovens produtores. Por outro lado, o elogio ao filme se daria pelo conteúdo, e pelas emoções sentidas através das imagens do subúrbio carioca, das crianças, entre outras, recheado de um "conteúdo profundamente brasileiro", e que seria "um exemplo a ser trilhado pelos nossos cineastas."[118] Assim, a censura o faria protestar:

> A proibição do Chefe de Polícia toma como pretexto mostrar o filme "*elementos marginais*" (os "elementos marginais" devem ser os vendedores

[118] AMADO, Jorge. O caso de Rio, 40 Graus. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 4, set., 1955.

> de amendoins, os moradores das favelas, os jogadores de futebol, os trabalhadores, os sócios das Escolas de Samba, pois esses são os heróis do filme) e não apresentar conclusões morais. É evidente a ilegalidade da proibição, e odioso é o pretexto apresentado. Caso se mantenha tal proibição, *não poderão mais os nossos cineastas mostrar o povo* em seus filmes, estão *proibidos de criar sobre a vida do povo*¸ sôbre seus sofrimentos, suas alegrias suas esperanças, sobre suas força, que resiste a trágica realidade em que vive, devem se reduzir nossos cineastas aos ambientes "chics", às casas dos ricos, e o olho da câmera deve limitar-se aos grandes automóveis, aos milionários, aos senhores das champanhota e às senhoras do café-society. O cinema deverá ser crônica mundana, concluindo – essa é a moral que deseja o Chefe de Polícia – com algo que prove estarmos no melhor dos mundos. A proibição de "Rio, 40 Graus" e o pretexto para ela utilizado vêm limitar toda a possibilidade criadora dos nossos cineastas e do nosso cinema nacional.[119]

O destaque para os "elementos marginais", opera, na fala de Amado, como a motivação da proibição da película, uma vez que os tipos criados por Santos impactavam uma burguesia que de tudo aquilo procurava se distanciar. E consequentemente, rejeitava tornar tais aspectos como composição da realidade e da cultura brasileira. Notemos que, em contra partida, são estes signos que na concepção do escritor/crítico elevam a qualidade do filme, principalmente em sua ligação direta com o que se concebe enquanto "*povo*". O morador da favela, os jogadores, os trabalhadores, os sambistas, enfim os "heróis do filme", fazem parte da composição do que se identificava como povo, massa subalterna, que no filme era representado por negros. Essa construção fora corroborada diretamente pelo romancista que enxergava isso como os passos largos na direção de construir o cinema nacional sob forte base da realidade popular, não só na idealização de um "outro mundo", mas nas contradições sociais do próprio país.



Fig. 1.2 *Rio, 40 Graus.* Plano médio – Os vendedores de amendoim: crianças de um morro carioca trabalham para sobreviverem a miséria.

[119] Idem. Itálico nosso.



Fig. 1.3 Primeiro plano – Prisão e carência psicológica do afeto: seu animal de estimação, uma lagartixa, foge de sua posse.



Fig. 1.4 Plano médio – Pequeno desvalido na felicidade momentânea ao recuperar a lagartixa

Rechaçar tal empenho significaria ainda, a negação desse cinema comprometido. Fato que ia de encontro com as falas de cineastas e críticos, que punham em perspectiva a noção de um "cinema brasileiro", de conteúdo fortemente ancorado na realidade. Tudo o que fosse contrário a isso era negação, e, principalmente, alienação pelo cinema norte americano que representava para os artistas e intelectuais comunistas o imperialismo ianque que ameaçava, nas palavras de Jorge Amado, "liquidar nosso cinema". Para este, tal ação em verdade era sintoma ainda do "desejo de reduzir ao silêncio aos homens da cultura", impedidos de produzir por uma política de censura e ditatorial, da qual a proibição de *Rio, 40 Graus* era um sintoma visível.[120]

> [...] Não estamos longe do tempo do "Estado Novo" quando os livros não podiam circular e os pintores *não podiam fixar num quadro a figura de um negro*. São esses tempos de obscurantismo, de *elogio do racismo*, de cultura asfixiada, que desejam trazer de volta.[121]

Claramente as imagens que impactaram e chocaram o olhar do sensor não diziam respeito apenas a um sentido "moral" como a época fora apresentado. Observa-se que as disputas envolvendo a película assumiam uma conotação racial. As crianças negras, vítimas da segregação que se opera na história do Brasil, o ambiente da favela marcada como o espaço onde os negros habitam, e demais aspectos anteriormente citados, quando colocados como um aspecto central da trama eram o real alvo da repressão. O filme busca chocar o espectador ao evidenciar uma paisagem humana marcada pela discriminação e pela miséria. Daí o espanto em fixar "a figura de um negro", onde ocultá-lo seria o mais prudente no "elogio do racismo".

Quando da experiência de Amado, na criação de personagens de heróis negros a exemplo de Antônio Balduíno, ou o episódio da censura do livro *Capitães da Areia* que fora queimado no Estado Novo, permitia a construção de um paralelo. Essas circunstâncias se

[120] AMADO, Jorge. O caso de Rio, 40 Graus. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 4, set., 1955.p. 4
[121] Idem. p. 4

assemelhavam ao que o cinema vivia naquele momento. No contexto de sua crítica para o *Imprensa Popular*, é a "figura", ou seja, a imagem, sua força e impacto, que desperta, na dinâmica do olhar, a negação ou reafirmação de um Brasil ideal.



Fig. 1.5. *Plongée* – Grito do garoto caindo no chão no instante em que é atropelado – segundos antes da morte



Fig. 1.6 *Close* – Corte em sequência para o grito da torcida em um jogo de futebol

Diante da morte de um garoto negro a sociedade do futebol vibra

O que impacta negativamente os olhos oficiais é tudo que é contrário a uma noção de sociedade de outro mundo em que o negro não faz parte, e a todo tempo busca excluí-lo. Em outra direção, fixa-se a permanência dos artistas que concebem tanto na forma literária como na pictórica, e agora no cinema, essa representação do negro enquanto o próprio povo brasileiro, trazendo à tona o que se identificava com a questão racial posta antes de tudo pelo problema de classes.

No bojo dessas circunstâncias, os contatos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos se estreitam cada vez mais. Ambos os artistas em suas declarações costumam fixar como o início de suas relações o marco do lançamento de *Rio, 40 Graus*, que representou o instante da projeção de Santos no cinema nacional. Amado, que "tinha um papel importante na comissão cultural do PC", destacaria a importância que teve em apresentar Nelson Pereira para os círculos internacionais, a exemplo do contato com o documentarista Joris Ivens,[122] e que teria sido responsável pela premiação do filme em "um festival de cinema na Tchecoslováquia".[123] Já Santos, reafirmaria o papel que o romancista teve em sua formação como "o grande professor do Brasil", além da presença eminente "nas grandes campanhas culturais, [n]a realização do

[122] Joris Ivens, documentarista holandês, teve forte influência na adesão de Nelson Pereira dos Santos ao neorrealismo italiano, perspectiva cinematográfica que estaria presente em *Rio, 40 Graus.* Ver em: SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 68-69 Ver também: FABRIS, Anna Teresa. *Nelson Pereira dos Santos*: um olhar neo-realista? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

[123] AMADO apud RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992. p. 111-112. Jorge Amado, através de sua amizade com Joris Ivens e Pudovkin, teria agido em favor do filme que ganharia o prêmio de Jovem Realizador no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, em 1956. Idem. p.125

congresso para o cinema", tendo conhecido o escritor "ainda quando ele era deputado e um dos líderes da esquerda no setor cultural". [124]

Além do mais, é no seio da militância política de esquerda que as trocas referenciais daqueles artistas iniciam, tanto nas suas concepções sobre o popular, quanto na maneira como essas leituras aparecem em determinadas obras.

1.2.2 *Atmosfera* literária: Cinema Novo e a literatura amadiana

O Cinema Novo, representa momento central de aproximação entre a arte literária e cinematográfica na década de 1960. Em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber Rocha, no intuito de perceber uma dada tradição cinematográfica, ou os indicativos da produção de uma estética nacional, faria inúmeras citações a literatura enquanto matéria-prima pela qual nossas artes deveriam se pautar no desenvolvimento de uma linguagem brasileira. Se no cinema, as referências nesse sentido último eram escassas, nossa literatura, representada em nomes como o próprio Jorge Amado, davam exemplo de como proceder nossos cineastas.[125]

Anos mais tarde, constatação semelhante à nossa faria Jean-Claudete Bernadete. Ao abordar a "metáfora literária" presente no cinema brasileiro, seja como temática das produções ou o tratamento dado a personagens igualmente literários, o crítico assevera que a literatura é reinterpretada como "a própria cultura" brasileira.[126]

Ao que pese tal entrelaçamento, as escolhes feitas pelos cineastas ligados ao referido movimento partiam de estratégias que vinham desde a representação da cultura brasileira, ao imprescindível uso político das obras literárias no que elas acrescentassem no debate sobre a busca da realidade social do país, com particular ênfase para o Nacional-Popular. Essa politização era sintomática dos idos da década de 1960, um período notadamente marcado, no campo artístico em específico, pelas propostas que viam na arte uma *via revolucionária* capaz de encontrar as "raízes brasileiras", bem como o "povo brasileiro", ao passo de vencer as barreiras postas pelo subdesenvolvimento.[127]

O cinema logo se integraria na busca por ser mecanismo pelo qual se proporia uma via para a identidade nacional, defendendo um movimento de procura por essa autenticidade. O Cinema Novo foi calcado justamente por esse parâmetro. Naquele momento, para Nelson

---

[124] RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992. p. 122
[125] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
[126] BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São. Paulo: Anna Blume, 1995. p. 124-125
[127] RIDENT, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC a era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Pereira dos Santos, que fora um dos principais cinemanovistas, falava-se de uma "descolonização do cinema" frente ao estrangeiro, tomando como inspiração outras artes, ao mote da literatura de Jorge Amado e Graciliano Ramos, que em seus termos já se apresentavam genuinamente brasileiras,[128] naquilo que elas traziam de mais singular: retratar o "autêntico homem brasileiro" ligeiramente identificado com "o sertanejo ou o migrante nordestino."[129]

Dessa feita, a máxima do Cinema Novo tinha por cerne o desenvolvimento de um cinema pautado no *povo*, imbuído de uma roupagem sociológica, na qual o cineasta, ao passo que mostrava o povo, se constituía seu "porta-voz". Um exemplo disso é o cineasta Nelson Pereira dos Santos, que talvez seja aquele, entre os cineastas do grupo, o que mais vinculou seu trabalho, com as variáveis que apresenta, a uma noção de popular. Popular na forma, no conteúdo, na expressão e mais tardiamente como estratégia de mercado, mas que, seguindo os ditames difusos do Nacional-popular não advinha de populares.[130]

Em linhas gerais, o Cinema Novo passaria a ser considerado o ponto de inflexão pelo qual a arte cinematográfica feita no país atingira sua integração no amplo quadro da cultura brasileira por ter alçado o desenvolvimento de uma linguagem e de uma atitude cinematográfica que de forma "antropológica" investigava e revelava a realidade nacional.[131] A base dessa configuração se deu a partir da noção do Nacional-Popular que vinha, ao longo de meados da década anterior, se desenvolvendo no cinema brasileiro.

Os começos do Cinema Novo estiveram muito atrelados as concepções sobre a noção de "cultura que se definia como 'nacional' e 'popular'", conceituada por organizações de esquerda como os CPC's da UNE, para os quais a "cultura popular", antes de indicar aquela "vinda" do povo, deveria ser aquela que "se fazia pelo povo", visando tão somente a ação educativa das massas.[132] Portanto, havia nesse conteúdo a tendência de considerar aquilo que vem do "povo" como fator de alienação, cabendo ao artista engajado transformar aquele substrato sob um filtro de criticidade capaz de torna-se instrumento de conscientização.[133] Uma elite intelectual de ambição revolucionária tinha como tarefa representar o povo e, por conseguinte, libertá-lo das opressões e de sua própria alienação.[134]

---

[128] RIDENT, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC a era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 70
[129] Idem. p.78
[130] Idem. p. 83
[131] BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. p. 133
[132] Idem. p. 136-137, 139
[133] Idem. 142
[134] CHAUI, Marilena. Seminários. *op.cit.*

A contrapelo, os que integrariam o pensamento cinemanovista, aglutinariam aquelas noções ideológicas, mas também pensado que o "caráter nacional" não chegaria apenas pela via do conteúdo, mas também da necessidade intrínseca do desenvolvimento de uma linguem artística pautada na fórmula básica de capturar o popular como via para o nacional – imperativo que fará da literatura expressão fundamental.[135]

Os filmes despontados sob o influxo daquele movimento foram desencadeadores diretos daquela percepção sociológica,[136] que a despeito de outros termos, perdurou na formação do pensamento de nossos cineastas. Mas sobre quais problemas o cineasta engajado deveria se debruçar? Qual o lócus da "brasilidade"? A resposta estaria na escolha temática que os primeiros, e notórios, filmes do movimento se vincularam: o Nordeste.

O sertão foi encarado "como museu e história", em que os cinemanovistas buscavam como expressão mais direta do sofrimento e da miséria, imagens de "dor e de revolta",[137] e que mostrava em verdade a condição de subdesenvolvimento que o país vivenciava. A exemplo de *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o Nordeste, representado na crueza da imagem em preto e branco com a cor acinzentada da caatinga, e o problema da pobreza, constituiu um dos quadros mais recorrentes do pensamento cinemanovista. O Nordeste, como ilustrado, é esse mundo que incomodava os olhares dos sujeitos em determinados contextos de época. Lugar da fome, mas lugar da cultura;[138] um ambiente desolado, mas simultaneamente um lugar de "origem".

A literatura regionalista de 1930, como matéria-prima e referencial temático e estético, seria a fonte de pensamento mais recorrente dos cineastas do grupo. Estes fizeram dessa literatura "não apenas fonte de inspiração, mas um elemento dinâmico de linguagem, inserido na própria estrutura da imagem cinematográfica (através de diálogos, trilha sonora, opções de

---

[135] BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. p. 157, 184

[136] SILVA, Jaison Castro. Por um cinema sociólogo? Alternativas dentro do projeto cinematográfico brasileiro. In: _____. SILVA, Mairton Celestino; OLIVEIRA, Marylu Alves de (org.). *Histórias*: do social ao cultural/do cultural ao social. Teresina: EDUFIPI, 2015. p. 307-308

[137] BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 242-255. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Último acesso em: <02/11/2018>. Sobre um debate acerca da historicidade dos usos pelo cinema da temática rural com vistas par o Nordeste, ver em: TOLENTINO, Célia. O *Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

[138] Homi Bhabha observa, em seu *O local da cultura*, que muitos dos esforços vinculados à identificação da cultura estiveram movidos pela força da "tradição", na qual seus agentes proponentes, de igual modo a nossos atores aqui elencados, "Ao reencenar[em] o passado" mesclavam temporalidades múltiplas, e produziam seu próprio passado mítico como explicação do presente, tão caro as noções de "culturas nacionais homogêneas". Visto assim, o Nordeste é esse espaço temporal que resguardaria esse lugar da cultura. Ver em: BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 21, 25

montagem etc.),"[139] em que um dos primeiros seria a adaptação, por Nelson Pereira dos Santos, do romance *Vidas Secas*, escrito em 1938, de Graciliano Ramos. O literato forneceu uma estrutura narrativa que se acreditava possuir os vínculos profundos com a realidade social vivenciada por aquela extensão geográfica. Bastava assim ao cineasta capturar essa atmosfera afetiva (*Stimmung*). "Seus personagens não eram apenas "sombras", pálidos reflexos do real e instabilidade evanescente, mas "seres vivos" de "sangue e nervos", dotadas, por isso mesmo, de estável concretude."[140]

Desse modo, a obra literária não era tomada só por seu valor ficcional, existia, no plano discursivo, uma necessidade de se aproximar de temas que para aqueles sujeitos faziam referências a uma realidade palpável vivenciada pelo Brasil, configurando verdadeira matéria da expressão artística dentro da obra literária.

Como já mencionamos, o lugar que Jorge Amado ocupará nos interstícios desses discursos estaria vinculado aos dizeres sobre a sua "invenção do Nordeste", a partir dos traços singulares que a Bahia ganha em seus escritos. "Geografia religiosa", o espaço regional, ocupado nos traços de sua escrita desde os anos 30, ao delinear a singularidade nordestina, forjado entre a dinâmica dos mistérios da vida dos baianos habitantes da terra e do mar, das fábricas, dos bondes, "dos veleiros", pescadores e marítimos, "das igrejas coloniais" aos terreiros de Candomblé.[141]

A Bahia, "portuguesa e africana",[142]por sua vez, denotaria, para o cinema dos anos 1960, signos próprios aos objetivos político culturais que procuravam. Objetivos esses de deter-se sobre o interior, as periferias, as comunidades do litoral, e os recônditos mais afastados da civilização capitalista representado pelo Nordeste, no qual estaria o resgate do "autêntico" povo brasileiro calcado nessas tradições do passado.[143] Ainda no dizer de Glauber Rocha, em 1962, a Bahia "é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África, e a tragédia despojada dos sertões; [...] [a qual] tende, para muito cedo, a inserir uma corrente nova nas artes brasileiras".[144]

---

[139] SILVA, Jaison Castro. *A tessitura insuspeita*: Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968). Fortaleza, 2014. 800 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 251

[140] Idem. 285

[141] ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Territórios da revolta. IN: *A invenção do nordeste e outras artes*. Ed. 3ª. São Paulo: Cortez, 2006. p. 246

[142] AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios. Ed. 29º. Rio de Janeiro: Record, 1980 p. 21-22. p. 22

[143] Prevalecia nesses horizontes a ideia do "rural como a tônica da cultura genuinamente nacional em oposição ao urbano e moderno [...] que supostamente oferecia as nossas raízes mais profundas". TOLENTINO, Célia. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 35-36

[144] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p. 154-155

Naquela altura, os livros do escritor baiano se fariam presentes, não num sentido de transplantação pela adaptação direta. Estariam presentes indiretamente em muitas referências a personagens e temáticas, da qual destacamos a representação da cultura negra. Como já elencamos anteriormente, esse elemento já era bastante presente em seus livros iniciais, e essa é, inegavelmente, a marca que muitos filmes do período traziam.

Dentre os filmes direta ou indiretamente ligados ao grupo, muitos deles trataram da cultura afro-brasileira pautando-se nesse universo apurado que se tinha sobra a Bahia enquanto polo originário e vinculado diretamente a nossas raízes negras. Entre os elementos que marcariam esses filmes estavam a questão da religiosidade, sobretudo o Candomblé como naquele que é considerado um dos pontapés iniciais do movimento, *Barravento (1962)*.

Dos filmes que não pertenciam ao movimento, mas que compartilham essa busca amadiana pela tonalidade afetiva baiana estão *Bahia de Todos os Santos (1959)* e *O pagador de promessas (1963)*. Eles também recorreram a representação da Bahia sob o signo da "geografia religiosa". No entanto, a valoração cultural apresenta-se, no mínimo, ambígua nesses filmes. Essas películas, pautadas por um objetivo sociológico e político, descaracterizavam, no plano ideológico, tais manifestações vistas sobre o prisma da alienação[145] – mais a frente retornaremos esse debate.

De antemão, queremos destacar o fato de que no plano de referência cultural, a literatura já havia pincelado essa série de signos sobre os quais os filmes se pautaram, e já assumiam a constatação de que na Bahia, principalmente em Salvador, encontrava-se os constituintes genuínos da cultura negra.

Bahia de Todos os Santos, filme de Trigueirinho Neto, lançado em 1961, além de nos remontar ao título do livro homônimo de Amado, publicado em 1945,[146] na composição dos personagens principais do filme vemos claramente uma referência a *Capitães da Areia*, no enfoque ao grupo de jovens que se reúnem num velho trapiche e viviam dando golpes para sobreviver. Para mais, em suas imagens, há aquela ideia da Bahia retratada em sua dimensão racial, miscigenada e negra, onde os deuses negros misturavam-se com suas gentes e povoavam seus espaços. De tal modo, a película iria orbitar como um dos principais expoentes da abordagem racial no período, cabendo observar, como retornaremos mais a frente, as

[145] Sobre isso, ver XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

[146] Não temos base material para afirmar que o filme resgate o livro de Amado, Bahia de Todos os Santos, publicado em 1945, uma vez que esse título empregado a Salvador faz parte da cultura local. Mas fazemos tal aproximação pelo viés de conexões sobre a maneira com a Bahia é retratada em sua dimensão racial e cultural.

singularidades que tais discursos assumiram, nas menções que se fariam a essa associação com o "negro".

Talvez por isso, Glauber Rocha, ao delinear a existência de uma "escola baiana" destacaria a ligação dos filmes da época com os demais artistas do estado, sobretudo o papel demarcador dos literatos, entre os quais estava a "Influência de Jorge Amado na experiência de *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, e no atual *Seara Vermelha*¸ de Alberto D'Avesa [cineasta estrangeiro que adaptou o livro homônimo de Amado]."[147]

Além disso, o singular desse filme é que, embora não sendo ligado diretamente ao Cinema Novo orbitava muitas questões que se fariam presentes no grupo, além de elencar a perseguição religiosa aos Candomblés.[148] Segundo Robert Stam, o diretor do filme Trigueirinho Neto estava entre aqueles que "apoiando-se nas realizações pioneiras" de Nelson Pereira dos Santos "criaram, assim o começo de um cinema simbolicamente negro."[149]

Todavia, no momento de sua recepção, as direções a uma discussão em termos raciais passavam no esteio da representação da religiosidade, uma vez que, seguindo tendências acentuadas entre os cinemanovistas, as questões de classe se sobrepunham a discussão racial.[150] O negro era antes agenciado como "*vitima da exploração econômica*",[151] circunscrevendo-o dentro do programa de intervenção política que os filmes podiam trazer. Se isso era parte eminente do espectro ideologizante, e sintomático de uma compreensão específica do momento histórico que recepcionavam os filmes naquele momento, no âmbito das imagens fílmicas a questão não era tão simples.



Fig. 1.7. *Bahia de Todos os Santos*, 1961. Altar do terreiro de Mãe Sabina.

[147] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p. 155
[148] STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 267
[149] Idem.
[150] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 50-51
[151] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e "pensamento negro" brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi*, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 94-110. p. 96



Fig. 1.8. Plano geral – Perseguição policial ao Candomblé (Terreiro de Mãe Sabina)



Fig. 1.9. Primeiro plano – Policial ateia fogo no terreiro

A análise fílmica permite evidenciar que não se podia descaracterizar a tensão racial existente, e a própria forma como a religiosidade afetava os filmes para além de uma sintomática de alienação, e a sua clara demarcação étnica.

Jean-Claude Bernardet, no seu livro *Cineastas e imagens do povo*, traça um perfil bastante recorrente, no período, que marcaria também as produções ficcionais de longa-metragem. Os filmes da primeira metade dos anos 1960 partiram de um "modelo sociológico" pelo qual assumiam um discurso científico em direção aos problemas sociais. Os sujeitos propriamente ditos eram imersos numa teia em que eram vistos como destituídos de uma compreensão sobre sua própria realidade (alienação), e assim caberia aos artistas engajados, como uma espécie de vanguarda intelectual, intervirem produzindo um saber verdadeiro em imagens.[152] Como em sua famosa tese de 1967, o crítico já havia demonstrado em *Brasil em tempo de cinema*, como a arte cinematográfica brasileira era resultado antes de aspirações de uma classe média que não pertencia ao universo das massas populares.[153]

Muitas dessas produções então fizeram parte de uma "dobradinha consciência/alienação", crendo no papel pedagógico de que os filmes teriam enquanto agente revolucionário.[154] No entanto, as discrepâncias entre imagem e ideologia se mostrariam presentes em alguns aspectos. Bernardet perceberia, por exemplo, como a justaposição das sequências das religiões no documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, enquanto pretendiam enquadrá-las sob a sintomática da alienação, revelava certa "simpatia" e proximidade do cineasta em relação as cenas da Umbanda e o distanciamento quanto as

[152] BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. O autor se refere a documentários, mas podemos estender a reflexão também para o longa de ficção.
[153] BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
[154] Idem. p. 34 A primeira publicação é de 1967. Tal observação irritou muito Glauber Rocha e seus companheiros, como podemos ver em GLAUBER, Rocha. *Cartas ao mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

religiões pentecostal e católica. Deixando visível assim o quanto os cineastas se aproximavam de signos da cultura negra. Já se vislumbrava então os "germes da positividade" que tais manifestações receberão em outro contexto.[155]

Assim, quando os cineastas se deparam com a complexidade dos cultos religiosos não conseguiram circunscrever as imagens no todo ideológico, ou tão somente ao estigma da alienação.

[155] Inclusive Geraldo Sarno faria, na década de 1980, o documentário *Iaô* que tinha por intento a positivação do candomblé enquanto religião. Ver em: Idem. P. 37-38

CAPÍTULO II – A literatura amadiana vai ao "cinema popular": políticas culturais e a emergência do debate racial no cinema dos anos 70

2.1 O Caso Barravento

É naquela mesma lógica, como vimos anteriormente sobre o aspecto ambíguo entre a negação e positivação da cultura negra que outro filme traria a religiosidade de matriz africana na abordagem sobre a alienação. *Barravento*, filme dirigido por Glauber Rocha, lançado em 1962, como um dos primeiros demarcadores do Cinema Novo, se tornaria bastante sintomático de filmes que claramente traziam uma conotação racial, tanto na representação do negro em seus personagens principais, bem como circunscrito por sua cultura, ao debruçar-se sobre o Candomblé. Nosso esforço de compreensão, a partir de agora, é problematizar, partindo desse filme, como embora descaracterizando a religião na lógica do materialismo marxista, e a questão racial igualmente posta na lógica classista, muitos dos elementos imagéticos são travestidos de uma conotação étnica.

Para tanto, partimos da hipótese de que a presença da literatura de Jorge Amado, especificamente na estrutura narrativa e dramática do romance de 1936, *Mar Morto*, afetaria a referência cultural de Glauber Rocha na feitura de *Barravento*. Os signos literários mais presentes, pelos quais nos direcionamos, são a religiosidade, o drama do mar e seus pescadores, e o enfoque racial dos personagens. Sobretudo, tais aspectos remontam um traço que atravessa as duas obras: a idealização de uma raiz cultural brasileira intrincada a África.

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha daria a tônica da interpretação que se tornou corrente a *Barravento* pela crítica cinematográfica do período. Para o cineasta, "Em Barravento encontramos o início de um gênero, "*o filme negro*": como Trigueirinho Neto, em Bahia de Todos os Santos, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico *sobre a miséria dos pescadores negros* e sua *passividade mística*."[156]

No plano teórico, o filme se inscreveria assim na proporção de problematizar o negro a partir de uma analogia a exploração, e a inércia frente a própria realidade, dada sua "passividade mística". Notemos, pois, que em sua fala as apreciações não aparecem numa discussão racial, embora o filme indicasse outras perspectivas. Em grau equivalente esteve a análise de Bernadet, que omitiu a inscrição étnica do filme, fixando-se na figura do líder (Firmino/Aruan) que se faria esse agente transformador na visão revolucionária de Rocha.[157]

---

[156] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p. 160

[157] BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 76

As releituras interpretativas, posteriores a esse momento, que passaram cada vez mais a dar atenção ao plano formal, descaracterizaram aquela visão unívoca.[158] A tese de Ismail Xavier, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, por exemplo, numa tentativa de retirar o invólucro ideológico, e de como a forma em seus filmes demonstravam aspectos para além de um reducionismo de crítica religiosa, tenta abordar como o filme se inicia e se resolve dentro do quatro motivador da religião. E assim, de certa perspectiva, como os valores da tradição da cultura negra se sobressaiam na lógica de explicação e andamento dos fatos presentes dentro da diegética do filme atribuindo "ao narrador uma atitude de adesão aos valores religiosos das personagens".[159]

Assim como Ismail Xavier, Robert Stam propôs uma leitura em que percebe o quanto a ligação de Glauber Rocha com os valores culturais aflorou no tratamento de *Barravento*. Além de ter representado "uma ruptura dramática com as convenções raciais" ao focalizar no elenco em personagens negros: "os afro-brasileiros dominam o filme."[160]

Portanto, as ambiguidades presentes no imaginário de Rocha cambiavam entre uma crítica a cultura e conjuntamente a uma adesão. Enquanto o letreiro inicial do filme tentava orientar a leitura do espectador pela focalização da dominação do "misticismo trágico e fatalista", as citações aos "pescadores negros" vindos da "África como escravos" trasvestia-se indiretamente de uma demarcação identitária que por um lado circunscrevia tanto uma raiz étnica, bem como signos culturais. E isso será muito recorrente no enredo do filme. Ou seja, "Havia contradições que escapavam a esse esquema, entre elas a emergência tímida, mas presente, de uma percepção étnica do negro, todavia eclipsadas pela discussão militante da conscientização."[161]

Em seu programa, portanto, a denúncia seria da exploração econômica e da alienação religiosa. Essa seria um empecilho para se libertar da primeria, em uma chave marxista simplista. No entanto, como Ismail Xavier ressalta, a análise fílmica permite perceber o fascínio das tomadas de Glauber e da montagem, feita por Nelson Pereira dos Santos, em relação aos rituais do Candomblé, em uma relação antropológica de respeito e multiculturalismo.

---

[158] É importante elencar que tais releituras fazem parte de um contexto em que o debate étnico entorno da representação do negro torna-se central no âmbito cinematográfico, onde passou-se a questionar a maneira como os grupos étnicos eram retratados, o que fez com que outras interpretações surgissem.
[159] XAVIER, Ismail. *Sertão*-mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 48
[160] STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 325
[161] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 55

Em uma das cartas trocadas entre o cineasta – quando estava em seu exílio na Europa – e Jorge Amado, no período de 1976-1980, Rocha afirmaria:

> Jorge, tenho certeza de que conheço melhor sua obra do que você a minha. Gostaria de um dia lhe prender no cinema, e lhe mostrar encarrilhado *Barravento*, *Terra em transe*, *Deus e o Diabo*, e o *Dragão [da maldade contra o Santo Guerreiro]*. Tem muito de você, de Zé Lins, de Rosa, de Vila-Lobos e Portinari. Nunca filmei romance seu, nem de ninguém. Mas *roubei de vocês as pedras que vocês deixaram de herança para qualquer um*: *foi da síntese de Eisenstein com Mar Morto, de Caimmy com Jorge de Lima que nasceu Barravento*. [...] Mas de você eu roubei a estrutura épica, de Brecht e dos artistas revolucionários. E *Terras do Sem-fim* é a minha bíblia dramática. É o meu *E o vento levou*.[162]

Naquele momento já amigo íntimo, desde a juventude leitor ferrenho de Jorge Amado, Glauber Rocha pontuaria o quanto, de uma perspectiva temática, mas também de trato estético, seus filmes deviam aos romances amadianos e a muitos dos literatos e artistas que marcaram também os cinemanovistas, concomitantemente ligados a uma interpretação sobre o Nordeste.

Chama atenção o fato do cineasta levar, em palavras, Jorge Amado ao cinema, e lhe mostrar a identificação que suas obras mantinham com o universo do romancista, entre eles a estreita proximidade de *Barravento* e *Mar Morto*. Embora sendo uma apreciação posterior ao contexto dos filmes, tais declarações revelam que as referencialidades fazem parte de uma dinâmica que marcou a trajetória de formação cultural no produtor, e o imaginário ao qual recorreu no intento de um cinema ligado a uma dimensão popular. Vejamos, a seguir, como tais diálogos possivelmente se sucederam.

* * *

Nuvens carregadas. Na beira-mar, o vento forte traz consigo o furor das ondas que se agitam no mar. O dia claro cede lugar a noite que se adiantou. Enquanto as ondas fazem o seu canto, um canto que vem do fundo do mar, o som do atabaque de um Ogã se espalha sobre o ar de Buraquinho, pequena comunidade das muitas que se erguem no litoral da Bahia, enquanto as vozes das filhas de Iemanjá entoam o seu canto: "Ê nijé nilé lodo/ Yemanjá ô/ Acota pê lê dê/ Iyá orô miô".[163] É como se os ventos soprados por Iemanjá viessem da distância do mar e se irrompesse sob a forma de uma melodia. Esse é o prólogo imagético e sonoro do filme *Barravento*, mas poderia ser facilmente também associado a atmosfera inicial do romance *Mar Morto*, de Jorge Amado.

---

[162] O acesso às cartas de Glauber Rocha foi possibilitado pelo livro *Cartas ao mundo* organizado pela editora Companhia das Letras, entre elas estão as correspondências trocadas com Jorge Amado. Ver em: GLAUBER, Rocha. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 601

[163] Para acesso a letra do canto ver em: https://www.shazam.com/pt/track/57405040/yemanja%CC%81.

Enquanto um letreiro inicial orienta o espectador do filme a vê-lo sob o prisma de uma história sobre a dominação religiosa dos pescadores, presos "por um misticismo trágico e fatalista", numa aparente crítica ao Candomblé, contraditoriamente essas primeiras imagens mostraram o contrário. De uma sucessão de planos que focalizam nuvens carregadas e em seguida o mar (imagem 1), o filme produz uma *atmosfera* em que mescla o som das ondas na praia com o canto ritual à Iemanjá, como se a louvação viesse do próprio mar. Bastaria essa sobreposição, no prólogo que antecede os créditos, para mostrar o quanto a produção de Glauber Rocha foi embebida por esse clima.



Fig. 2.1 Plano geral – Iemanjá, "a dona do mar".[164]
(Fotograma do filme *Barravento*,1962)

Segundo o crítico literário alemão, Hans Ulrich Gumbrecht, sempre que estamos postos sobre uma obra literária, e demais substratos artísticos, algo nos toca, nos afeta, e faz com que nossas emoções e sensibilidades fervilhem, de tal maneira que se faça presente em nossos sentidos, numa dimensão até mesmo corpórea. É dessa perspectiva que o autor parte dos significados da palavra *Stimmung* – atmosfera, ambiente, clima –, para mostrar como uma série de artefatos linguísticos podem transportar nossos sentidos aos sons, sabores, climas, ou o contexto de uma época.[165]

O que fazia Glauber Rocha ter fascínio em ler Jorge Amado? Era essa capacidade de "tornar-presente" um mundo de sensações que o deslumbrava. Aquela atmosfera literária que emprestava uma "presença física às palavras, às frases, aos ritmos do seu tempo, evocando um mundo desparecido."[166] O Candomblé, o mar habitado por Iemanjá, o mar tempestuoso e o aflito sentimento de amor e raiva por ele, o afetou. Assim a literatura seria capaz de, a partir de sua relação com o entorno, tecendo climas, atmosferas, sons, cores, construir um outro mundo,

[164] AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 78
[165] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014.
[166] Idem. p. 57

um mundo que se projeta enquanto referencias das nossas mais intimas ânsias, ou a sua utopia. Em outras palavras, "a formulação literária das atmosferas e dos climas, cuja estrutura não precisamos reconhecer, possibilita sermos transportados, pela imaginação, até situações em que a sensação física se torna inseparável da constituição psíquica."[167]

Dessa feita, o clima de *Barravento* é, guardando as devidas diferenças de meio, o clima de *Mar Morto*. Seja pela atmosfera, ou mais propriamente enquanto referencialidade cultural. A estrutura narrativa de ambos se aproximam ao criarem uma trama em que a religiosidade e a questão étnica estão intrínsecas. Os personagens se assemelham nos dramas, mas mais propriamente na centralidade que o personagem negro e suas práticas culturais recebem. O que significa dizer que os estreitamentos que fazemos entre o filme e o romance visam demarcar alguns aspectos de como essa escrita literária influenciou o arranjo imagético, e mais propriamente a maneira pela qual, ainda que propondo uma leitura crítica sobre a cultura, o cineasta era afetado por essas referências.

A princípio, o elemento religioso circunscreve as duas obras sob igual mote. A relação da comunidade com Iemanjá é expressa em várias cenas que intercalam um canto destinado ao Orixá, mas principalmente na marca da religiosidade do Candomblé, que une e ao passo não distingue, o espiritual e o humano, visíveis nas histórias de vida dos personagens. Os pescadores de *Barravento*, tal qual os saveiristas de *Mar Morto*, mantêm íntima relação com a "dona do mar", é ela quem dirige suas vidas, e é igualmente objeto de seus desejos. A visão dos artistas reforça a crença de que, na religião, o universo afetivo que pertence ao humano também se mescla com o divino. Além disso, a explicação para o curso da vida, e os acontecimentos que a circunscreve, tem íntima relação com a vontade de Iemanjá.



Fig. 2.2 Plano médio – "Pescadores de xaréu" guiados pela louvação a Iemanjá

[167] Idem. p. 98

No plano da trama, o personagem Aruã se assemelha ao personagem romanesco, Guma. Ambos são travestidos pela disputa interior entre o amor de suas pretendentes, e os ciúmes de Iemanjá, sua dona. Enquanto na narrativa do filme Aruã é ponto central da tradição de Buraquinho, na missão de se manter casto, pois é prometido a Orixá, divide seu amor com a branca Janaína, e só terá a quebra de seu encanto quando se entrega aos prazeres carnais despertados por Cota. No romance, Guma em certos momentos vive esse triângulo. Por um lado, sabe que é objeto do desejo de Iemanjá, percebe sua vida destinada a seu encontro definitivo com a deusa, destino esse do qual não pode fugir. Enquanto vive seu amor com Lívia, seus prazeres carnais são despertados pela negra Esmeralda. Ou seja, em ambos, o fator da religiosidade visa perceber como o sobrenatural está intrínseco, ordenando as ações dos personagens, mas mais que isso, são histórias que se direcionam a cultura negra.

Assim, se em ambas as obras, o filme e o romance, o mito de Iemanjá aparenta ser o ponto pelo qual as ações dos sujeitos são controladas, e do qual não conseguem se apartar, por outro, os artistas empreendem movimentos que realçam aspectos de menção identitária ao negro. Em *Mar Morto* – assim como em *Barravento* – a leitura convencional de esquerda proposta por Jorge Amado, ao colocar o destino traçado por Iemanjá (morrer no mar), apontando para o sentido de certa "passividade com que o povo do mar se submete a ordem instituída",[168] não excluiria a notoriedade e realce empregado pelo autor a artefatos culturais associados aos negros na maneira como sua narrativa, e seus discursos extraliterários do período, não demarcaria propriamente um estado de interpretação desses signos como alienação. São terrenos ambíguos que não se excluem, mas acabam por se imbricarem.

Os tipos na composição dos personagens amadianos também são visíveis no filme de Rocha. São, em sua maioria, negros e pardos. A cena da roda de samba, nos momentos iniciais, que inscreve os valores comunitários, se entrelaça de planos que focam numa apologética da sensualidade da mulher, que muito recorda o símbolo sexual que a "mulata" ganha nos romances de Jorge Amado. Cota seria propriamente o exemplo mais visível de como esse imperativo é reproduzido nas representações da personagem.

Na minutagem 14'22, a música do samba muda repentinamente em direção aquela personagem. Enquanto ela dança, e o movimento da câmera percorre seu corpo, alternando-se entre os seios e os glúteos, a letra do samba exalta a "mulata": "Que mulata bela/ Ôh que

[168] PANDOLFO, Maria do Carmo P. O conto/canto do povo do mar. In: _____. *Jorge Amado, Km 70*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 41

natureza/ Se eu me casasse era uma beleza/ torno a repetir meu amor." Torna-se assim objeto do desejo. Visão estereotipada que perdurou por muito tempo no imaginário desses artistas.[169]



Fig. 2.3 Contra-*plongée* – Figura idealizada "mulata"



Fig. 2.4 *Plongée* – Sensualização da mulher negra

Além disso, nos discursos dos autores, a África representa, ainda que de forma tímida, a raiz de uma identidade étnica. Em *Mar Morto*, Amado pincela que a identidade do Candomblé se encontra genuinamente naquele continente, demarcando as origens então de uma cultura que é afro-brasileira,[170] ao passo que nas circunstâncias históricas de sua escrita, a África remontava também a história escravista dos descendentes negros que viviam num novo sistema de exploração, o capitalista. No filme, quando Aruã confronta o mestre em relação a voltar a pescar em jangadas, ele aponta para o mar, em referência a África, e diz: "nós temos que reagir, viemos de lá, mas a escravidão já acabou." Nesse momento, a narrativa, na tentativa de denotar a dubiedade entre exploração e inércia frente a realidade, pontua indiretamente um indicativo identitário que recobraria essa herança africana. Enquanto é referendada ao jugo da escravidão, não se nega o fato de que é do continente africano sua proveniência étnica.[171]

O âmago dessas semelhanças – contextualizando a atitude do cineasta em sua proposta de crítica social frente a obra literária – se daria, a princípio, pela própria circunscrição dos primeiros romances de Jorge Amado que, de igual atitude retomada pelos cineastas na década

[169] É importante salientar os estudo que têm evidenciado, na perspectiva de gênero, o quanto a construção discursiva sobre a categoria "mulata", foi um constante movimento de sexualização da mulher negra, aportado em estereótipos racistas e sexistas dentro do quadro das hierarquias raciais brasileiras. Ver em: FIGUEIREDO, Ângela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. *Periódicus*, Salvador, n. 3, v. 1, mai.-out. 2015.

[170] No romance, Amado toca nesse ponto ao se referir ao personagem, pai de santo Anselmo, que viajara para a África afim de aprender a língua sagrada para os cultos do Candomblé. AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.79

[171] Sobre os "diferentes usos da África" no Brasil, os estudos como de Livio Sansone, apontam para o fato de que, contextualmente, as menções ao continente africano aparecem de diferentes formatos e tendências político-ideológicas que variam a partir dos objetivos que a sociedade e determinados setores empreenderam ao longo do tempo, observando que muito dependeu da maneira como as relações raciais e as etnicidades foram concebidas em períodos históricos específicos. SANSONE, L. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 27, 2002. p.157

de 1960, concebiam a figura representativa do negro como conotação da classe explorada. O negro era então a figura do brasileiro vítima das mazelas e desigualdades sociais as quais era imerso o proletariado.

Todavia, e de forma bem mais notória em *Mar Morto*¸ Jorge Amado daria um tratamento mais sensível em relação as práticas culturais, saindo de uma perspectiva puramente materialista, principalmente tecendo o universo romanesco pela mítica do Candomblé. Igual aos aparentes personagens de carne e osso, Iemanjá também figurava como um dos principais protagonistas. Nessa esfera da religiosidade, com consequências coletivas e individuais, estão os começos da contradição entre projeto e imagens de Glauber Rocha em Barravento, que tempos depois seria apontada pelos críticos.

2.2 Jorjamado e a miscigenação racial brasileira no cinema dos anos 70

2.2.1 "O artista da mestiçagem"

No decorrer dos anos que marcaram a produção literária de Jorge Amado, da década de 1930 à de 1950, os romances do escritor já apontavam para a miscigenação racial brasileira, guardando reminiscências de certa visão sobre a "democracia racial". Esse não era, contudo, um aspecto sobreposto ou motivador de seu projeto literário.

Todavia, dos idos dos anos 1960, estendendo-se pela década de 1970, o romancista empreendeu mudanças substanciais em sua escrita, em que um estilo mais fluído de produção, em diálogo com uma visão mais lírica do mundo, e distante da cartilha estritamente política, consagraria as direções de sua identificação nos circuitos da cultura brasileira. No âmbito das práticas cinematográficas, que de igual modo passaram por novos redirecionamentos, essas transformações na abordagem racial também se fariam sentir.

Assim foi na sua identificação como "o artista da mestiçagem"[172] que o literato teve seus escritos cada vez mais popularizados por via da crescente indústria cultural, tendo seus romances transpostos ao cinema e a teledramaturgia. Veremos que tal qual o âmbito cinematográfico, a escrita de Amado passou por transformações, e uma delas é a releitura que se fez mais intensa sobre a miscigenação enquanto signo central na composição de suas tramas e na captura de artefatos da cultura popular. Viés que foi catalizador da intensa aproximação do

[172] Termo atribuído por Lilia Moritz Schwarcz. Ver em: SCHWARCZ, Lilia Moritz. O artista da mestiçagem. In:_____ (Org.). *O universo de Jorge Amado*: orientações para o trabalho em sala de aula. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009.

cinema com suas produções, naquilo que em específico estava sendo assumido nas propostas de um cinema "popular" nos anos 70.

Na crônica *Nudismo*, escrita em sua autobiografia, *Navegação de Cabotagem*, Jorge Amado descreveria o quadro mais lúdico do interesse dos cineastas por suas obras. Como se lê:

> (Bahia, 1974 – nudismo*)*
> Em 1974 deu-se a casualidade de se encontrarem ao mesmo tempo na Bahia três equipes de cinema, uma francesa, duas brasileiras, filmando adaptações de livros meus, boa parte das filmagens aconteceu na área do Pelourinho, cenários de vários romances de minha autoria. Ali Nelson Pereira dos Santos, assistido pelo filho Ney [Santanna] e pela sobrinha Tizuka [Yamazaki] montou o escritório da produção de **Tenda dos Milagres**, enquanto Bruno Barreto o fazia no largo da Palma, para **Dona Flor e seus dois maridos**. Marcel Camus, os bolsos repletos de francos franceses para produzir **Os pastores da noite**, alugara o antigo terreiro do Caboclo Pedra Preta, casa de santo onde fui, em tempos idos, levantado ogan de Yansã por Joãozinho da Gomeia.[173]

A narrativa memorialística representa bem o que Amado chamou de "casualidade", o encontro, em 1974, de três cineastas que transformaram o Largo do Pelourinho num verdadeiro set de filmagens. Uma primeira coisa a se pensar a esse fato é levantarmos o questionamento acerca do por que três diretores, diferentes em carreira – entre eles um estrangeiro –, se reuniram simultaneamente no mesmo lugar para adaptar três romances do escritor baiano; ou seja, existia um alinhamento temático nessas escolhas de filmagem? De fato, devemos considerar que a *atmosfera literária*, recriada nos romances do escritor, afetou os produtores, uma vez que seus livros transportavam, aos sabores, sonos, climas e o movimento das gentes da cidade da Bahia de Todos os Santos que se fazia presente nas sensações dos leitores/cineastas.[174]

Não obstante, em seu relato, Amado pincela anedotas sobre o fato inusitado do choque que causou a cena de nudismo filmada por Barreto, e que dias depois havia prejudicado as filmagens de Camus no interior da Igreja do Rosário dos Negros, necessitando da sua intervenção que, após longa conversa com Dom Avelar Brandão, liberaria as filmagens.[175] E assim, notoriamente, o romancista se coloca enquanto influenciador direto na produção desses filmes em ambas as dimensões.

Por um lado, o escritor se colocou no lugar daquele que se envolve no campo cinematográfico, tomando seus problemas, e assumindo papel decisivo nas soluções mais urgentes, além de oferecer a cidade baiana enquanto palco dos melhores enredos sobre a

---

[173] AMADO, Jorge. Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 360

[174] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014.

[175] AMADO, Jorge. *op. cit.*, p. 361.

condição brasileira, funcionando quase como um produtor informal. De fato, Amado possui um histórico de ligação com diversos nomes do cinema tanto nacional como internacional, todavia são os temas de sua literatura catalizador da aproximação com a sétima arte. E nesse contexto, estão relacionados processos históricos que influíram nas opções e estratégias políticas e estéticas dos filmes *do* e *sobre* o Brasil.

De tal maneira, a "casualidade", em verdade é uma convergência orientada por uma série de signos que concebem a cidade da Bahia de Todos os Santos sob o reflexo de polo que melhor exprime a face da nação. Os filmes – homônimos aos romances – têm em comum a marca de abordar a miscigenação baiana, o carnavalesco,[176] o sensual, o popular, entre outros tópicos da literatura amadiana, num contexto de época em que era essa a noção mais difundida da assim concebida "cultura brasileira" e identidade nacional.

Os embates em torno dos rumos do cinema brasileiro, nos anos 1970, estiveram ligados a esses novos parâmetros em que, por um lado, a ação da política cultural do Estado – como abordaremos nos próximos tópicos –, influiu consideravelmente nas produções naquilo que se aproximava das noções a respeito de uma pretensa identidade nacional, e de outro, o programa cinematográfico de cineastas como Nelson Pereira dos Santos, que visavam uma abordagem do caráter popular da cultura brasileira. Sendo assim, a obra do romancista passa a ser consumida sob os parâmetros do realinhamento de um conjunto de signos que o identifica com a cultura popular; fato imprescindível para compreender como alguns cineastas passaram a concebê-lo dentro das estratégias de suas produções.

O desligamento político de Jorge Amado do PCB, configuraria como um marco para os novos rumos assumidos pelo escritor dentro de seu projeto literário. O ano de 1955 foi descrito pelo artista como um período traumático, pois foi quando o romancista e militante rompe com o partido comunista. Ao descobrir os crimes políticos praticados por Stalin, e perceber que "aquele a quem víamos como um deus não era um deus",[177] o escritor deixa sua filiação. É a

---

[176] Ao analisar o movimento de modificações formais que Jorge Amado passa a empreender a partir dos anos 1960, Roberto da Matta, em sua tese sobre a carnavalização da sociedade brasileira, inseriu o escritor, a partir dessa "segunda fase", como o autor que, dentro do campo literário, traduziu uma "fórmula" de explicação da sociedade brasileira. Segundo o sociólogo, os romances amadianos passaram a exprimir esse modelo social em que o caráter das relações interpessoais, o lado festivo, e integrador, que dissolvem as estruturas rígidas da sociedade, pelo qual impera um sentido harmônico de conciliação das diferenças que convivem em um mesmo espaço, encontrou solo fértil nas páginas de Amado. Agora, antes de um maniqueísmo predeterminado em sua escrita, esse cede lugar a dar a ver o Brasil pela ótica dos personagens múltiplos, os heróis não são mais um espelho do militante comunista, e sim sujeitos de várias faces identificados principalmente na figura do malandro. Ainda para o autor, tais aspectos que passam a se adensarem a partir de *Gabriela* (1958), serão centrais no romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) e em obras subsequentes. DAMATTA, Roberto. Dona Flor e Seus Dois Maridos: um romance relacional. In.: _____. *Jorge Amado*, Km 70. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 18-19

[177] AMADO. Jorge apud RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992. p. 141

partir daí que, o autor e seus contemporâneos, procuraram fazer uma releitura de sua experiência, buscando minimizar o que é contraditório, e principalmente, o que poderia distanciá-lo da imagem amistosa de representante da cultura popular, e, claro, da identidade baiana/nacional. Fato que se faria sentir em suas próximas investidas literárias.

Inclusive, é partir desse período que esse redirecionamento da figura do escritor com a identidade nacional passa a ser divulgada. As ideais do romancista se tornaram mais difundidas entre um público que se sobrepôs as fronteiras nacionais e por isso cada vez mais vasto, não apenas circunscrito aos círculos intelectuais e academicistas. Para Calixto, esta fase coincide justamente com o envolvimento mais acentuado de Amado em relação às questões etnoculturais, principalmente na identificação do mito do "Brasil como uma democracia racial", e como acontecera com outros artistas de sua época, o escritor assumiu posições no plano político cultural que se alinhavam a muitas propostas estatais sobre o nacionalismo.[178]

A publicação de dois de seus romances – os mais famosos quanto a público e divulgação de suas ideias –, *Gabriela* em 1958, e onze anos depois, *Tenda dos Milagres*, de 1969, marcam na carreira do autor o momento do literato engajado a perscrutar pelos traços definidores da nação, em suas características de "popular" e "povo mestiço", coincidindo com uma mudança do estilo amadiano de escrita: "Particularmente do processo de sacralização de Amado e sua obra elevados a ícones da brasilidade, leia-se, de uma determinada leitura, percepção ou projeto de Brasil."[179] De Gabriela, o brasileiro e o leitor estrangeiro descobriram a cor e o cheiro da típica mulher mestiça deste país ("a cor de cravo e o cheiro de canela"); do herói Pedro Archanjo, "pardo, pobre e paisano", constatou-se a fibra do bom brasileiro mestiço, cordial, contrário aos preconceitos, principalmente o racial. É por assim dizer o início de uma fase em que o estilo criado, mais próximo de uma linguagem identitária, se vincula a termos não propriamente ligados a seus anos de ativismo político, mas direcionado a reordenar sua trajetória, vida e obra, ligadas a falar sobre o Brasil.

Com o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, Amado passou a compor seus personagens, e os signos dos espaços, sob um estilo narrativo mais dinâmico, apostando na pluralidade dos tipos literários, e cada vez mais direcionado a ver a miscigenação brasileira, e a Bahia como *locus*, enquanto aspectos de primeiro plano em suas narrativas. O romance ainda carrega signos

---

[178] CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional*: diálogos político-culturais. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. p. 95-96. Da Matta também apontou para essa mudança no estilo empreendido por Jorge Amado nessa fase de sua produção. DAMATTA, Roberto. Dona Flor e Seus Dois Maridos: um romance relacional. In.: _____. *Jorge Amado, Km 70*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.p 15-18

[179] Idem. p. 97

próximos a seus livros antecedentes, a exemplo da figura do "coronel", no entanto, estes não se apresentam mais enraizados tão somente na estrutura social. A geografia da narrativa é o município de Ilhéus, cercado pelo mar, pelas cores e sabores locais, e de sua gente alegre a superar os ditames do coronelismo, da qual se sobressai uma mulher, destacada entre muitas, por sua cor e meiguice, a típica mulher baiana.

Nesse período, a maneira de sua representação da mulher brasileira, "mulata" dos prazeres do amor e do sexo – em consonância com a imagem sexualizada da mulher negra que já vinha de outros romances seus – assume a representação que se tornaria uma das marcas icônicas do escritor. Em termos do debate de gêneros, tal representação não poderia ser mais questionável. Estereótipos sexuais sobre a "mulata" colaboram para o quadro de violência contra a mulher existente na sociedade brasileira atual e uma perspectiva patriarcal e machista sobre as atividades femininas deixava pouco espaço para que essas personagens femininas se desenvolvessem de maneira autônoma, sem depender do universo masculino, que muitas vezes eram o real foco da narrativa. O debate é rico, mas nossa problemática não nos permite desenvolvê-lo. O que não impede de frontalmente interpelá-lo com a denúncia necessária.

Desde esse período, diversas de suas temáticas apostaram numa descrição cada vez mais alegre e popular da Bahia e de sua gente, mesclando a miscigenação racial e cultural brasileira na qualidade de imagem do Brasil. O Candomblé, que há muito já povoava seus cenários romanescos ganhava plano central em suas narrativas, ou dele se explicava o mistério, a mágica, a dança e o balé de sua região. São muitos os exemplos; no conto *O compadre de Ogum* (1964) – parte do romance *Os Pastores da Noite* – Amado conta a estória do batizado do filho do negro Massu, que na indecisão para a escolha do padrinho, é o próprio orixá Ogum que se faz padrinho da criança; uma composição que visa reportar o sincretismo entre Candomblé e Catolicismo; em *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1966), Vadinho o primeiro e falecido marido volta como espírito até que Dona Flor resolve recorrer ao culto afro-brasileiro para se apartar da visitação; na narrativa de *O sumiço da Santa* (1988), a imagem de Santa Bárbara, que no sincretismo é associada à Yansã, teria desaparecido misteriosamente, por obra aparente do Orixá.

Nas décadas subsequentes, o retrato de um país miscigenado, característico de uma "cultura popular", dado a mistura, possuidor de categorias definidas como "povo" e meio, vislumbradas sob um pluralismo, mas eivado por um caráter homogeneizante, intensifica-se. Uma nação, exaltada por sua democracia racial, encontraria nas páginas do romancista baiano uma espécie de fonte artística dotada de uma compreensão e sistematização do todo da brasilidade.

No ano de 1969, Jorge Amado publica a obra que assinala sua maior associação enquanto ensaísta do Brasil. Nela, a Bahia seria definida mais propriamente como um reflexo dessa Nação, a destrinchar uma espécie de genealogia que encontraria a raiz na qual estaria o polo originário, visualizado no tempo-espaço, e nos sujeitos partícipes desse processo. O *telos* de um Brasil que se resolve e se encontra ao abordar seu princípio originário por excelência, a mistura.

O romance trata da miscigenação brasileira, uma mistura entre o branco, o negro e o índio, ocorrida nos trópicos, e descoberta pelos olhares atentos de um sábio baiano, nascido do povo, crescido misturado com sua gente e seus costumes, de nome Pedro Archanjo – cujo pode ser percebido como o alter-ego do romancista que o deu vida, corpo, e mente, nas páginas de um livro. *Tenda dos Milagres* é por assim dizer o desejo amadiano de levar a sua literatura a um horizonte comum, o fato de propor uma interpretação sobre o Brasil, e inserir uma linguagem mais direta no tocante a questão das relações raciais brasileiras. Seu tratamento mais elaborado até então sobre os mitos que definem uma determinada identidade brasileira.

A narrativa gravita ao redor do herói Pedro Archanjo que viveu durante o início do século XX no amplo território da cidade de Salvador, onde atuou profissionalmente como bedel da Faculdade de Medicina da Bahia. Nesse ambiente ele travou os principais embates de sua vida intelectual em defesa da miscigenação brasileira contra as teorias racistas que imperavam no meio científico, encarnadas no personagem Nilo Argolo (um alter-ego do estudioso maranhense Nina Rodrigues), a declarar a inferioridade do negro e a defesa do branqueamento da população.

Sábio nascido pelo traço do conhecimento popular, aclamado sob o título de Ojuobá, os olhos de Xangô – referência aos sábios do Candomblé – Pedro Arcanjo se torna mestre da religião de seus ancestrais, e descobridor da formação da Bahia e do Brasil fruto da mistura das matrizes indígenas, africanas e portuguesas. O livro reconstrói a narrativa a partir de um paralelo entre dois tempos, o início do século, instante em que tais coisas sucederam, e a progressão para os eventos contemporâneos ao ano de 1968 impulsionado pela chegada do cientista norte-americano James D. Levenson que afirmava estar de visita ao especial Estado da Bahia, a procura da história do grande intelectual nacional que o influenciou.

Por esse formato, o livro traça um paralelo narrativo entre a voz do narrador-personagem, o poeta Fausto Pena, que na trama é contratado pelo cientista Levenson para pesquisar a vida do sábio baiano; e assim é ele quem faz as conexões com os eventos passados sobre a vida do bedel com o instante contemporâneo. Simultaneamente, surge outro narrador que é responsável por dar consistência e tecer as conexões entre todos os personagens. Nesse

amálgama, o escritor, pela relação passado/presente, trouxe a obra o ideal máximo de discutir historicamente, a partir de um personagem pretensamente verídico,[180] sua visão sobre o que seria a formação e defesa da sociedade miscigenada. Busca trazer assim na escrita outra temporalidade que se entrelaça com a própria contemporaneidade de quem o escreveu, uma vez que o centro conflitante da obra se deu pela retomada de Pedro Arcanjo entre a intelectualidade baiana na celebração, em 1968, do centenário de seu nascimento.

A historicidade do discurso sobre a miscigenação racial brasileira recobra um passado localizado no pensamento social do país desde o século XIX. A interpretação da questão racial no Brasil esteve durante muito tempo atrelada ao quadro que essa noção conformaria no pensamento dos estratos intelectuais, artísticos e políticos, e da sociedade como um todo. Quando o conceito passa a dominar os meios intelectuais e pseudocientíficos, tal concepção esteve atrelada aos discursos de formação do Estado-Nação, naquilo que poderia travestir na definição dos rumos de um tipo racial especificamente nacional.

Eminentemente ligada a noção de branqueamento, o caráter mestiço do povo cambiou entre a positivação ou negação do nosso suposto mal de origem, principalmente naquilo que ele evocava sobre a raiz negra, uma vez que o racismo científico que imperava nesses meios se aportava na ideia de inferioridade das raças. Contudo, nos anos 1930, a obra sociológica de Gilberto Freyre, inverteria o sinal. De uma abordagem estreitamente biologizante e negativa, o pernambucano passaria a dar notoriedade a uma perspectiva cultural e positiva, açucarada e celebrativa, do processo de miscigenação, e acabaria fornecendo os subsídios teóricos para a crença, que perduraria no imaginário social, no mito da "democracia racial".[181]

Como delineamos anteriormente, o ingresso de Jorge Amado na carreira literária, nos anos 30, não ficara à revelia dessas discussões, já se mostrando notável a incorporação que faria da dimensão racial em suas narrativas. Muito embora, os romances do jovem escritor baiano já

---

[180] Ilana Goldestein observa que, para muitos, a obra de Jorge Amado toma aspecto de guia por suas referências a fatos da realidade, e um desses mecanismos diz respeito a construção de vários de seus personagens inspirados por pessoas que o romancista manteve contado ou conheceu através das histórias e ditos populares. Por exemplo, Pedro Archanjo é a soma de vários nomes, a exemplo da história de Manoel Querino cujo qual escreveu algumas obras contrarias as teorias raciais que cruzaram o início do século XX, e Nilo Argolo seria uma metáfora a Nina Rodrigues, médico maranhense que atuou na Faculdade de Medicina na Bahia em fins do século XIX, onde desemprenhou papel central no desenvolvimento das teorias eugenistas. GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado*: literatura e identidade. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 180, 220.

[181] Para essa abordagem sobre o discurso em relação a "miscigenação", enquanto o parâmetro que dominou o pensamento sobre os debates raciais no Brasil, bem como a positivação desse conceito para a identidade nacional, encontra lastro em discussões como as dos autores a seguir referenciados. MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. COSTA, Sérgio. A construção sociológica da raça no Brasil. Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, Ano 24, nº 1, 2002, pp. 35-61. VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. *Revista Tempo 8*, agosto de 1999, pp. 1-12.

demarcassem o caráter miscigenado do brasileiro, não era, naquele momento, esse o discurso proeminente de suas estórias. Todavia, a proximidade interpretativa da sociedade brasileira que nutria com a perspectiva freyriana desde aqueles anos, acentuaria-se, sobremaneira a partir dos anos 1960-1970, momento que coincide com os realinhamentos que faria de sua "obra" frente a celebração de tal visão. O que coincide também, com a retomada do sociólogo Gilberto Freyre que passa a ocupar profundamente o lugar de um cânone.[182]

Ao apontar para as aproximações visíveis entre os dois intelectuais, Lilia Moritz Schwarcz identifica Amado como "O artista da mestiçagem", delineando os influxos que Gilberto Freyre imprimiu sobre o pensamento do romancista, ao considerar o sociólogo como o "pai da ideia" e o romancista como seu "grande artista e divulgador"[183] – dada a grande circulação de seus escritos atingida à época. E isso principalmente pelo traço marcante de seus livros, a figurarem "uma verdadeira aquarela do Brasil", a julgar pela pluralidade da descrição das cores do povo desde "cabocla" e "cafuzo" a "tição" e "vermelho", pensados antes de tudo pelo signo do convívio harmônico, democrático, em verdade, na concepção de uma espécie de utopia romanesca para a nação.[184]

Podemos apontar que o já mencionado *Tenda dos Milagres* apresenta uma estrutura narrativa em que todas essas visões se condensaram. É inclusive uma das narrativas que seu autor evocaria constantemente na tentativa de realinhar seu discurso numa unicidade do todo de sua "obra", a apontar na direção de assinalar tais concepções enquanto sempre presentes em sua escrita.[185] Um exemplo seria a ideia de que *Tenda dos Milagres*, romance apontado com frequência por seu autor como sua obra mais importante, era uma espécie de atualização de debates evocados já em *Jubiabá* nos anos 30, e que era naquele período resgatado pelo romancista enquanto a fonte de temas, revisitados "vinte e cinco anos mais tarde", agora

---

[182] Carlos Guilherme Motta descortinou, em sua tese sobre a *Ideologia da cultura brasileira* nos anos 1970, o fato de que Freyre continuava, num momento de revisão da produção intelectual brasileira a imperar nos estratos intelectuais, inclusive nos aparelhos oficiais, enquanto ideólogo máximo de uma interpretação do Brasil, dada a grande divulgação e influência de suas obras. MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 93-96. Ver também: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo*: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Fortaleza, 2016. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de História. p. 35

[183] SCHWARCZ, Lilia Moritz. O artista da mestiçagem. In:_____ (Org.). *O universo de Jorge Amado*: orientações para o trabalho em sala de aula. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009. p. 39

[184] Idem. p. 40

[185] Sobre a ideia de "obra", que busca readequar um discurso unívoco sobre um pretenso sentido linear nos escritos de um sujeito, nos aportamos em Foucault. FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009. p. 269

presentes no livro de 1969 voltado a discutir, em suas palavras, a "questão da formação da nacionalidade brasileira".[186]

A partir de então, a elaboração de um mito, o "autor" Jorge Amado, capturado sob o signo de intérprete, se processaria de forma mais intensa e serviria como força motriz da forma de pensar quais características comporiam uma visão popular da realidade, associada diretamente a condição mestiça do brasileiro. Seus escritos circulariam posteriormente na forma de material empírico para veicular em outros meios tais ideias, como se suas narrativas fossem o fundo originário espontâneo e natural que justifica tais diagnósticos sobre a identidade nacional.

O espaço-tempo forjado em sua arte literária compuseram-se de determinadas categorias que se somaram ao clima cultural vivenciado, e então tutelaram ao intelectual o lugar de referencial para pensar uma via à nossa identidade. Nesse interim, o setor cultural da cinematografia nacional se aportou nos escritos amadianos, em vista do lugar social ocupado pelo escritor e sua obra, para produzir imagens brasileiras. Movimento que desembocaria na circunscrição do cinema dentro das emergentes configurações do debate racial contemporâneo que se forma nos anos 1970.

2.3 Cinema, uma questão de Estado? Políticas culturais para o cinema

> *Para mim meus romances só existem enquanto os escrevo, ao colocar a palavra fim ao pé da página, o romance que me consumiu o juízo e me comeu as carnes deixa de existir – não é bem isso: continua a existir, mas já não é meu. Passa a pertencer aos outros: editores, críticos, tradutores, leitores, aos leitores sobretudo. Meu, exclusivamente meu, somente durante o tempo dos dedos no teclado da máquina de escrever na busca dos caminhos da narrativa, quando concebo e levanto ambientes e personagens, pouco a pouco os desentranho da cabeça, do coração, dos culhas e os vejo vivos no papel, chorando e rindo – duro, difícil, emocionante ofício o de escritor. Há quem diga que o faço bem, há quem diga que o faço mal, eu o faço o melhor que posso, não busco outra ocupação, pois não sei fazer mais nada.*
>
> (Jorge Amado. Navegação de Cabotagem. 1992)

Era por volta de novembro de 1975, quando as ruas do Pelourinho, aquele longo tapete de pedras negras, centro histórico do São Salvador da Bahia de Todos os Santos, parecia romper o habitual frenesi dos turistas e transeuntes locais, que experimentavam a atmosfera mágica da cidade misteriosa, aquele cenário que mais parecia um túnel direto às páginas de um famoso romanceiro de putas e vagabundos, de nome Jorge Amado. A costumeira agitação daqueles becos e vielas, cedia espaço para uma euforia ainda maior: a Bahia tornava-se novamente palco

[186] AMADO apud RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992. p. 105

e cenário não para um só filme, mas para três: *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Otália da Bahia* e *Tenda dos Milagres*. Não tomavam o enredo de qualquer história, mas sim a partir das páginas de grande e ilustre mestre, amigo do povo mestiço da Bahia, Obá do Candomblé, e verdadeiro Best-seller do Brasil, aquele que era verdadeiramente Amado.

Os anos 1970 representou para o romancista baiano um dos principais momentos de sua consagração enquanto escritor, tanto na divulgação e consumo de seus livros, quanto na cristalização de seu perfil público. A ideia de Jorge Amado como um ícone da identidade nacional mestiça, na maneira que seus romances trataram da cultura popular brasileira, aglutinou em torno do literato o interesse de diversos campos artísticos, sobretudo no terreno do audiovisual.

Por esse viés, esse tópico tem por pretensão traçar o perfil histórico das transformações no setor cultural que atingiu a produção cinematográfica na segunda metade dos anos 1970, sobretudo a partir da interferência direta do projeto de política cultural adotado pelo regime ditatorial. Nesse contexto, Jorge Amado foi capturado pelo cinema enquanto referência da discussão racial que seria suscitada pela adaptação de sua obra. Ao assumir um novo "cinema popular", através da politização da cultura popular, cineastas como Nelson Pereira dos Santos e demais remanescentes do Cinema Novo se vinculariam cada vez mais aos incentivos estatais e proporiam em seus filmes uma releitura temática bastante próxima da ideologia nacionalista do Estado.

Portanto, a consagração de Jorge Amado, que despertou cada vez mais o gosto dos cineastas pelas ideias do literato, coube perfeitamente nos planos que passaram a defender para seus projetos fílmicos que visavam se reunir na incipiente indústria cultural patrocinada pelo Estado. Isso teria ampla ressonância na escolha de seus livros, seja para transposições mais diretas (no caso das adaptações), ou enquanto referência cultural – dado o fato de que o escritor há muito mantinha contato com importantes nomes da cinematografia, como vimos no capítulo anterior – em se tratando do que o literato passou a encerra em si a imagem de um escritor voltado ao "popular" através de temas como a miscigenação e a cultura negra.

Problematizamos aqui, como a partir da matriz cultural que foi o romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, para a produção do filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, o discurso racial da miscigenação assumido pelo romancista foi atualizado nos termos do cineasta em sua produção audiovisual. A apropriação de Amado no projeto do cinema popular a partir de sua tese interpretativa do Brasil contida no romance não se dá sem fissuras. Será necessário também perceber as interlocuções e influências que o legado de Gilberto Freyre

imprimiu sobre tais obras, tendo em vista que essas películas, bem como os escritos de Amado, foram alçadas como herdeiros das prescrições freyrenas, já tão criticadas à época.

Assim, nos deteremos sobre a recepção crítica dos filmes que ao questionarem o valor representativo em relação a abordagem racial e étnica empregada, abriram fissuras no projeto popular encabeçado por cineastas, notadamente no projeto de Nelson Pereira dos Santos. Cada vez mais, naquela década, as delimitações provocadas pelo movimento negro alteravam antigas percepções sobre raça no Brasil, principalmente em face da crítica ao modelo sociológico de Gilberto Freyre e ao mito da "democracia racial". Influenciados diretamente pelas discussões raciais que se processavam no correr daqueles anos, muitos críticos verão os filmes como a reprodução dessas últimas concepções, presentes tanto na obra de Jorge Amado como na de Santos, em se tratando de *Tenda dos Milagres*. Mas não estavam circunscritas ao binômio Amado-Pereira dos Santos.

Observamos que filmes como *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, ao aportarem-se naquele manancial temático acabaram por abrir ainda mais o campo dialógico da recepção cinematográfica, o que ultrapassaram o projeto inicial dos filmes. Isso faria com que Jorge Amado, e a presença notável de Freyre destacada pela crítica, como referenciais culturais dos cineastas, antes de serem louvados, seriam acessados pelas imagens fílmicas para darem ensejo a uma crítica cultural que problematizava e reivindicava uma outra imagem, positivada do negro na tela e na produção cultural brasileira.

Ao aportar em temas associados a cultura negra, mas substancialmente a partir de concepções como a miscigenação e a "democracia racial", tópicos recorrentes em Jorge Amado, os cineastas despertaram, voluntária ou involuntariamente, o debate racial no cinema. Nessas circunstâncias, a recepção crítica se dividiria entre as posições que reafirmavam as colocações dos cineastas e aqueles que criticavam as películas em face as releituras étnicas que despontavam no período.

Assim, ao focalizarmos a transposição cinematográfica de *Tenda dos Milagres*, romance de Jorge Amado, por Nelson Pereira dos Santos, em 1977, problematizaremos como o filme, ao fazer uma abordagem étnica, na referência explicita da miscigenação racial brasileira e seu correlato, a "democracia racial", suscitou o debate racial no cinema.

2.3.1 Os cineastas e a política cultural

O golpe de Estado que destituiu o sopro democrático do governo de João Goulart, a 31 de março de 1964, e instituiu anos de repressão e supressão de direitos políticos e civis, sob os

auspícios de uma ditadura civil-militar, [187] repercutiu suas instâncias de atuação ao atingir campos como o da produção cultural. Será sobretudo na década de 1970, quando diversos movimentos artísticos urdidos na década anterior – ao mote dos CPC´s da UNE e o Cinema Novo –, meios nos quais expressivos nomes das artes e intelectualidade vinham consolidando sua carreira, que os impactos dessa mudança se fariam mais expressivos.

Esses sujeitos e produtores culturais se depararam com novidades no que concerne a participação do fomento governamental e na interferência direta ao que se aferisse a produção cultural. Em uma aparente recusa – dado que muitos desses produtores eram ligados as esquerdas e contrários ao regime[188] –, ao que se assemelhará a uma adesão do programa estatal, o período será palco de profundos debates sobre as maneiras de dizer esse Brasil.

O que será singular dos anos 1970 é que se em períodos anteriores os governos republicanos demonstravam indícios de uma preocupação com o setor cultural, seja por um fator ideológico, quando políticas culturais visaram magnetizar um campo estratégico de domínio social, ou na formatação de órgãos destinados a esse incremento, veremos nesses novos cenários um acirramento dessas questões. Os artistas e intelectuais, ao invés de cessarem sua produção com a censura e o regime fechado, encontraram terreno fértil em meio as políticas culturais que rondaram o aparelho burocrático do Estado brasileiro naquele momento de exceção.

Antecipe-se ao leitor que o setor cultural passou por uma verdadeira reestruturação no sentido de tutelar a intelectualização de seus espaços, bem como a construção de um aparelho burocrático (no que compete a legislação, financiamento, órgãos e subdivisões, etc.), no intuito de respaldar uma ação de controle e cooptação para a adequação sobre o que seria a "cultura brasileira" aos preceitos agora vigentes.

As ideias do historiador Carlos Guilherme Mota, por exemplo, se chocariam diretamente com esse estado de coisas ao apontar substancialmente para o fato de que a nomeada "cultura brasileira", como encarada pela intelectualidade nacional, foi fruto de um processo histórico que se apresentou sob a forma de um discurso ideológico, a qual não seria de espantar que as posições políticas, inclusive a de Estado, influenciaram sobremaneira nesse processo.[189]

---

[187] DREIFUSS, René Armand. *1964*: A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe). Petrópolis: Vozes, 1981

[188] RIDENT, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC a era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

[189] MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014.

Sobre os meios cinematográficos, especificamente, é indispensável refletirmos sobre como tais questões acabaram por ser decisivas nas transformações que as propostas de filmagens passariam a assumir nesse contexto. Sobretudo porque será no interior desses tramites que se produzirão as imagens em torno dos temas ditos "populares".

De tal modo, podemos delinear os principais mecanismos que impulsionaram esse contexto. Questões relacionadas à defesa de uma política nacional para a cultura angariaram a noção de "identidade nacional", e quais os elementos viriam a compor essa identificação, na delimitação de um conceito de cultura homogeneizante, e, sobretudo, pensado a partir de enunciados propostos por intelectuais já consagrados em âmbito nacional. O campo cinematográfico seria um dos que veriam uma interversão nesse sentido, seja no quesito de investimentos ou no plano ideológico e temático.

O ano de 1966 pode ser percebido, nesse contexto, como um marco da maior intervenção do Estado na produção cultural.[190] Naquele ano, a seara da cultura como um todo, e entre esses, o cinema, seria diretamente impactada com a criação, pelo então presidente Castelo Branco, do Conselho Federal de Cultura – CFC; e do Instituto Nacional do Cinema – INC, que respectivamente se traduziram como um esforço do regime ditatorial em fazer cumprir a prerrogativa de tomar as artes como um lugar estratégico de sua política.

Nesse âmbito, a atuação do CFC, funcionou como um verdadeiro centro autorizado, enquanto instituição, a conferir legitimidade e autenticidade ao que era produzido em termos de substrato artístico.[191] Desde a sua fundação, o conselho foi estruturado sob a base organizacional de sua composição com a participação de sujeitos renomados no âmbito das artes e da intelectualidade, dentre os quais estavam nomes notáveis, ao mote de Rachel de Queiroz e Gilberto Freyre.[192] O seu intuito era de institucionalizar a cultura – torná-la "coisa de Estado" - seguindo para tanto, diretrizes previamente elaboradas sob uma concepção de cultura tutelada pela ótica estatal, sendo vinculada e forjada diretamente pelos eruditos mencionados – inclusive para elaboração de um Plano Nacional de Cultura.[193]

É dentro desse quadro mais amplo que dez anos depois, durante o governo Geisel, em 1975, com o apoio do CFC, é lançado o documento intitulado de Política Nacional de Cultura

---

[190] A relação entre Estado e produção cultural, possui sua própria historicidade. Consultar: CALEBRE, Lilia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In.:_____. RUBIM, Antonio Albino Canelas.; BARBALHO, Alexandre (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 87-107

[191] Sobre o lugar institucional que legitima os discursos ver: FOUCALT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. Ver também: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

[192] CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano*. Rio de Janeiro: Intellèctus, ano 05, v. II, 17-18 maio 2006. p. 3

[193] Idem. p. 6

que materializava cada vez mais a ação direta naquele setor. O texto integral da PNC apresentava diretrizes de fomento ao acesso e promoção da cultura por todos, dentro de uma noção "democrática".[194] Todavia, essa dita participação era claramente orientada pela dimensão cultural formulada no documento, sendo pautada pela noção de homogeneização para o "fortalecimento da nacionalidade", valorizando os aspectos regionais, e, portanto, "resultante da aculturação partilhada e difundida pela comunidade nacional".[195]

O que estava em jogo nas orientações era a própria definição do que é a "cultura brasileira", tida como um produto da tradição, um dado ontológico, e por isso deveria ser preservada enquanto mecanismo indispensável na promoção do "desenvolvimento" e da "identidade nacional". Fundamentada na contradição entre o incentivo a liberdade de criação e a simultânea necessidade de preservação dos valores da cultura nacional, o documento formula propriamente um conceito de "cultura brasileira":

> "Compreende-se como cultura brasileira àquela criada, ou resultante da aculturação, partilhada e difundida pela comunidade nacional. O que chamamos de cultura brasileira é produto do relacionamento entre os grupos humanos que se encontraram no Brasil provenientes de diversas origens. Decorre do *sincretismo* verificado e do surgimento, como criatividade cultural, de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras, traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais. [...] pluralismo esse que se irá diluindo no sincretismo, e este, tornado brasileiro, dando-lhe a nossa marca. É esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar, que dá significado peculiar a cultura brasileira, expressando a personalidade do povo que a criou. *Formada pelo encontro de três grupos humanos – o índio, o branco e o negro – que lhe fixaram o panorama físico e a paisagem sócio-cultural*, abriu-se a novos valores; é o seu maior significado, como é igualmente a sua expressão maior."[196]

Notemos, pois, que o ideal aponta explicitamente para aquilo que pode fundamentar o plano de homogeneização social associada diretamente a ideologia nacionalista do governo. Ao aportar-se em nosso mito fundador o " *encontro [dos] três grupos humanos – o índio, o branco e o negro* –" a menção se faz implicitamente ao que nos remonta a ideia do Brasil como resultado daquilo que a miscigenação racial processou na formação da paisagem identitária do país em termos de "panorama físico", mas também de expressão de uma cultura que, pretensamente plural, traria o amálgama da singularidade. Ou seja, o que é plural dilui-se num movimento de conformação unitária conferindo a delimitação de um quadro que é facilmente identificado e

---

[194] AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (PNC): algumas reflexões acerca das políticas culturais. *Revista Brasileira de Sociologia*. Vol. 04, N. 07, Jan. Jun, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896090>. Acesso em: <16/04/2020>. p.
[195] Idem. p. 324
[196] BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. (1975). *Política Nacional de Cultura. Brasília*: Departamento de Documentação e Divulgação. Itálico nosso.

rico em sua manifestação. Nesse ponto não seria de se espantar a noção imbricada entre biologia e cultura, na ontologização da tradição por exemplo. Dessa forma, o panorama do que se entendia por política cultural visava tão somente o estabelecimento de diretrizes pautadas no incentivo à manifestações que recobrassem todo esse aparato conceitual com o intuito de "salvaguardar o nosso acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro".

Nesse contexto, compreendemos que o interesse em se voltar para as áreas da produção cultural estava intimamente relacionada com propostas que pudessem realçar tais configurações. Nesse período, em que tal política se intensificará e atingirá largamente o campo da cinematografia, os discursos dos cineastas, e a produção de suas falas para amparar as imagens produzidas, ainda que não possamos afirmar que há uma total adesão dos produtores ao plano oficial mostra-se inegável que há uma coadunação. É o terreno fértil delineado por essa atenção do regime sobre a cultura brasileira que criará os espaços pelos quais os diretores flanarão na produção do chamado "filme popular", que em muito aglutinaria elementos da visão oficial. A criação de órgãos e uma legislação específica seria definidora dos rumos tomados por grande parte de nossa produção fílmica.

Alguns cineastas que em décadas anteriores já mencionavam o ideal de um cinema pautado no povo, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos, atualizariam esse debate em face das transformações pelas quais o país passava em termos de indústria cultura,[197] e que atingira a prática cinematográfica. É no cerne dessas novidades que a defesa de um novo cinema popular recorreria a temáticas recorrentes sobre o que conferiria os estratos de nossa identidade.

Representar o negro sob os auspícios daquilo que o identifica com sua cultura sob o signo de aspectos como a religiosidade, e ancestralidade, a louvação de suas contribuições no processo de nossa miscigenação, entre outros aspectos, seriam tópicos que se repetem, ainda mais num âmbito em que o Estado procurava assumir a "questão nacional" pela via dos temas populares e das raízes de nossa formação.[198] Esse fator não foi impasse aos cineastas ligados a uma tradição de pensar o Brasil a partir de sua formação étnica mestiça, influenciados por artistas e intelectuais como Jorge Amado e Gilberto Freyre, que passam a rondar cada vez mais o pensamento cinematográfico. Pelo contrário, representou uma oportunidade para fazer cinema em tempos difíceis, com apoio estatal, uma vez que seus projetos aparentemente se alinhavam em termos identitários.

---

[197] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

[198] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 71

Esse cenário que já vinha se desenhando desde a década anterior,[199] tomaria proporções cada vez maiores. Após três anos da criação do INC, é fundada, em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S.A – Embrafilme, que durante os anos 1970 se mostrará como um dos principais mecanismos de incentivo aqueles parâmetros, e o estabelecimento de uma sólida indústria cultural para os filmes brasileiros.

A empresa, que era de capital misto, com 99% das ações pertencendo ao Estado, logo se tornou um dos mais importantes investimentos para a área, que oficializou a produção e conseguiu trazer muitos adeptos do cinema artesanal – incluindo nesse meio os cinemanovistas – para o mercado dos longas-metragens. Através do financiamento destinado a várias produções e distribuição de filmes em escala internacional, por meio de uma receita líquida (da União e iniciativas privadas) criada para se dedicar exclusivamente a este campo, o que logo se mostraria um poderoso instrumento para a ação estratégica do regime. Influência decisiva nas escolhas temáticas voltadas para o caráter nacional e popular dos filmes propostos para a produção, como por exemplo, o incentivo ao "filme histórico e literário" a estratégia mostrou-se bem sucedida.

A partir de 1974, os remanescentes do Cinema Novo passaram a se vincular àquele órgão, pois a Embrafilme tornara-se a materialização das antigas aspirações de consolidação de uma indústria cinematográfica, ao passo que incentivava a concepção de "nacional-popular" enquanto proposta estética que se alinhava a política de Estado.[200]

O processo de aproximação vinha desde o fim da década anterior e de sucessos comerciais como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. O grupo que dirigia o INC, ligado ao cinema paulista, foi afastado e nomes mais conectados com o Cinema Novo, que já caminhava para o seu fim, foram cogitados. O direcionamento temático, que conciliava os tópicos mais aceitos pelo regime, e que de certa forma fazia parte da formação cultural dos cineastas, angariavam um provável diálogo – tendo em vista que eram artistas da esquerda – com aqueles que "defendiam os valores nacionais".[201] Entre os maiores sucessos de financiamento e encargo pela distribuição da Embrafilme, teremos respectivamente, em 1973,

[199] Em verdade as questões envolvendo a ação do Estado no terreno cinematográfico já vinham sendo destrinchadas desde os anos 1950-1960.
[200] JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70 e 80. *História*: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003.
[201] Idem. 172

O amuleto de ogum, de Nelson Pereira dos Santos, e em 1975, *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto.[202]

* * *

A relação dos cineastas com esse estado de coisas, principalmente aqueles identificados como remanescentes ou herdeiros do Cinema Novo, mudaria de uma posição de resistências e divergências, para um processo de aproximação em que a Embrafilme se tornará o vínculo mais estreito dos diretores com o regime, principalmente no que concerne ao plano ideológico nacionalista.

É a partir de 1974, quando a direção da empresa passa para a gestão de Roberto Farias, este que possuía vínculos estreitos com muitos dos cinemanovistas, é que as posições passam a se cristalizarem.[203] Nesse instante, os planos estéticos se voltam cada vez mais às propostas alinhadas tanto na visão do "filme popular", que seria defendido pelos produtores, bem como o que se vinha discutindo em termos do nacionalismo defendido em comum tanto pelos cineastas como pela política cultural do governo.

Os cinemanovistas que cada vez mais passavam a defender um movimento de redefinição do que se entedia sobre a cultura popular como instrumento de politização, em face da negação das antigas posturas que a classificava enquanto alienação, teriam abertura nas fileiras dos investimentos estatais. Atrelados ao projeto político cultural que se adensava nessa primeira metade dos anos 1970, os cineastas buscariam aliar as questões em torno do mercado (tendo em vista o avanço da indústria cultural) e as proposições quanto ao que alavancasse as ideias de identidade nacional, cultura brasileira e nacionalismo. Nas palavras de Ortiz Ramos: "Nestes anos 70, o sonho nacionalista que atravessara o início da década anterior se transmutaria em ideologia de Estado, e encontraria receptividade entre os produtores culturais do cinema brasileiro."[204]

Será notório nas reavaliações que os cineastas farão a partir de seus projetos, o quanto as concepções sobre o que se entende sobre a cultura brasileira, enquanto mecanismo de fortalecimento da identidade nacional, alinham-se e dão respaldo a questões postas até em textos como o da PNC.[205]

---

[202] AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. ALCEU, v.8, n.15, Jul./Dez. 2007, pp. 173-184. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: <11/11/2018>. p.173

[203] AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 41

[204] RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 94

[205] Idem.

O caso notório é o de Nelson Pereira dos Santos e de Carlos Diegues. Juntos, eles aglutinaram as referências a um projeto de cinema popular enquanto fórmula dos impasses frente a industrialização. Alimentaram também a necessidade de conciliar e manter viva a chama de politização as quais eram marcas de seus filmes buscando encontrar nos "temas populares" uma forma de compreensão do Brasil.

Em relação a seu filme, lançado em 1975, *O Amuleto de Ogum*, Pereira dos Santos assim o classificaria nessas novas frentes:

> [...] Então existe uma opção. Saber um pouco mais a respeito do nosso ser cultural, se ligar mais a ele, praticar uma observação mais aberta, menos facciosa. Creio que isto também é realizar o projeto do cinema brasileiro, ter para o cinema brasileiro um público permanente que é nosso povo, que fala nossa língua, que está transando a mesma realidade.
> Na verdade a umbanda é a religião do nosso povo e ela explica o seu comportamento. [...] O que eu tento no filme é mostrar a umbanda tal como ela é: uma visão religiosa, com raízes profundas, trazendo em si toda a afirmação do homem brasileiro, da nossa história, a contribuição da cultura do negro e do índio, enfim de toda nossa formação cultural. Dizem os antropólogos que a verdade da sociedade só pode ser encontrada nos mitos que ela produz. Nós sabemos, desde Gilberto Freyre, que existem duas culturas no Brasil: aquela importada, imitação da cultura ocidental, e outra natural, espontânea, de raízes mais fortes, e que é reprimida.[206]

O filme, que se apresentou à crítica de cinema, bem como nas várias entrevistas concedidas por seu diretor, como uma espécie de marco dessa nova fase encabeçada pelos cineastas, assinala na fala de Santos o símbolo da busca por mostrar ou afirmar o "homem brasileiro".

Chama bastante atenção o grau de aproximação com o que anteriormente trouxemos acerca da definição empregada pela PNC, principalmente na defesa de um "projeto do cinema brasileiro" pautado na expressão do povo e suas raízes culturais naquilo que ela traz em manifestações como a religiosidade fruto do "sincretismo" de matrizes como a do "negro" e do "índio". Ademais, a menção a Gilberto Freyre – naquele período instalado nos estratos oficiais do regime – realça o quanto esses artistas consumiam perspectivas amplamente divulgadas sobre o pensamento corrente atrelado aquele pensador. E em específico o cineasta afirma aquilo que no plano oficial convocava para a defesa de uma "cultura brasileira" a ser preservada frente ao avanço dos meios de comunicação de massa e consumo dos bens de circulação global.

São exatamente nesses pontos que as confluências dos discursos geram pontos de interlocução que tornaram possíveis o incentivo, a divulgação e o investimento à essas

---

[206] Idem. p. 130. Publicado originalmente em: Nelson Pereira dos Santos, entrevista a Jean-Claude Bernardet, "Caxias, para mim, é a capital cultural do Brasil", *Opinião*, nº 119,14/02/1975; Nelson Pereira dos Santos, *O Globo*, 29/10/1975. Itálico nosso.

produções. As narrativas fílmicas, atreladas aos discursos eloquentes dos cineastas, faziam valer as prerrogativas da existência de um arsenal cultural transmutado em matéria-prima para um cinema capaz de alcançar sólidas bases no mercado brasileiro em competição com o estrangeiro. Um cinema popular que agora teria um público popular "permanente".

Entretanto, não podemos simplesmente fixar nosso olhar para as ciladas da aparência de uma suposta adesão e cooptação efetiva do Estado sob os artistas e intelectuais. As estratégias se coadunam, de um lado, pela busca por participar nos investimentos cada vez mais constantes assegurados pelo regime, por outro pelas escolhas de campos temáticos que poderiam dialogar entre as visões dos produtores e a tutela oficial. O que não significaria que não houvessem críticas, e que as leituras aparentes sobre a visão da cultura oficial pudessem em verdade apontar para outros rumos.

A esse sentido, concordamos com a análise do historiador Santiago Júnior que chama atenção para o fato de que produções como as de Nelson Pereira dos Santos, ao adentrarem o universo da política cultural, não a agenciava por completo, tendo em vista que ao tratar de assuntos como a Umbanda, em *O amuleto de Ogum*, e o Candomblé, em *Tenda dos Milagres*, o cineasta antes de supostamente aderir ao projeto de homogeneização cultural traduz em suas lentes o universo específico desses grupos, apontando para a inserção da perspectiva étnica em seus filmes, mostrando antes suas singularidades do que apenas diluí-las no ideário de uma comunidade nacional.[207]

Ao observarmos outros discursos de Pereira dos Santos (o que faremos mais diante), veremos o cineasta reafirmar constantemente que seu alvo eram justamente os grupos as quais as fitas se direcionavam – embora o público que com frequência compunham sua plateia se constituísse de estratos sociais da classe média, e não exatamente aqueles visualizados nas telas. O ideal de um público popular continuava nem sempre sendo alcançado, embora a classe média garantisse boas bilheterias, alimentando a utopia do "público permanente".

Àquela altura, a Embrafilme vinha alcançando o lugar central em que tais proposições se faziam sentir. É por meio dela que se constrói um mercado cinematográfico consolidado, aliado ao chamado "filme cultural", o que promoveu o avanço das configurações de boa parte das práticas cinematográficas do período. De uma fase inicial enquanto subdivisão do INC para

[207] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

a promoção do filme nacional no exterior, [208] o órgão passaria pelas propostas de financiamento, ao adensamento de programas mais efetivos de co-produção e distribuição dos filmes.

Entre as principais estratégias que acompanhará essa sua fase áurea, enquanto medida de aproximação aos produtores de renome, ao mote dos egressos do Cinema Novo, está o sistema de premiação para propostas temáticas que dessem notoriedade a mitos e eventos factuais da história. Os filmes históricos obtinham grande atenção por parte da política de cinema estatal. Seguia-se, para tanto, as orientações como as dadas pela diretoria do órgão que especificava, em 1974, o seguimento do "Ministério da Educação e Cultura no sentido de difundir nossa cultura" a partir de bens como "filmes baseados em obra literária de escritor brasileiro consagrado" ou de filmes históricos, como *Independência ou Morte* (1972), com Tarcísio Meira, que comemorava os 150 anos da emancipação política brasileira.[209]

É dessa fase que em 1975, o sucesso literário de Jorge Amado, o romance *Dona Flor e Seus dois Maridos* (1966), seria transposto ao universo cinematográfico pelas lentes de Bruno Barreto; em 1976 o mito histórico de Xica da Silva é roteirizado e filmado por Carlos Dieques; já em 1977 o livro *Tenda dos Milagres* (1969) de Amado recebe sua versão homônima no cinema pela direção de Nelson Pereira dos Santos. Muitos outros filmes se enquadraram nessas vertentes, mais por razões de bilheteria, a exemplo do escritor Nelson Rodrigues que se torna também alvo dos produtores para as adaptações literárias.

Isso direciona nosso olhar para a inevitável coalisão dessas concepções sobre assuntos culturais e consequentemente o que se entente sobre a história do Brasil. Todavia chamamos atenção para as eventuais discrepâncias e fissuras. Queremos aqui frisar que aquilo que se prioriza nesse momento em termos de conteúdo passará necessariamente pela validação por parte dos articuladores, o que nem sempre garante a apreensão de sentidos esperada pela comunidade e pelo público em geral.

A recorrência a mitos históricos, e a "escritores consagrados", os quais passam a ter suas trajetórias cristalizadas, e que no período poderiam atingir positivamente a sociedade brasileira, deu espaço a um campo de recepção da crítica cinematográfica em que nem sempre aquilo que se diz sobre estratos identificados com a categoria "povo" corresponde a maneira como a população se enxerga.

---

[208] A empresa logo o substituiria e aglutinaria todas as atribuições, aliadas a outros futuros órgão como o CONCINE, em torno dos programas para o cinema brasileiro. AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 54

[209] AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 37

É no entrelaçar dessas escolhas que emergirá, no âmbito do fazer cinematográfico, a discussão do peso que as imagens produzidas evocaram sobre a questão racial brasileira, no que pese a inserção do discurso racial e étnico a partir de produções como aquela inspirada na literatura amadiana, que dava continuidade às representações cinematográficas brasileiras de conceber a literatura enquanto manancial da genuína cultura e identidade da nação.

2.3.2 Jorjamado, um tema para o cinema popular

Em agosto de 1977, por ocasião do lançamento do romance *Tieta do Agreste*, a impressa como um todo não cessava de pontuar, como vinha fazendo ao longo dos anos, em escritos e ditos de louvação, a existência indiscutível do "fenômeno Jorge Amado".[210] Sem sombra de dúvidas, o escritor vivia um dos momentos mais profícuos de sua consagração. A clássica imagem do baiano de cabelo ralo, voz grave e melódica, na imponência de seus discursos poéticos sobre a Bahia de Todos os Santos, em seus recônditos paisagísticos entre a natureza exuberante e seus pontos históricos, tonava-se cada vez mais recorrente nos veículos de comunicação.

Com uma vasta produção, consumida das diferentes formas naquele cenário setentista, já ocupando os lugares canônicos das frentes da literatura, como membro eminente da Academia Brasileira de Letras desde 1961, será cada vez mais recorrente as menções a "obra", e seu "autor", devotado a falar da identidade brasileira.

Além de seus sucessos literários, o próprio autor, e a figura a ele associada a expressão da cultura popular baiana, não passava despercebida ao grande público. Independentemente de ser ou não um de seus leitores, o nome "Jorjamado" rondava o pensamento do público sobre o que eram as artes nacionais. Isso porque, os anos que marcaram seu itinerário literário, alcançavam, e ultrapassavam as fronteiras literárias, através das adaptações de seus escritos para o cinema e a televisão, o que concorria diretamente para a popularização do escritor. Arrisca-se apontar que o nome Jorge Amado esteve mais atrelado as menções do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) do que o próprio diretor, Bruno Barreto, filho de um dileto herdeiro do Cinema Novo, Luiz Carlos Barreto.

Naquelas circunstâncias, Jorge Amado se dividia, em seu apartamento em Copacabana, durante estadia no Rio de Janeiro, entre compromissos, entrevistas, sessões de autógrafos, além dos vários momentos devotados à companhia de seu amigo, o cineasta e conterrâneo, Glauber

[210] AMADO, Jorge. Contra o elitismo: a tradição popular da literatura brasileira por um escritor que a põe em prática. (Entrevista concedia a Claudio Bojunga Benício Medeiros). *Veja*, São Paulo, 17 ago, 1977.

Rocha, que lançava as lentes de sua câmera sobre seu mestre baiano, a filmar pequeno documentário informal com o escritor.

A *Veja* daquela semana aproveitou a solicitude de Amado para entrevista-lo. A matéria, com a integra da entrevista, destacava justamente o sucesso do romancista, e o caráter popular de sua escrita, inclusive salientando o papel do cinema ao voltar-se para sua obra. Mas será em torno do peso da sua "figura" sobre os livros, e a existência de uma pretensa "unidade" para a "obra" do romancista, identificada com o universo popular, o que a revista daria maior ênfase.

O tema central da conversa com o escritor, que girara sobre a recente publicação de *Tieta*, elucida muitas das posições tomadas pelo escritor naquele momento alcançado por sua carreira, entres os quais a sua concepção sobre a "cultura brasileira". Comentando sobre o que aquele livro representava, Amado elencou:

> Quis registar os hábitos e modos de viver dessa gente, que está desaparecendo diante da massificação operada pelos modernos meios de comunicação. É um fenômeno que também exprime a liquidação da federação brasileira. A *liquidação desses valores locais* degrada culturalmente o país e *dificulta a unidade do Brasil*.[211]

Em consonância com o pensamento corrente nos meios intelectuais brasileiros, que exprime a existência desse complexo cultural a ser preservado, sobre os perigos dos "modernos meios de comunicação", que em tese "degredaria" a tradição, o pensamento de Amado aponta para o fato de perceber a cultura por esses "valores" populares que entram em conflito com a "massificação" do consumo. Não muito distante dos termos da política estatal, como vimos anteriormente, com destaque para o concernimento de Amado para a "unidade" nacional.

No romance *Tieta do Agreste*, que conta o itinerário dos personagens de um interior litorâneo da Bahia, que se vê atingido pelo progresso, Amado reforça a concepção de que a observância para a manutenção desses "hábitos e modos de viver" no romance, desloca um sintoma regional para o nacional, o que apontaria para o sentido de uma pretensa identidade nacional ameaçada. Sua escrita então abarcaria um teor político de defesa dos valores culturais do povo, ao passo que se tornaria uma espécie de porta-voz e compreensão daquilo que se traduz como a promoção da linguagem popular considerada genuinamente brasileira.

Por conseguinte, outro aspecto da fala do romancista, atrelado diretamente aquelas ideias associadas à sua imagem, era os apontamentos para a existência de uma "unidade da obra". Perguntado se o escritor "Renega algum de seus livros", é enfático ao dizer:

> Nada do que escrevi. Apenas não reedito "O Mundo da Paz", livro de viagens realizadas pela URSS e democracias populares [de orientação socialista]. Não

[211] AMADO, Jorge. Contra o elitismo: a tradição popular da literatura brasileira por um escritor que a põe em prática. (Entrevista concedia a Claudio Bojunga Benício Medeiros). *Veja*, São Paulo, 17 ago, 1977. Itálico nosso.

> porque se trata desses países – muito pelo contrário, orgulho-me de tê-los apresentado num momento em que eram tabu no Brasil. Mas o livro é característico deum determinado momento, e envelheceu.[212]

Como já havíamos apontado anteriormente no primeiro capítulo, a ideia da conformação de uma "obra" unívoca,[213] torna-se corrente tanto nas falas de Amado quanto nas de seus contemporâneos. Nessa declaração em específico, o escritor dá indícios do que essa operação discursiva representa, que é podar as arestas daquilo tomado como seus escritos visando uma homogeneidade de "autor". Ao final, o que se pesa é a relação imbricada entre sujeito homogêneo e que, de igual modo espelha a sua obra, onde determinados fatos passam por um ocultamente discreto para alimentar o projeto autotélico.

Não por acaso, a menção ao período fervoroso de militância comunista aparece timidamente para ilustrar que tudo aquilo que destoa do cunho temático buscado pelo ordenamento de um sentido é minimizado. É uma discrepância menor que pode se fixar no momento em que ocorreu, o que pode não pesar na mesma medida com outros escritos facilmente reinterpretados pelos usos que o autor e seus consumidores buscam.

É sob tais auspícios que veremos mais adiante a ordem preferencial dos cineastas ao se identificar com Amado e o significado que o escritor baiano passa a assumir no interior das produções a ele vinculado. O que de antemão elencamos é que essa popularização do escritor faz parte de um conjunto dileto de circunstâncias que favoreceram a sua circulação e a carga temática que se mostrou decisiva para forjar outros substratos artísticos.

Esses aspectos passariam a ser constantemente realçados pela crítica literária. Diversas produções igualmente partilhavam, reforçavam e recriavam as ideias do baiano. Ainda no contexto sobre o lançamento de *Tieta do Agreste*, o poeta Ferreira Gular, um dos principais nomes fundadores do CPC, em extensa crítica ao romance, reforçaria que o livro seria "um desdobramento da obra do romancista, um acréscimo ao vasto painel da vida brasileira que ele vem traçando há quase 46 anos",[214] e chamaria atenção para o fato de que sua "*obra nasce da vida popular e se dirige ao povo*", enfatizando ainda que "*Queiramos ou não, a obra de Jorge Amado é uma das mais legítimas expressões da cultura brasileira*".[215]

---

[212] Idem.
[213] Não queremos com isso afirmar que o vasto universo de sua escrita não possuísse pontos em comum em dados momentos nos quais seu projeto literário se atrelava às suas intencionalidades de escritor voltado para a vida pública, pois são justamente tais complexidades que nos fazem questionar a existência de um único sentido para a sua vasta produção.
[214] GULLAR, Ferreira. Com mão de mestre. *Veja*, São Paulo, 17 ago, 1977.
[215] Idem.

Esse respaldo alcançado por Jorge Amado o inseria dentro de uma teia de legitimação. Não apenas as suas obras adquiriam um significante, mas também seu nome uma função de fácil identificação. Isso estava atrelado de um lado, ao rearranjo pelo qual passou sua escrita – como destacamos no capítulo anterior –, bem como a solidificação do mito "Jorjamado" – como muito pronunciou Glauber Rocha –, enquanto intérprete da identidade nacional mestiça pelas manifestações da "cultura popular".

Segundo as colocações de Carolina Fernandes Calixto, "externar um modelo de nação através da literatura nem sempre foi uma preocupação que esteve presente na elaboração" das narrativas de Jorge Amado.[216]. Entretanto, esse fenômeno deve ser compreendido a partir dos discursos tanto de seus contemporâneos como do próprio romancista que empreenderam uma linearidade a sua obra direcionada a essa associação. Com o tempo, Amado foi aclamado como um dos mais importantes intérpretes da identidade nacional associada aos termos de sua escrita dedicado a falar da miscigenação brasileira. A Bahia se tornou para seus leitores o lugar de origem do Brasil e um fator de explicação para a cultura dos brasileiros.

Por intermédio de diversos mecanismos, como o veículo cinematográfico, as narrativas memorialísticas, biografias, o erguimento de lugares de memória, em conjunto teceram uma rede discursiva pela qual tornou possível sedimentar no imaginário coletivo à menção a Jorge Amado como aquele responsável por revelar na arte literária tópicos da brasilidade. Calixto destaca o quanto houve de investimento do próprio autor nesse processo de monumentalização. Em todo esse aparato percebemos um constante esforço da construção de uma "escrita de si" e de estratégias de "auto-representação", não só da parte do autor, mas também de quem o assiste e lê, critica e consome.[217]

Em estudo sobre a recepção de Jorge Amado, num claro alargamento de seu público, Márcia Rios da Silva analisa que entre as décadas de 1970 e 1980, contexto em que a cultura

---

[216] CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional*: diálogos político-culturais. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. p. 154

[217] Nesse conjunto integram-se as produções de filmes em curta-metragem, a exemplo do documentário *A Casa do Rio Vermelho*, filmado pelos cineastas Fernando Sabino e David Neves em 1973; *Jorjamado no Cinema* produzido por Glauber Rocha em 1977; as biografias que começam a ser sistematizadas na década de 1960, como a de Miécio Tati intitulada de *Jorge Amado: vida e obra*, lançada em 1961 em comemoração pelos trinta anos de literatura amadiana; bem como aquelas lançadas já nos anos 1990, a autobiografia *Navegação de Cabotagem*, e a Biografia/entrevista *Conversando com Jorge Amado*; e os "lugares de memória" como a Fundação Casa de Jorge Amado – FCJA, inaugurada em 1986. Sobre essa relação, consultar GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. Ver também: LUCA, Tânia Regina. Monteiro Lobato: estratégia de poder e auto-representação n'A Barca de Gleyre. IN:_____. GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.. Sobre o conceito de lugar de memória ver: NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

midiática, em especial a televisão, ganhava cada vez mais um aspecto hegemônico no Brasil, verifica-se o instante de maior aproximação do romancista com o mercado imagético, concorrendo decisivamente para a sua recepção.

Ainda para a autora, este fora seu segundo e maior momento no alargamento em termos de público – o primeiro vinculado a atuação partidária –, sendo inclusive acusado de aderir ao sistema da Ditadura Militar em sua suposta "veiculação de um certo 'nacional-popular', caro a esse regime".[218] Como marco, a adaptação do romance Gabriela, em 1975, em formato de novela para a Rede Globo, significou a entrada de suas páginas para a televisão e uma clara abertura para o contexto mercadológico, o que funcionou como impulso à leitura de suas obras.[219].

"Os produtores da mídia não ignoram o sucesso editorial de Jorge Amado, valendo-se por isso de seu prestígio e poder, pelo 'fenômeno' de público, o que lhes assegura o investimento nas adaptações de suas obras [...]."[220]

Do resgate aos aspectos marcantes de sua proximidade com o povo baiano e conhecimento da realidade brasileira, até a imagem mais apurada de sua descrição sobre a verdadeira condição da brasilidade, Jorge Amado se mostraria como aquele sempre empenhado em dizer quem era seu povo. Nesse processo, a Bahia eleita como o cerne da nação, seria alçada como um universo sempre presente em seu pensamento, mas uma Bahia que como se vê não é experimentada de forma igual, ora é terreno da luta proletária, ora é o lugar do encanto do som do atabaque, das cidades povoadas por Gabrielas, com cor de cravo e cheiro de canela.

Isso evidência que sua Bahia passa por uma construção diacrônica, ela não existe pronta como um objeto referente, mas é seu mestre e escritor que consegue percorrer por suas veredas, por suas ruas íngremes ao estilo português, e calçadas de pedras negras manchadas pelo sangue do africano que foi escravizado nessa terra tão idílica. Ali fica a sua *comunidade imaginada*.[221]

> Eu vim para Salvador menino, com onze anos de idade. E aí começou a minha maravilhosa aventura da vida popular baiana que dura até hoje. Eu comecei a viver misturado com o povo da Bahia, comecei a conhecer a Bahia, a cidade de Salvador por dentro, no contacto diário, e com todo o povo do candomblé, nas feiras, no mercado, nos saveiros, viajando no recôncavo, começando essa

[218] SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas*: um estudo da recepção de Jorge Amado. Salvador: EDUFBA, 2006. p.55
[219] SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas*: um estudo da recepção de Jorge Amado. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 76
[220] Idem. p. 77
[221] Expressão tomada a partir do conceito de Comunidades Imaginadas, elaborado pelo historiador Benedict Anderson, indica, a partir do estudo da constituição dos nacionalismos, a existência da sistematização de determinados traços comuns que ligam e identificam uma comunidade. Ver em: ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

> amizade que se tornou realmente íntima entre eu e o povo da Bahia. Começou aí.

Essa maneira de narrar sua trajetória como algo enraizado a urbe baiana, com um caráter intimista ao seu povo, a seus espaços naturais, as suas construções coloniais, as feiras, ao universo do Candomblé, e mais propriamente o lugar para onde isso tudo converge e se mistura, a cidade de Salvador, passou a ser frequente na fala de Jorge Amado. Essa declaração foi feita no já citado curta-metragem intitulado Jorjamado no Cinema, filmado sob forte intenção biográfica em 1977 pelo cineasta Glauber Rocha. O curta lançava a proposta de adentrar aos aspectos íntimos da vida do romancista, e trazia entre outros tópicos, a sua relação com a Bahia, e como esta foi matéria-prima de sua escrita, e por isso alvo preferencial dos cineastas.

Nesse terreno de aproximações da arte cinematográfica com Amado, a "casualidade"[222] a qual o escritor se referira ao chamar atenção para o fato de encontrarem-se em Salvador, simultaneamente, três equipes de filmagens, em 1975, para adaptarem três de seus romances, chamou igualmente atenção da imprensa da época. Atônitos pela novidade surpreendente, as adaptações de *Tenda dos Milagres*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, e *Os Pastores da Noite*, respectivamente pelos diretores, Nelson Pereira dos Santos, Bruno Barreto e Marcel Camus, que juntamente com o sucesso televisivo da recém "transmissão nacional da telenovela 'Gabriela'" viria a confirmar e "aumentar a já apreciável popularidade do escritor".[223]

Cada qual a seu modo, ambos os diretores direcionaram aspectos aglutinadores para o interesse voltado aos livros do romancista baiano.

> Além do extraordinário interesse que despertaram na cidade e do fato de se basearem em obras do mesmo autor, os filmes pouco deverão mostrar em comum. Bruno Barreto, [...] declara sentir-se atraído, na obra de Jorge Amado, especialmente pela plasticidade de imagens sugeridas pelo romancista. [...] "e da irreverência da personagem de Vadinho, a qual permitiu a Jorge Amado, no livro, e me permitirá, agora, questionar todos os tabus e fantasias morais criados pela sociedade burguesa". [...] Marcel Camus [...] afirma ter encontrado nos "Pastores" uma visão lírica e generosa do mundo: "No livro, Jorge Amado abandonou o tom protesto e passou a perseguir seus objetivos através do riso franco". Nelson Pereira dos Santos [...] garante que *"Tenda dos Milagres"* [...] *representa principalmente a visão crítica que seu autor tem do papel do negro na sociedade brasileira*. "*Durante a escravidão ele [o negro] foi um simples objeto. Depois, teoricamente, o transformaram em cidadão. Mas como incorporá-lo a uma sociedade absurdamente calcada na européia?*", indaga. No filme, tais contradições serão evidenciadas através da personagem central, Pedro Archanjo, vivida por Jards Macalé. "*Ele exprime o vigor de uma cultura*, não a que se deseja impor, mas a que representa a força do futuro."[224]

---

[222] Ver abordagem no primeiro capítulo. Trecho do livro de memórias do autor. AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.
[223] FESTIVAL Amado. *Veja*, São Paulo, 05 nov, 1975.
[224] Idem. Itálico Nosso.

Das imagens cinematográficas sugeridas por Jorge Amado, além do caráter singular do personagem Vadinho em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, ressaltado pelo produtor Bruno Barreto – com os bolsos cheios dos financiamentos da Embrafilme –; ou a visão "lírica" distribuída pelo autor, distante da cartilha política, a capturar o olhar do francês Marcel Camus; e se em termos de público e teor comercial a produção de Barreto, por exemplo, se tornaria o centro das atenções, será no entanto entre esses filmes que se sobressai aquele para o qual os comentários de teor analítico dariam mais ênfase. A fala de Pereira dos Santos sobre a adaptação homônima ao romance amadiano, confirmaria a singularidade de sua película, que fora lançar à sociedade brasileira, através da tela grande, o tema racial e étnico no cinema, lançando uma discussão política, o papel de cidadão legado ao negro após a abolição da escravidão.

A atualização proposta pelo cineasta, a partir da visão amadiana sobre o assunto, inseria o filme numa clara perspectiva étnica: "o papel do negro na sociedade brasileira". Os termos em torno de seu comentário colocaram no horizonte o objetivo de frisar o "negro" numa visão histórica daquilo que o evocasse enquanto constituinte dileto da formação do Brasil. O significante negro no filme operaria numa espécie de síntese crítica para os lugares a ele destinado ao longo da história, sobretudo no secundarismo ao qual foi lançado diante das ideologias de branqueamento bebida na fonte do eurocentrismo.

Compartilhando de forte concepção defendida ao longo do romance de Jorge Amado, o filme reforçava que o problema enfrentado pelo Brasil, no caso em específico representado pela alta sociedade baiana, estava na auto-afirmação do branco em detrimento da negação de tudo aquilo que nos remontasse há uma herança negra, tanto em termos étnicos quanto culturais. A solução que se apresenta nas duas *Tendas* (o filme e o romance) estava no fato de que a afirmação de uma identidade mestiça, sobretudo nas contribuições da cultura negra, no seu passado africano transposto as terras brasílicas, daria as vias de superação às imposições desse pensamento colonizado, sobretudo no seu aspecto mais aterrorizante, o racismo.

Nessa direção, as interpretações da obra de Jorge Amado apontavam para uma visão acerca da questão racial brasileira. Indubitavelmente, tanto o filme de Barreto como de Camus, acabavam por ressaltar essa visão amadiana do que era o brasileiro, mas é com Tenda dos Milagres que tal respaldo se evidenciará, e colocará em constante ordem explicita a "função" que o "autor" desempenhou no interior do filme de Santos, a cultura negra transformada em cinematografia serviria para questionar a realidade brasileira.

Essa Bahia miscigenada, como um espelho da formação da *identidade nacional*¸ atrelada ao que se buscava em termos de uma "visão popular da realidade", como por diversas

vezes citou o cineasta Nelson Pereira em seu programa de "cinema popular", encontra em Jorge Amado terreno fértil para o respaldo de sua produção fílmica.

Através do clima criado pelo auge dos programas estatais para a cultura, e o cinema em específico, dada a fase de maior sucesso da Embrafilme, em que as proposições circundantes ao "cinema popular", que se alinhavam tanto na perspectiva estatal como na dos cinemanovistas ditos mais politizados, naquilo que compete a identificação "povo/público", encontrava naquele romancista um dos principais expoentes nesse sentido.[225]

O interesse, por exemplo, demonstrado por Nelson Pereira dos Santos em filmar Jorge Amado, atrela-se a confirmação dessa figura do romancista que atrairia a atenção para propostas "populares". Amado estaria bem alocado nas definições do "autor consagrado" para os quais os incentivos da Embrafilme mais se voltavam e impulsionavam.

2.4 Por uma nova política do popular: *O Amuleto de Ogum* e o povo refletido na tela

2.4.1 Deslocando o ângulo da câmera

Ogum é meu pai
Ogum é meu guia
Ogum é meu pai
Ogum é filho da Virgem Maria

[...]

Só Deus, só Deus, será meu
"generá".
(O *Amuleto de Ogum*, 1975)

No limiar da década de 1970, ao cineasta Nelson Pereira dos Santos, notabilizado entre tantas outras atribuições enquanto diretor, não passava despercebido seu apreço sobre a literatura brasileira. E na quele despontar de década, Santos se defrontaria com a mais recente publicação de seu amigo e mestre baiano, Jorge Amado, o romance intitulado de *Tenda dos Milagres*.

A estória do mulato Pedro Archanjo, notabilizado por seu lado etnógrafo, capturaria a atenção do diretor, deslumbrado com o sentido para o qual a ficção apontava: a valorização do aspecto formador da cultura popular brasileira. O herói do romance, ao lançar um olhar sensível para as manifestações culturais do seu povo negro e mestiço, a exemplo da centralidade que o Candomblé assume na narrativa, fazia prevalecer através do mundo letrado a própria visão de

[225] JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70 e 80. *História*: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. p. 175

que seu povo tinha de si, o que talvez fosse desde o início da carreira o desejo do próprio Nelson. Distanciar-se dos saberes ditos "científicos" que descaracterizava os populares realmente autênticos, o romance e o personagem pareciam se concatenar diretamente às novas ideias que o cineasta passaria a defender a partir daquele período.

Tenda dos Milagres, aquele que seria a sínteses da "tese" interpretativa de Amado sobre o Brasil. O livro se apresentava para os leitores como uma espécie de guia etnográfico sobre o solo baiano, a traduzir a "genuína cultura nacional" forjada na herança de sua raiz africana. O que viria a ser ressaltado na fala de críticos como Heitor Martins, que notabilizava, no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1970, o romance amadiano como um importante demarcador de fins e início de uma nova década, e de projeções futuras para a produção literária nacional. Entre os tantos elementos destacados no artigo, as formulações circundantes ao personagem central, o "herói Pedro Archanjo", "agora também dotado de uma erudição mais ou menos antropológica", indicava uma espécie de reafirmação do nacional em oposição ao "nosso amor pelo que vem de fora."[226]

O desenrolar da trama criada por Jorge Amado funda-se na agitação causada pela redescoberta de um intelectual baiano, há muito esquecido pela elite letrada do estado. A chegada do personagem Levenson, um cientista social norte americano, "prêmio Nobel", desloca o curso dos eventos contemporâneos para a euforia da procura por saber quem fora o tal de Pedro Archanjo, que no início do século XX havia sido um dos mais importantes intelectuais brasileiros. Não tardaria para que a notoriedade e as celebrações do "centenário de Archanjo" movimentassem a sociedade baiana, que agora somente após a intervenção do estrangeiro buscava saber e divulgar o ilustre. Esse seria um dos quadros forjados por Amado para delinear uma crítica ao imperialismo cultural estadunidense, tão criticado pelo romancista, e em coro por boa parte dos artistas brasileiros e também pelo cinema desde pelo menos a década de 1950.

O sentido antropológico, amplamente construído naquela diegese amadiana, indubitavelmente chamaria sua atenção ao focalizar em pelo menos dois pontos notáveis: de um lado, a crítica ao consumo de ideias alheias a realidade nacional, e por outra o olhar sensível do romancista sobre um certo "perspectivismo" que trazia na construção do tipo literário de seu herói voltado para pôr em primeiro plano os "valores" populares.

A partir de inícios da década, Santos já vinha se notabilizando como um dos principais nomes na difusão desse ideário. Em entrevista concedida ao periódico cultual *O Pasquim*, em

[226] MARTINS, Heitor. Romance brasileiro em 1970: Tenda dos Milagres. *O Estado de São Paulo*, mar., 1970.

janeiro de 1972, vésperas ao lançamento de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, o cineasta debatera sobre questões como a produção cultural brasileira e alguns apontamentos quanto ao cinema feito no despontar da década. Nessa entrevista, o cineasta define como por exemplo a perspectiva crítica de seu novo filme:

> No filme, as pessoas andavam realmente peladas porque a roupa das pessoas daquela época e daquela cultura era a pele pintada e mais nada. O filme é isso. Eu quis fazer um filme onde o personagem principal, o índio tupinambá, fizesse o que êle fez, andasse como êle andava. Êsse conceito de despido, de pelado, não existe realmente. As pessoas no filme estão vestidas com outra "roupa". E não com a nossa, ocidental, européia, calções, bermudas. O tupinambá andava nu. O Jean Rouch fez um filme sensacional, Petir à Petit, que é o inverso: em vez dos antropólogos europeus e americanos irem à África fazer estudos do comportamento humano e das relações sociais, são dois negros que vão a Paris e que têm a mesma preocupação, embora não sejam antropólogos. [...] E eles chegam a Paris e começam a estudar o comportamento humano e fazem anotações como um antropólogo branco faz comumente numa sociedade com que êle tem um contato de cima para baixo. *O filme é realmente o desmascaramento dessa atitude superior, elitista, dentro de uma outra cultura*. [...] Temos de sair desse conflito, dessa angustia de querer viver como o Europeu, de tentar viver como o europeu ou o americano.[227]

Um novo ideário de politização da cultura popular começava a se tornar corrente no pensamento de Pereira dos Santos. Se as práticas cinematográficas do biênio anterior (1950-1960), tomavam o "popular" pelo sociologismo, ou como intervenção na conscientização das massas sob sua condição subalterna e alienação, agora o olhar mudaria.

A experiência do que viria a ser *Como Era Gostoso o Meu Francês*, na interpretação dada acima por seu diretor, operava a inversão na defesa de um cinema pautado no povo, este visto a partir de seus valores, dotando a atitude de filmagem do cineasta como uma espécie de ferramenta ou ângulo antropológico agora muito mais preocupado em dar a verdadeira voz e respaldo à visão do "outro". Nesse esteio, o cineasta consumiria ideias que reforçassem tal perspectiva, daí a referência aos parâmetros do filme antropológico de Jean Rouch, bem como o envolvimento que teria na mesma época com a leitura de *Tenda dos Milagres*.

Ainda naquelas circunstâncias, passaria a gravitar nos planos de Santos a filmagem de dois projetos os quais constituíram-se marca do produtor na identificação de uma nova fase em sua carreira. O deslumbre pelo romance de Amado, que aguçava a deia para uma nova adaptação literária, convergiria diretamente com as previsões de filmagem de *O Amuleto de Ogum*, anunciado ainda em 1972 sob o título provisório de "*O Amuleto da Morte*",[228] integrados

---

[227] SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos. (Entrevista concedia a Jaguar; Fortuna; Leonann; Odete Lara; Sérgio Augusto). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 18-24 jan, 1973. Itálico nosso.
[228] Idem.

como demarcadores de tal projeto que começaria a ganhar contornos mais nítidos em meados da década.

A interlocução de ambas as projeções se daria tanto em níveis de referência cultural e artística, bem como a relação direta com essa nova linguagem e discurso que o produtor pretendia empregar na constituição de um "cinema popular". "Eu já havia lido o *Tenda*, também já tinha me aberto para a coisa da Umbanda"[229]. Fica notório na aproximação que o cineasta faz entre o livro e o voltar-se para a Umbanda imbricando os sentidos informados em fontes que colocavam, entre outros signos, a religiosidade de matriz africana.

O Amuleto de Ogum delimitaria uma espécie de marco para o projeto que Pereira dos Santos conceberia enquanto "filme popular". Em suas palavras, já em 1953, durante o Congresso de Cinema, popular e público apareceriam mais frequentemente imbricados, uma vez que o cinema só será popular de fato quanto mostrar nas telas o povo, e uma que vez este reconhecendo-se nas imagens, o atrairia consequentemente para as grandes salas. Uma tese antiga que, na década de 1960, parecia não ter obtido sucesso (os filmes do Cinema Novo de então eram sucesso de crítica, mas não de público), mas que agora encontrava nova oportunidade de se confirmar.

O filme de Santos partia do princípio de que havia a necessidade de "uma modificação" na atitude" do cineasta. Após o contato direto com a Umbanda, e de viagens pela Bahia, onde conhecera o Candomblé, ficava cada vez mais claro para o cineasta de que a modificação do olhar sobre cultura popular deveria ser a de "traduzir uma visão do povo sobre a realidade que o cerca".[230] Para tanto, a fórmula estaria no deslocar da câmera para o foco da experiência viva daquilo que se pretendia capturar pelas lentes, num simultâneo, abrir-se para um movimento de deixar-se capturar.

Por isso, a fala do cineasta ressalta que o plano de *O Amuleto de Ogum* era tornar a Umbanda protagonista enquanto religião. Não simplesmente uma espécie de folclore como o próprio cinema a teria tomando, mas sim fundar-se nos elementos que a constitui. Para tanto, o cineasta partira da ideia de que seria necessário um investimento empírico, era imprescindível a experiência com a própria Umbanda, daí a utilização do pai-de-santo real como personagem, locações em terreiros de Umbanda, a filmagem de ritos conduzidos pelos próprios umbandistas, como fica notório em sua declaração:

> A informação que eu precisava para o filme tinha que vir de um pai-de-santo. [...] Consultei vários terreiros e dentro do filme existe o próprio Erlei, que interpreta o pai-de-santo que toma conta de Gabriel. Ele é um babalaô e estava

[229] Idem. p. 300
[230] SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev., 1975.

> sempre dando as dicas necessárias. A preparação do filme foi muito desse jeito. A informação teórica dos estudiosos, as coisas que a gente pode receber em estudos, precedeu a preparação do roteiro. Depois ele se modificou com as informações dos pais-de-santos. O objetivo era mostrar a Umbanda sem os equívocos que existem quando ela é vista como uma crendice popular, como folclore. Deixar de mostra-la como uma prática sub-religiosa, pretexto para sensacionalismo ou choque [...]. O que a gente quis foi mostrar a Umbanda como a coisa natural que ela é.[231]

No entendimento de Santos, seria necessária uma posição que colocasse no horizonte o "ponto-de-vista" do outro. Esse realce para a participação do pai-de-santo Erlei, bem como a utilização dos elementos fidedignos ao universo religioso – e esse concebido enquanto estrutura religiosa e não folclórica – constituiria um impulso antropológica entre a "teoria" e a etnografia, do qual seria viável a delimitação de um cinema popular pautado pelos mencionados ideais. A mudança desse olhar seria confrontada, por exemplo, num comparativo entre o que fora sua atitude em décadas anteriores, como a experiência de *Rio, 40 graus*, quando o cineasta afirmava já ter tido contato com a Umbanda, mas que sua câmera não a "enxergava".[232]

Assim, Santos faria uma reavaliação do que a prática cinematográfica, tanto sua como de seus pares, tomava em relação ao que antes era visto como o "povo" pelo cinema:

> Acho que no caso brasileiro, quando íamos fazer um filme com o povo levávamos valores maniqueístas, o bem e o mal. Partíamos deste princípio. A partir do momento em que se conhece a umbanda, é que se conhece o Brasil mesmo, é que se sente a impossibilidade de se manter de cima para baixo este código maniqueísta. É aí que se entende mais o povo e como ele se livra desta classificação, venha imposta por ordem jurídica ou social. Outros valores comandam o seu comportamento. *A gente precisa perder a mania de achar que o povo é trouxa e precisa ser paternalizado*. As pessoas se viram e têm uma imaginação muito grande.[233]

Esse recomeço representava uma espécie de revisionismo sobre o popular que o potencializaria e refletiria na tela, onde os sujeitos representados não seriam mais tipos representativos de ideias preconizados pelo diretor/autor, mas antes detentores próprios dos valores constituintes das ideias em imagens. Em síntese, queria se dizer agora que os antigos ideias de um cinema feito com base popular se efetivaria numa prática em que as expressões constituintes não eram mais de descaracterização das manifestações populares, como expressão do "maniqueísmo" que Santos se refere, mas sim a positivação das mesmas como via de alcance e identificação direta, pretensamente sem ideologismos, ao universo do próprio povo. Os velhos ideias classistas, de conscientização de uma massa explorada e inerte, se transmutaria em

---

[231] Idem.
[232] SANTIAGO Jr. Francisco das Chagas. p. 64-65.
[233] SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev., 1975. Itálico nosso.

perceber a cultura popular como fim em si mesmo, uma forma de compreensão do mundo que cercam essas pessoas e grupos.

Em tais termos, o décimo primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos aparecia em sua visão "como se fosse o primeiro filme", e a crítica faria coro a tal afirmação. Em artigo ao *Jornal do Brasil*, o crítico cinematográfico Ely Azeredo daria notoriedade as declarações de Santos que passaram a negar as perspectivas de um sociologismo que dominava a concepção ideológica dos filmes produzidos anteriormente. O filme, nas palavras do crítico paulista, um dos mais cáusticos adversários dos cinemanovistas, "não tem sociologia, não critica os personagens, não toma o partido de ninguém".[234] Azeredo pontuaria o sinal positivo para o qual o filme de Santos direcionava, reafirmando as ideias já pregadas pelo cineasta,

> Ao focalizar o complexo caldeirão humano de Caxias, Estado do Rio, a imigração e a marginalização do nordestino nos grandes centros, a criminalidade, a corrupção e as crenças umbandistas até então visto pelo cinema sob prisma folclórico, sensacionalista, turístico, preconceituoso. *O Amuleto de Ogum o faz sem a distância do documentarista, sem a frieza do pesquisador social, sem a neutralidade do juiz*. Há uma imensa ternura, uma real comunhão do cineasta com as ilusões, os prazeres e os sofrimentos dos personagens, *sem exaltação ou adesão*. [...] *O cineasta, tão dogmático em boa parte de sua carreira*, aproxima-se da umbanda com a qual não tem nenhuma identificação com preocupação de "mostrar que é uma religião, com um respeito absoluto por sua teologia, seus ritos, sua formação, sua hierarquia, e pela liberdade que existe na própria umbanda, que varia de terreiro para terreiro."[235]

A mudança que se processava, identificada na forma e no conteúdo, não deixaria de estender uma crítica ao plano ideológico de que os cinemanovistas, entre os quais Santos, se propunham na década anterior como os arautos de um cinema "popular". Essa espécie de rompimento trazia a baila a negação da rigidez aparente do cineasta antes identificado pelo lado "documentarista" e "pesquisador social" para ceder lugar aquele que se identifica antes muito mais com o antropólogo do que com o sociólogo. E assim, nessa inversão, processava-se "a retomada do legítimo espírito popular que estava à raiz da proposta inicial do Cinema Novo."[236]

Nelson Pereira dos Santos novamente passaria a representar, no âmbito cinematográfico, um divisor de águas na constituição de um cinema consciente de que o popular se acessa por via da captura das manifestações do próprio povo, e não por uma espécie de filtro ideológico que buscava pretensamente atingir uma pedagogia da conscientização. O cineasta foi ovacionando como delimitador de uma nova fase para o cinema brasileiro, de um panorama

---

[234] AZEREDO, Ely. Como se fosse o primeiro filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev., 1975.
[235] Idem. Itálico nosso
[236] Idem.

que buscava descristalizar os filmes cinemanovistas, sem, contudo, perder o fundamento inicial do que o movimento representava, seu "espírito popular".

O Amuleto de Ogum, representaria então uma espécie de antítese ao que representou na década de 1950, *Rio, 40 graus*. Se o filme de 1955, é tido como o marco do início de um projeto popular encabeçado por Santos, e ao mesmo tempo, a inauguração do produtor no ciclo da incipiente produção cinematográfica brasileira e prenúncio do Cinema Novo, agora com *O Amuleto*, o diretor inscreveria esse novo marco.

É através desse filme que o cineasta será reconhecido nessa nova empreitada como o veiculador principal do "filme popular". Esse seria capaz de, ao traduzir e identificar o povo nas telas, tornar-se popular na forma, conteúdo e constituição de um público assíduo no consumo dos filmes nacionais. Claro, pensava-se também na boa resposta das bilheterias, mas isso não era trazido à tona. A fórmula estaria, em sua concepção, em atingir diretamente os setores populares para o qual suas propostas se destinavam.

Quando, por exemplo, filma os rituais de Umbanda e não constrói explicações sobre o que está se passando no filme, Santos dirá que "Não é preciso explicar a religião católica aos católicos", e assim "não pretendi explicar a Umbanda aos umbandistas", uma vez que toma como pretexto "a existência de umbandistas que conhecem os rituais" e que facilmente os identificariam e compreenderiam no desdobramento da trama fílmica.[237]



Fig. 2.5 Primeiro plano – "Só Deus será meu generá":
fechamento do corpo de Gabriel ainda criança

A atitude de politização do popular não mais se faria pela via da conscientização, mas sim da valorização e entendimento de que as manifestações populares se constituem por si só instrumentos visíveis de resistência e significação da vida. O ponto de Umbanda "só Deus será meu generá", cantando na gira (cerimônia) em favor do fechamento do corpo de Gabriel, na sequência dos planos iniciais da fita, anuncia, no intento do cineasta, a demarcação de que a religião, enquanto expressão da força da cultura popular, delineia um grito de guerra no qual o

[237] SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev., 1975.

próprio povo, consciente de si, e não necessariamente dependente de paternalismos, constrói seus próprios meios de lida frente a sua realidade.



Fig. 2.6 Plano geral – Pai de Santo Erlei (esquerda) e Gabriel (direita) em profundidade de campo num terreiro de Umbanda real

No entanto, não tardou para que a fórmula comercial de Nelson Pereira dos Santos começasse a não atender as expectativas que tanto o cineasta quanto o setor da crítica amistoso pelo novo projeto, projetaram sobre a proposta da estória de Gabriel, nordestino, fora da lei, e de corpo fechado. Jean-Claude Bernardet, que já vinha desde 1967 apontando para a distância da proposta cinemanovista frente ao povo,[238] por ocasião do lançamento do filme de Santos, estabeleceu uma crítica eminente ao projeto "popular" anunciado por aquele diretor, principalmente no cerne de suas afirmações: a relação entre "povo e público".

A análise do crítico para o jornal *Opinião* foi enfática ao apresentar que "A contradição é flagrante entre as intenções de Nelson Pereira dos Santos ao realizar *O Amuleto de Ogum* " e o circuito comercial de circulação do filme.[239] Uma vez que este ficara concentrado em áreas nobres do Rio de Janeiro, teria consequentemente minado as pretensões do produtor no tocante ao aspecto do que mais ele buscava quando falava em "povo" identificado com a massa – principalmente entre os grupos constituídos pelos umbandistas –, tendo em vista que os espectadores que formaram boa parte da receita líquida atingida pelo público foram de grupos de "elite" que se "apropriou" de um filme originalmente a eles não destinado.

> Nelson Pereira dos Santos atribuía a seu filme *uma função* de liberação dos espectadores populares: "Um cinema que leve o público a pensar que ele está certo nas condições em que vive". *Esta função ele não cumpriu*, pois a base do público do *Amuleto* foram espectadores que pagaram Cr$ 10,00. **Erro de cálculo** – O filme acabou, portanto, se dirigindo a um público culto, de alto poder aquisitivo em termos brasileiros, e que provavelmente projetou sobre o filme o seu anseio de uma sociedade "mais justa". O filme acabou mobilizando um público jovem e de nível universitário, atendendo à sua expectativa de uma

[238] Como já elencado no primeiro capítulo, *Brasil em tempos de cinema*, trazia a crítica de Bernardet sobre os filmes cinemanovistas afirmando que os filmes, antes de traduzirem uma real atitude de caotura do povo, falava apenas da visão de mundo da classe média. BERNARDET, Jean-Claude. *op. cit.*

[239] BERNARDET, Jean-Claude. *Os outros donos do amuleto. Opinião*, Rio de Janeiro, 30 mai, 1975.

> sociedade menos repressiva, menos dominadora, onde o povo tenha melhores condições de vida, onde as classes sociais não estejam isoladas de modo tão estanque. À secura da sociedade repressiva, opõem-se a imaginação, a riqueza, a tradição do povo. Quer dizer, por bem ou por mal, *uma imagem do povo para as camadas cultas.* É exatamente aí que o filme acabou funcionando. *Apesar de que é exatamente a este público que Nelson Pereira dos Santos queria voltar as costas.*[240]

Para Bernardet, há que se ter em mente que os filmes, antes de atender aquelas prerrogativas de teor popular, são destinados ao público, e este não necessariamente composto por quem se imagina. O que implica diretamente na maneira como como serão consumidos, e, não necessariamente, por "suas implicações culturais ou ideológicas".[241] Por conseguinte, o regime de compreensão muda, e, ao mesmo tempo, destoa, entre a visão do produtor e daquela que seus interlocutores empregam na compreensão do que vê projetado.

Se pensarmos ainda que, segundo Bernardet, a intenção primeira do cinema comercial é atingir a espectadores pagantes, esses receberão de formas distintas o que viram em projeção na tela, e que, consequentemente "vai condicionar em grande parte a sua significação"[242], – passando muitas vezes por cima do projeto do idealizador. Assim, o sonho possível de que os novos rumos de um cinema identificado com e pelos setores populares esbarraria na possibilidade mais real de não terem acesso a esse bem cultural mercadológico.

Uma questão ainda mais pujante ocorre quando os próprios grupos populares passam a questionar a pretensa imagem usada pelos cineastas, que por seu entendimento nada mais eram do que distorções da realidade. Um amplo debate que se viu mais notório em fitas que propuseram uma abordagem racial e de representação da cultura negra, como no caso de *Tenda dos Milagres* (1977).

As disputas lançadas ao meio cinematográfico por esse novo começo despertariam na crítica e em muitos cineastas uma espécie de reavaliação do que passava a significar o Cinema Novo que tanto era cotado como a "raiz" do pensamento de um cinema brasileiro enquanto dileto do popular. O prenúncio revisionista do qual *O Amuleto de Ogum* foi o representante naquele momento, traria à baila discussões que questionavam um certo "adesismo" dos cinemanovistas às empresas estatais, agora que nomes como Nelson Pereira dos Santos passariam a participar dos fomentos do governo, o que fariam eclodir questionamentos se os seus antigos ideias, e de seus companheiros, pregados no auge do cinemanovismo não teriam morrido.

---

[240] BERNARDET, Jean-Claude. Os outros donos do amuleto. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 mai, 1975. Itálico nosso.
[241] Idem.
[242] Idem.

Desde 1964, quando os sonhos revolucionários dos componentes do "grupo" veem suas intenções frustradas pela ascensão dos militares ao poder, e os cineastas cada vez mais assumem posições de reavaliação. O despontar para a década de 1970, então, vem acompanhado de profundos desafios de permanência da prática cinematográfica por parte daqueles que até então eram rechaçados pelas forças oficiais, quando se veem imersos num aparente diálogo com o regime ditatorial. O Cinema Novo, para muitos, perdera justamente aí seu sentido formador desses sujeitos, enquanto seus antigos membros passariam a evocá-lo no intuito de dar respostas a um espírito artístico, cultural e político que, de acordo com os próprios, não se perdeu.

Nelson Pereira dos Santos, que defende "um conceito de mudança dentro da permanência", diz que o Cinema Novo não é estático, passou por mudanças, contudo era visível que "os cineastas não perderam a [sua] fórmula".[243] Para o cineasta Paulo César Saraceni, o Cinema Novo enquanto movimento se encerra em 1968, sem, no entanto, abandonar as "origens", que por sua vez tornou-se "aberto" e "não empunha mais 'uma fórmula a ser seguida'".[244] Da mesma opinião fora Antônio Carlos Fontoura, que adiciona em sua defesa que "O Cinema Novo deu uma linguagem aos cineastas" que "de posse dessa forma de expressão [...] foram se voltando gradativamente para o diálogo com o público, para uma a abertura de mercado."[245]

Em reação a diagnósticos críticos como aquele, Glauber Rocha, que acabara de regressar ao país após longa estadia de mais de cinco anos na Europa, faria, em entrevista para a *Veja*, em 8 de setembro de 1976, um balanço da "real" situação do cinema brasileiro. Na oportunidade, questionado sobre as críticas ao Cinema Novo, o diretor chamaria atenção para o quanto a vivacidade da produção, com premiações tão frequentes a filmes da década anterior, invalida todo aquele "barulho"que se faziam no início da década de 1970 que insisita em declarar "a morte do cinema novo". No seu parecer, a produção dos ex-cinemanovistas continuavam a se constituir expressões importantes que denotavam a continuidade desse espírito criador.[246]

---

[243] SANTOS, Nelson Pereira dos. As muitas mortes e ressureições do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez, 1975.
[244] SARACENI, Paulo César. As muitas mortes e ressureições do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez, 1975.
[245] FONTOURA, Antônio Carlos. As muitas mortes e ressureições do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez, 1975.
[246] ROCHA, Glauber. "Não me exijam coerência". *Veja*, São Paulo, 8 set, 1976.

Glauber retomava a velha postura de legitimação em aglutinar a identificação de um grupo.[247]

Retomar o Cinema Novo como memória legitimadora das atuais práticas importam para nossa discussão justamente para o sentido que apontam, que munidos de uma concepção sobre um espírito popular, muitos cineastas procuraram se apossar e geraram um debate que transmuta para o cinema olhares de profunda discussão nos anos 1970.

De tal modo, a estória do retirante nordestino, Gabriel, que teve seu corpo fechado e protegido por Ogum, inscreveriam ainda as primeiras incursões de Nelson Pereira do Santos no trato com as religiões afro-brasileiras. O realce para uma religião sincrética como a Umbanda, por exemplo, em destaque para os elementos que são mescla das influências indígenas, africanas, kardecismo e do catolicismo popular, já era indicativo do pensamento do diretor. *Tenda dos Milagres* e *Amuleto de Ogum* seriam gestados praticamente em simultaneidade.

Para José Mario Ortiz Ramos o vigor de ambos os projetos constituíam o sequencial do projeto do "cinema popular" proposto por Nelson Pereira dos Santos.[248] Eles viriam a confirmar a proximidade dos filmes naquilo que tanto o ideal do cineasta, bem como da crítica, apontaria no filme, como sendo fundamentado no seguinte aspecto: a "questão racial brasileira" entre a mestiçagem e a "democracia racial".

Assim, nas circunstâncias do que parte dessa produção cinematográfica no Brasil se constituiria, o cinema assume o papel de veiculador de uma discussão racial no país, da qual nosso romancista baiano apareceria como um demarcador cultural nesse processo.

2.5 "O filme negro": *Tenda dos Milagres* e a constituição do debate racial e étnico no cinema dos anos 1970

2.5.1 Do elogio a crítica: a discussão racial no cinema brasileiro dos anos 1970

Ainda no ano de 1975, Nelson Pereira dos Santos, se via alvo de uma crítica cinematográfica em torno de sua mais recente produção *O Amuleto de Ogum*. Imerso nas opiniões amistosas sobre seu olhar para o popular, mas frustrado com os problemas que o sistema comercial de seu filme apresentara, o cineasta partira para a Bahia no objetivo de acertar os últimos detalhes para o início da filmagem de seu novo projeto.

---

[247] LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho:* a invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser no cinema nacional. 2012. 238 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, 2012.

[248] RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 128

Ao chegar lá, quem o recepciona é o seu amigo e mestre, o escritor Jorge Amado, este que por sua vez concedera os direitos autorais para que o romance¸ *Tenda dos Milagres*, recebesse adaptação para o cinema. Naquelas circunstâncias, a nova aposta de Santos se dava no intuito de dar continuidade as intencionalidades que seu filme sobre a Umbanda anunciara, agora cada vez mais preocupado em ter uma resposta de público, buscava dar prosseguimento a linguagem do cinema popular na espera de efeitos plausíveis na conquista de mercado.

Tenda dos Milagres, o romance que dava uma verdadeira fórmula aos termos de uma identidade brasileira constituída nas expressões populares, daria subsídios, entre outros elementos, a notoriedade para as manifestações religiosas centradas no Candomblé, além do plano central do romance em discutir a miscigenação racial brasileira. Por esse viés, Pereira dos Santos assim afirmou sobre suas intenções em filmar aquele livro:

> O livro de Jorge Amado coloca bem claramente essa questão de cultura popular e cultura erudita, ressaltando inclusive os conflitos que resultam dessa dicotomia. E se detém no contraste entre religião do povo e religião oficial, ou considerada oficial. Houve época, na Bahia, em que o candomblé era caso de polícia. O filme nesse sentido, vai procurar ampliar a investigação *do que significa a religião do povo*. *No caso, o candomblé é uma religião que está muito mais ligada às origens africanas do que a umbanda, que já é uma prática muito aberta, mais afastada do pronto de partida*. E na Tenda, *além do problema religioso, Jorge Amado levanta a questão da relação entre as raças no Brasil, que não é tão risonha como se procura afirmar e como se tem divulgado. Há uma tendência à miscigenação, à formação de um novo homem* sem nenhuma ligação com os preconceitos europeus de tribo, raça, etc.[249]

Dessa forma, as intenções em dar continuidade ao "veio temático de seu filme anterior", "propondo aprofundar a investigação da cultura popular e suas manifestações religiosas", encontraria na leitura de Amado uma opção profundamente sintonizada com o que se vinha discutindo até então. As categorias interpretativas acionadas pelo diretor entre "a religião do povo", identificada com o Candomblé, bem como a dimensão racial que a circunda, possuem uma clara identificação do popular com a cultura negra.

Portanto, há nesse momento um resgate, em outros termos, do Nacional-Popular atualizado dentro da proposta cinematográfica que faz uso da abordagem literária feita por um autor como Jorge Amado. Se artefatos como a religiosidade eram encarados enquanto alienação, agora é seu universo, e aquilo que a traduz numa identificação étnica, que toma centralidade. O Nacional-popular, de busca antropológica pelo interior do Nordeste, em filmes como Mandacaru Vermelho (1961) e Vidas Secas (1963), agora se converte em observação

[249] SANTOS, Nelson Pereira dos. Do Amuleto a Jorge Amado. (Entrevista concedia a Clóvis Marques). *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 jul., 1975. Itálico nosso.

étnica e cultural balizada por uma adaptação direta – e não inspiração difusa – em Jorge Amado. Cinema e literatura encontravam novo grau de simbiose na herança do Cinema Novo.

De tal maneira, ao observarmos o contraponto histórico que isso acabava representando entre o que foram as experiências das décadas anteriores diante de temas como aqueles, forma-se um novo olhar sobre a captura de manifestações como a Umbanda e o Candomblé. Associados a cultura afro-brasileira, esses objetos seriam acionados a partir de agora por uma forte marca de circunscrição étnica, o que filmes como *Tenda dos Milagres* corrobora. O filme, ainda em fase inicial – uma vez que só fora lançado em 1977 –, já anunciava a centralidade de um tema até há poucos anos não tão recorrente no plano discursivo dos cineastas e críticos, que seria a "questão racial brasileira" e um debate étnico no cinema. Será nesse ponto (como veremos mais adiante em outra sessão desse capítulo), que os ânimos se elevariam gerando um acirrado debate sobre a representação de uma dimensão racial brasileira.

Nelson Pereira circunscreve na evocação do Candomblé como "uma religião que está muito mais ligada às origens africanas", uma oportunidade de acirramento de sua pesquisa sobre a formação de uma expressão popular. Ele faz um contraponto com a Umbanda que, ainda que possuísse em sua cosmogonia o traço africano, em comparação com o Candomblé, esta estaria mais próxima ao "ponto de partida", uma das "origens" da identidade racial brasileira.

Dessa forma, a menção a África como raiz dessa identidade traria ainda uma profunda demarcação étnica dessas expressões. O filme se propõe a um retrato sobre "as relações entre as raças" no Brasil associada à concepção do nosso processo de miscigenação, do qual a interpretação dada por Jorge Amado teria profundas implicâncias na construção das imagens fílmica de Santos.

De certa perspectiva, o cineasta já antecipa visões críticas que serão postas a filmes alinhados tematicamente ao seu. De acordo com ele, a visão pretendida no filme não conceberia as relações raciais a partir de uma "visão risonha". Pereira dos Santos já dava indicativos de que pretendia revisar a ideia de democracia racial com a consequente "ausência de racismo" no Brasil embutida nessa proposta. Contudo a fala acaba reforçando um dos pontos que a fortalecia, que seria o processo de miscigenação como resultante nesse "novo homem" brasileiro contrário aos preconceitos, sobretudo o racial. O que implicaria diretamente na inserção do cinema num campo aberto do efervescente debate naquele momento.

Ao que pese as influências desempenhadas por Jorge Amado, no anúncio do que o filme *Tendas dos Milagres* traria, Santos diz que

> [...] Eu já encontrei no Jorge Amado uma visão amadurecida daquela realidade popular. desde os seus primeiros romances, ele sempre procurou no povo, em

> especial no povo baiano, a matéria do seu trabalho. Ele tem, portanto, uma longa experiência do problema, e sua capacidade de observação está muito adiante da minha. Logo, eu estou interessado naquele mesmo aspecto da realidade, e se posso contar com todo o potencial de Jorge Amado, com toda a sua criação já articulada, é claro que eu tenho de me submeter à visão dele, e colocá-la em primeiro lugar. *Quer dizer, eu vou fazer um filme de Jorge Amado, e não um filme meu. Vou trabalhar em função das ideias dele, da visão de mundo que ele tem e da observação que ele é capaz de fazer dessa realidade popular*.[250]

Podemos perceber que o cineasta estava profundamente preocupado em dar notoriedade ao fato de seu pensamento está estritamente alinhado a interpretação dada por Jorge Amado sobre o complexo cultural do qual ele teria construído toda a sua experiência literária desde os primeiros romances. Notemos que, a evocação da função do autor no interior desses discursos que mesclavam cultura popular, Candomblé, miscigenação, relações raciais, entre outros, daria respaldo ao pensamento intelectual e literário do qual Amado aparece enquanto uma referência que legitimaria os discursos postos em pauta.

O caráter da "experiência" adquirida, além do reforço a ideia de um *telos* literário sempre apontado para o aprofundamento da relação com o povo, ou seja, a "visão amadurecida", traria um manancial do qual enriqueceria a própria experiência agora buscada com o cinema de igual forma se aproximar do povo. A ideia apresentada pelo cineasta, que alinha suas concepções diretamente ao que o romance apresentava, elenca ainda uma provável subordinação sua em relação as ideias do romancista, fazendo-nos crer que o filme se faria muito mais em função do próprio Jorge Amado, que no plano da literatura havia acessado o popular em termos de matéria-prima e público consumidor de sua obra – lembremos da popularidade alcançada pelo romancista àquela época.

O Amado, literato popular e cuja autenticidade de representação da Bahia parecia incontestável, servia de escudo para Nelson Pereira. O cineasta seria quase um "cavalo", para usar expressão das religiões afro tomadas como objeto, de Jorge, ao cinematografar o romance de sua autoria, de acordo com as palavras de Nelson. Essa abertura para o universo amadiano e submissão a ele escondia que o projeto de Pereira dos Santos de cinema popular não conseguia revisar tão verticalmente os seus problemas estruturais. Como podemos notar na menção acima a África como *locus* original, o mito das três raças, atravessado por fábulas de origem estáticas, ainda se apresentava como sustentáculo do seu projeto. Amado, com sua autenticidade, seria a armadura a esconder essa já intuída fragilidade.

---

[250] SANTOS, Nelson Pereira dos. Do Amuleto a Jorge Amado. (Entrevista concedia a Clóvis Marques). *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 jul., 1975. Itálico Nosso.

Nesse ínterim, a proposta de continuidade do filão temático de *O Amuleto de* Ogum se estabeleceria para além da abordagem religiosa, indicando sua abordagem étnica. Sendo assim, embora a recepção crítica não tivesse ainda dado notoriedade ao filme no sentido de uma interpretação de cunho racial e/ou étnico, com *Tenda dos* Milagre, Santos acabaria impelindo os setores sociais a um grau de interpretação sobre sua fita que aponta as aporias de sua leitura da miscigenação racial e a sua relação com o "mito da democracia racial".

É importante que se reforce, como já havíamos apontado anteriormente, que as disputas envolvendo um caráter racial e étnico no cinema brasileiro nem sempre esteve relacionado as projeções de seus idealizadores, e muito menos na maneira como a crítica lançava seus olhares sobre as películas, tendo em vista que os comentários por vezes ficavam circunscritos apenas a círculos especializados ou entre cineastas e cinéfilos. Foi a partir de meados dos anos 1970 que as configurações trazidas pelo "cinema popular" desempenharam um processo de menções explicitas a essas questões envolvendo a "raça" presente nas representações fílmicas.

O estudo do historiador Francisco Santiago deu contribuições fundamentais nesse aspecto, demonstrando como se deu a "formação do debate étnico no campo cinematográfico" a partir de filmes que, detidos sobre a representação do negro e dos usos dos termos de cor empregados no universo imagético dos filmes, sobretudo daqueles que tinham por intento a representação da Umbanda e do Candomblé, movimentaram, nas condições históricas da década e se estendendo aos anos 1980, um amplo processo de análises das fitas pela ala da cultura e intelectualidade brasileira que imprimiam olhares de problematização ao valor atribuído nas imagens. Assim, o autor frisa que,

> [...] a imagem dos negros encontrou uma abertura no cinema nacional mais pelas sobrevivências 'tradicionais' que o identificam a estruturas pré-capitalistas do que por seu papel na sociedade industrial e contemporâneo, quando não investiram em retratos históricos do período colonial. Os principais filmes ficcionais, que mostram e serviram como centros aglutinadores de marcação étnica e racial, foram obras que mostravam as culturas religiosas de grupos sociais *mais marginalizados, notadamente o Candomblé e a Umbanda* (caso de Amuleto de Ogum, 1974; *Tenda dos Milagres*, 1977; *A Força de Xangô*, 1978; *Cordão de Ouro*, 1978; *Prova de Fogo*, 1981) ou filmes históricos voltados a mitos fundadores (*Xica da Silva*, 1976; *Quilombo*, 1984; *Chico Rei*, 1986).
>
> Os documentários tiveram também larga participação, a partir de finais dos anos 1970, nessa demarcação étnica, e os mais significativos, os que tentavam criar imagens positivas da cultura negra, também frisavam as contribuições culturais dos negros, principalmente através de sua cultura religiosa, notadamente o Candomblé (filmes como *Iaô*, 1976; *Espaço Sagrado*, 1977;

> *Orixá Nilu Ilê*, 1978; *Iyami-Agba*, 1979; *Ylê Xeroque*, 1981; *Egungun*, 1992; *Orí*, 1989).[251]

Entre esses filmes, daremos notoriedade aqueles em que, nos anos 1970, o grau de aprofundamento voltado para a representação do negro, bem como as conspecções envolvendo raça e etnia, foram mais cotadas às suas proposições. Destacaremos *Xica de Silva* (1976), de Cacá Deiegues, e *Tenda dos Milagres* (1977), no intuito de perceber como Jorge Amado desempenhou um papel de diretriz visível na formação do pensamento dessas práticas cinematográficas no que compete as suas noções sobre a questão racial brasileira, além da forte sobredeterminação de uma perspectiva freyriana imersa em tais interpretações.

Pereira dos Santos sofre um processo de críticas em que o próprio Jorge Amado também se vê imerso em meio aos comentários negativos acerca de suas concepções amistosas quanto a utopia da miscigenação racial brasileira como fórmula e solução ao problema do racismo, concepções essas presentes também na releitura fílmica. No campo das ideias, por mais que o filme seja outro artefato artístico diferente do romance, ambos se interrelacionam na dimensão da formação do pensamento cultural do cineasta.

A dialética entre o olhar dos cineastas e aquilo que os críticos e ensaístas imprimem sobre tais discursos, formaram opiniões que iam do elogio a crítica. É necessário que percebamos como se fundamentou um terreno fora dos estratos cinematográficos, mas que passaram a se relacionar diretamente com o contexto cinematográfico de então e se insere na esfera do debate do cinema feito no Brasil.

---

[251] SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 70

CAPÍTULO III – Entre duas *Tendas*: o debate racial no cinema brasileiro dos anos 1970, o caso de *Tenda dos Milagres*.

No dia 22 de maio de 1977, segunda-feira, estendendo-se até o dia 8 de junho, realizou-se em São Paulo, no auditório de Psicologia da USP, um conjunto de palestras que integraram a programação do evento intitulado de "*Quinzena do negro*". Organizado pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira,[252] com apoio do departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do estado, a condução dos debates esteve a cargo de convidados que vinham se destacando enquanto personalidades importantes naqueles anos por suas críticas ao modo como era até então encarada a "questão racial brasileira", bem como importantes membros da formação do que viria a ser o movimento negro contemporâneo. Entre os convidados estavam Beatriz Nascimento, Clóvis Moura, Joana Elbein, Irene Barbosa, entre outros. Os assuntos tradados nas conferências iam desde novas perspectivas sobre a história do Negro no Brasil, passando por análises voltadas para cor, raça e etnia, até assuntos envolvendo a contemporaneidade da percepção das artes no trato de artefatos relacionadas ao universo negro, como no caso do cinema brasileiro.[253]

No contexto de uma crítica quanto a necessidade de aprofundamento acerca do "estudo da cultura negra" no Brasil, até então visualizada por aqueles que dela apenas se "apoderam" e a desconhecem profundamente, ao passo que evocava a necessidade de uma revisão sobre o que até então tem sido feito nesse sentido, Oliveira lança olhar para o caso do cinema. Comentando sobre o lugar que a cultura possui na formação das identidades, o sociólogo afirmou:

> Só uma pessoa que não tenha tido uma experiência dentro de sua família é incapaz de conhecer de perto a luta da mulher negra para se fazer valer como mulher. A negra tem grande necessidade de afirmar a sua dignidade, e isso só já basta para mostrar sua luta: pois ela sabe que é um ser digno. Como explicar a aceitação de Chica da Silva como uma delas? Aliás, gostaria de dizer uma coisa ao Sr Carlos Diegues a esse respeito: qualquer imagem é válida, quando não é da mãe da gente. Resumindo tudo isso, *o negro precisa, no Brasil, de uma identidade de que não se envergonhe*, como Mário de Andrade, e não como Chica da Silva.[254]

---

[252] Eduardo de Oliveira e Oliveira foi um intelectual e sociólogo negro de bastante relevo na sociedade brasileira dos anos 1970. Destacou-se como militante das questões envolvendo educação, cultura e política voltadas para discussões em torno de raça, racismo, e identidade negra no Brasil. Consultar: TRAPP, Rafael Petry. Utopias negras: Eduardo de Oliveira e Oliveira, educação e questão racial no brasil (anos 1970). *Revista de História e Historiografia da Educação*, Curitiba, v. 1, n. especial, p. 214-236, jul., 2017.

[253] PINTO, José Nêumanne Pinto. Uma raça em busca de suas raízes e identidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mai., 1975.

[254] PINTO, José Nêumanne Pinto. Uma raça em busca de suas raízes e identidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mai., 1975. Itálico nosso

O intelectual conclamava para a necessidade da construção de uma identidade negra positivada, tendo em vista tomar referencias que potencializasse esse processo, a exemplo de Mario de Andrade, visto por Oliveira enquanto um "valor afro-brasileiro", por ser um importante literato negro, e assim podendo estar entre esses elementos que "tenham projeções positivas com as quais se possam realmente se identificar".[255] Por esse viés, o contraponto estabelecido pelo olhar lançado sobre *Xica da Silva* (1976), filme de Cacá Diegues, aparecia como uma antítese a tais ideias. Um estereótipo que precisava ser em verdade combatido, tendo em vista que o retrato feito da mulher negra, dentro do contexto de uma produção artística como o cinema, apontava mais para um sinônimo de vergonha do que de positivação, sem contar ainda o fato de ser uma representação feita por quem não vivia o lugar da experiência, e, portanto, desconhecedor em matéria do que pretendia veicular. Assim, para o sociólogo, a perspectiva do artista branco, filho de mãe branca, dava continuidade aos espaços em que a cultura negra não seria de fato visualizada por aqueles que se "apoderam" e constroem imagens negativas da mulher negra, e, de resto, ao seu grupo étnico.

Assim, é importante frisar que o cinema constituía-se nessa percepção uma prática produtora de conhecimento e assim passível de crítica sobre aquilo que veiculava enquanto saberes aparentemente válidos no âmbito social. Ou seja, quando as imagens se chocam com a represália de grupos sociais, justamente aqueles aos quais o filme aparentemente se direcionava, muito além de entretenimento o cinema constituía-se uma prática social formadora de um campo favorável de análise por parte de setores da intelectualidade voltados para discutir raça e identidade negra.

É nesse contexto que, como parte da programação da *Quinzena do negro*, o evento construíra um espaço viável ao debate sobre o papel do cinema enquanto representante dileto do processo veiculador de imagens sobre a cultura negra. Em meio as diversas conferências, organizou-se no espaço do Museu da Imagem e do Som "A série *O Negro na Filmografia brasileira*" que contou com uma mostra cinematográfica com a exibição de "12 filmes" que discutiam "direta ou indiretamente" a "questão negra" no cinema brasileiro. Assim, as amostras traziam como intenção o levantamento de opiniões do público sobre o que pensam "do negro retratado na tela", o que nos leva a refletir que as novas concepções sobre raça, racismo e etnicidade aprofundadas nos anos 1970 – como destacaremos a seguir –, tão presentes em espaços como esses cada vez mais frequentes na segunda metade da década, apontariam para

[255] Idem.

uma recepção em nada amistosa do que estava nas telas. Entre os filmes exibidos, estavam na lista

> Subterrâneos do Futebol, de *Maurice Capovila* [1965]; Rio, Zona Norte, de *Nelson Pereira dos Santos [1958]*; Barravento, de *Glauber Rocha [1962]*; Assalto ao Trem Pagador, de *Roberto Farias [1963]*; Ganga Zumba, rei dos palmares, de *Carlos Diegues [1964]*; A Grande Cidade, de *Carlos Diegues [1966]*; O Anjo Nasceu, de *Júlio Bressane [1969]*; Joan, a Francesa, de *Carlos Diegues [1970]*; Rainha Diaba de *Carlos Fontoura [1973]*; Compasso de Espera, de *Antunes Filho [1973]*.[256]

Antes de remeterem a produções correntes naquela década, os filmes cotados para a discussão foram aqueles realizados em décadas anteriores, de meados dos anos 1950, como é o caso de *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, mas sobretudo aqueles produzidos, em sua maioria, nos entornos das propostas de leitura dada pelo Cinema Novo na representação do negro como classe explorada, do qual *Barravento* de Glauber Rocha foi significativo – tendo em vista que uma discussão estritamente racial e étnica não encampava os projetos fílmicos daquele período. Tais filmes foram evocados no sentido da problematização, pouco interessando o que as imagens propriamente ditas representavam. Agora visualizadas por outros parâmetros e postas em discussão para além de uma crítica especializada, apontavam para um dado bem específico: a percepção de que os setores culturais, no caso do cinema, detinham sobre o que era o negro e seu universo cultural.

Isso faz parte de um processo de revisão do qual intelectuais negros, agora imersos cada vez mais no âmbito acadêmico, passaram a questionar o fluxo de informações destinadas a produção de uma imagem do Brasil fundada nas particularidades que o constitui, e em específico, no papel que a arte cinematográfica vinha desempenhando até então nesse processo. Esse movimento de percepção histórica do que o cinema vinha mostrando em relação ao negro, dos anos 50 aos 60, seria um plano de fundo para o que no cenário contemporâneo da década de 1970, que se colocava como uma espécie de revisão das percepções anteriores sobre seus temas, entre os quais, a cultura negra.

A Quinzena do Negro representou, de tal modo, um termômetro do que foi delineado no seio da produção cinematográfica voltada para a veiculação de representações acerca da cultura negra, e de uma configuração de discussões envolvendo a "questão racial brasileira". O contexto representativo desse evento inscreveu algo que passou a ser corrente na recepção, entre o elogio e a crítica aos cineastas, de filmes que, apostando numa visão sobre a cultura popular, inscreveram em suas imagens um valor de debate racial e étnico.

---

[256] PINTO, José Nêumanne Pinto. Uma raça em busca de suas raízes e identidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mai., 1975.

A tessitura histórica dos anos 1970, que desponta sobre crescentes movimentos de reafirmação identitária, modificava substancialmente a maneira como setores sociais, bem como amplos quadros do universo acadêmico, debruçavam-se sobre as problemáticas acerca da "raça" e racismo no Brasil. Historicamente, a classificação racial empreendida pela literatura acadêmica e pelo senso comum brasileiro, modificou-se bastante desde que a noção de "raça" foi consumida no país, seja ao molde do racismo científico do século XIX, para o qual, biologicamente, a espécie humana possuía escalas diferentes de evolução,[257] seja enquanto categoria política de reafirmação étnica na luta contra o racismo.[258]

Sérgio Costa avalia que a constituição da ideia de Nação no Brasil, no que está imbuído os elementos constituintes de uma identidade nacional, esteve eminentemente ligada ao desenvolvimento ideológico da ideia de raça no país. O padrão brasileiro, que passou a referendar a louvável identidade mestiça, tornando-se padrão oficial e do senso comum, desde que Freyre positivou nosso processo de miscigenação, amparou-se na ambiguidade de que se "de um lado, o racismo biologicista perde sua legitimidade imanente [contribuição de Freyre]"; de outro, o racismo presente nas relações e nas estruturas sociais permanece intocado",[259] porque gravita aí o ideário da inexistência de conflitos raciais.

Nos anos 1970, os estudos sociológicos, o consumo cultural de outros países, principalmente dos Estados Unidos, e outros setores passam a questionar tal visão de harmonia entre as raças. É recobrada então uma identidade "afro-brasileira" em que se opta pela politização amparada no "modelo racializado de identidade", tal qual o sistema classificatório binário "branco-negro" estadunidense.[260]

O debate levantado pela constituição do Movimento Negro Contemporâneo,[261] gestado naquele período, teve ampla importância nessas transformações da concepção de raça no Brasil.

---

[257] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[258] Na contemporaneidade, segundo Lívio Sansone, "Este sistema de classificação reflete o conflito e a negociação em torno da cor e, em geral, as várias formas através das quais a ideologia racial é vivenciada nas diferentes camadas e instituições", que no parâmetro brasileiro tendem muito a variar nas terminologias, e reflete os processos de constituição de uma identidade negra. SANSONE, L. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. Afro-Ásia, Salvador, n. 18, 1996

[259] COSTA, Sérgio. A Construção Sociológica da Raça no Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos,* Rio de Janeiro, Ano 24, nº 1, 2002, p. 45

[260] COSTA, Sérgio. A Construção Sociológica da Raça no Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos,* Rio de Janeiro, Ano 24, nº 1, 2002, p.48

[261] Uma referência as configurações do movimento negro delineada nos anos 1970, tendo em vista que a concepção de um movimento negro se estende por outros períodos de nossa história, com suas especificidades e relacionado ao contexto sócio-histórico. PEREIRA, Amilcar Araújo. "*O mundo negro*": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Ver também: DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo,* Rio de Janeiro, vol.12, n.23, pp.100-122, 2007.

Se o racialismo, distante dos pressupostos de diferença biológica, cede lugar a uma perspectiva de categoria sócio-histórica, para o movimento negro será de suma importância, nesses moldes, um processo de racialização e admissão da diferença (e não hierarquia) de que fazem parte de uma "raça", a raça negra.

Assim, "a opção pela utilização da ideia de raça como um instrumento para *a criação de uma identidade negra positiva*, e com o objetivo de combater as desigualdades estruturais que atingiam a população negra",[262] visava destituir mitos como o da "democracia racial", enquanto doutrina oficial do governo militar, e empreender um movimento de "'reavaliação do papel do negro na história do Brasil'".[263]

É nesse intervalo que eclodem movimentos de reafirmação em prol dos direitos do negro, e, principalmente, na luta contra o preconceito racial existente num país de população majoritariamente negra. Ao compreender que a concepção de um *movimento negro* se estende por outros períodos de nossa história, inclusive durante a década de 1940, de inspiração notoriamente freyreana. A partir de então houve um processo de constituição e reconfiguração do que se chama de "movimento negro contemporâneo", cujo qual recorria a um amplo referencial de tradição de "luta contra o racismo" "em meio a um período de ditadura militar", mas que, diferente de concepções anteriores, como grande especificidade, trouxe como perspectiva denunciar e se opor "ao chamado 'mito da democracia racial' e a construção de identidades político-culturais negras."[264]

Desse modo, os pressupostos de uma identidade mestiça, que negava as diferenças raciais em opção por uma única identidade, dará lugar a uma movimentação contrária que reivindica a construção de uma identidade negra, não diluída num sistema oficial que ocultava o racismo em prol do ideal de uma harmonia racial. O movimento negro então passava a aferir esse ideário e denunciar que o apagamento das identidades étnicas servia de aparato para as desigualdades sociais amplamente resultantes do racismo presente no Brasil.

Outra característica dessas movimentações era a influência externa ao pensamento de reafirmação identitária. Nesse contexto, a circulação dos idais norte-americanos impactaram diretamente o mundo, e, em específico, o Brasil que produzia suas releituras, por exemplo, a partir de movimentos "Black Power" e o conjunto musical definido como *Soul*, que deram inspiração para grupos brasileiros como o *Black Rio*, no Rio de Janeiro, e, na Bahia, o bloco

[262] PEREIRA, Amilcar Araújo. *op.cit.* p. 61
[263] Idem. p. 99
[264] Idem. p. 97,98

afro de carnaval *Ilê Aiyê*.[265] Além disso, o peso de intelectuais internacionais, principalmente vinculados aos movimentos de independência de territórios da Ásia e África, e os que se consolidavam no território nacional, serviram de base intelectual para a atualização das posições assumidas pelos agentes que encabeçavam esses grupos. Assim, os escritos de Frantz Fanon e Florestan Fernandes recebem destaque, entre outros, tidos como essenciais "para a 'formação da consciência negra'".[266]

Esse amplo consumo de trocas culturais e de referencialidade de lutas, entre os países da diáspora, formavam um verdadeiro Atlântico Negro a desempenhar profundas relações com as configurações do movimento negro no Brasil.[267] Em contrapartida, o antropólogo Peter Frey, que nos anos 1970 participou dos embates travados contra o racismo no Brasil, reavalia a sua experiência. Para ele o consumo do modelo binário dos Estados Unidos (branco-negro) não poderia se aplicar as realidades culturais do Brasil, fundadas em processos históricos distintos em que as terminologias raciais eram mais difusas. Entretanto, seus textos da época atestam perfeitamente como esse consumo dos ideais norte-americanos manteve ampla ressonância nos embates contra a diluição de uma identidade negra no Brasil.[268]

Naquele momento, intelectuais como o escritor Jorge Amado tomava consciência das posições que passaram a divergir diretamente com tudo aquilo que sua literatura representava em termos da concepção sobre o modelo alegre da miscigenação. Percebia também, o que essa característica já representava mundialmente na visão sobre a identidade brasileira, e seus livros enquanto repositório, dentro da literatura nacional, de tais características. Diante disso, seus discursos advogavam uma posição que reafirmava seus escritos, e defendia sistematicamente os modelos interpretativos de positivação de nossa condição mestiça.

No ano de 1984 o escritor concedeu uma entrevista ao canal de televisão TV Cultura, na qual pontuava uma série de questões envolvendo a vida, obra, e posições assumidas pelo

---

[265] PEREIRA, Amilcar Araújo. "*O mundo negro*": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 128-129

[266] Idem. p. 135-136

[267] A ideia do Atlântico Negro é a de que a diáspora negra formou um intercâmbio de comunicações em que as delimitações de fronteiras como a Nação não impediram a formação de um complexo cultural transatlântico, desse modo não se poderia falar apenas no consumo de via única, tento em vista que as transações muitas vezes são mútuas e sem arestas definidas. GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência Rio de Janeiro, Editora 34, 2002.

[268] Em seu livro, Frey é bastante crítico quanto a "persistência" dos usos do termo "raça", tanto nos estudos sociológicos, bem como estratégia de luta. Em certos parâmetros, ele defente, o fantasma da existência de raças humanas rondaria a sociedade. Entretanto, ainda continuamos a usar o termo entre aspas, no sentido que Guimarães destaca, de que, ao contrário, ainda não se é possível abandonar a expressão nas lutas e na compreensão das desigualdades sociais ainda amplamente estruturadas pelo pensamento racista. FRY, Peter. *A persistência da raça*: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

escritor. Aparecem na entrevista, perguntas feitas por vários nomes da arte e intelectualidade brasileiras como o músico Alceu Valença, o sociólogo F. H. Cardoso, a escritora Lygia Fagundes Telles, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

Nesse quadro de questionamentos, o jornalista Leo Gílson Ribeiro chamou a atenção do romancista ao fato de sua literatura ter sido alvo de críticas por parte de grupos, em suas palavras, "minoritários e radicais" – em clara menção ao movimento negro – ao afirmarem que o escritor apenas usava "personagens de cor" "para que eles sirvam ao erotismo do homem mais ou menos branco do Brasil", reforçando o estereótipo da sensualidade. A isso o literato respondeu:

> Eu acho que *só há uma forma de acabar com o racismo no mundo, é a mistura de raças,* não uma outra, é a mistura de raças, é que brancos, negros, índios, amarelos se misturem e daí resultem povos mestiços. *Não há outra solução.* Todas as demais posições assumidas levam ao racismo, [...] a única maneira de acabar com o racismo é a mistura de raças, não há uma segunda. Quanto a meus personagens, eu creio que pode se dizer da minha literatura tudo o que se deseja e se queira dizer, menos que ela é racista. A racista, é exatamente uma expressão de racismo esta posição, porque eu *creio que poucos, muito raros escritores brasileiros lutaram de uma forma tão, digamos, veemente e tão constante contra o racismo como eu próprio*. Minha obra, eu acho que o fundamento *dela é a luta contra os preconceitos e, sobretudo contra o preconceito racista que é o mais monstruoso de todos, seja ele exercido pelo branco, seja ele exercido pelo negro, seja ele exercido pelo amarelo, pelo judeu, o racismo venha de onde venha é uma miséria,* e sempre que se toma uma posição de discriminação contra um estrato de menor posição é racista. Eu sou muito a favor, por exemplo, de todos esses grupos negros, de música, de reinvindicação que se formam no Brasil todo, porque eu acho que tudo que concorra pra *se mostrar a importância da cultura negra dentro da cultura brasileira é muito bom,* mas quando daí decorre pro racismo, pra uma coisa de confrontação, é sempre racismo. Outro dia tive uma experiência muito curiosa, esteve comigo o ministro do Estado de Moçambique, Estado negro da África, ele próprio negro que estava de visita ao Brasil e ele esteve em encontro em São Paulo com alguns desses grupos, e de repente ele parou e disse: mas vocês são racistas. Por causa das posições defendidas também contra os brancos, contra... quer dizer, quando a pessoa se afasta, quer o isolamento, *sabe o que é isso minha filha? É influência norte americana, é a influência de que aqui a grande civilização é americana* com os brancos de um lado e os negros de outro, racistas os brancos e os negros, assim, eu estive lá e sei. Agora é influência americana, porque o correto é que nós somos brasileiros, nós não somos negros, nem europeus, nem latinos, nem africanos, nós somos a mistura do branco, do negro e do índio, nós somos bons mulatos brasileiros, bons mestiços, essa é a nossa originalidade.[269]

Notoriamente, Jorge Amado reagia a esses confrontos pela via da reafirmação inseparável entre sua literatura e aquilo que para o literato confere a nossa condição racial, que

[269] ENTREVISTA com Jorge Amado. VOX Populi. São Paulo: TV Cultura, 1984. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYDMnwN4vBI>. Acesso em: 08/03/2017.

é o fato de sermos "bons mulatos brasileiros, bons mestiços". Naquele cenário, onde se discutia cada vez mais a luta contra o racismo, a posição do autor era a de que o modelo que sistematiza o caráter da miscigenação brasileira dava ao mundo a fórmula e solução mais viável a superação do preconceito racial, a chave explicativa, eivada de um processo de mitificação, de que somos resultado de uma mistura dos três grupos mencionados. Além disso, por tais apontamentos é possível identificar um claro embate entre grupos identificados com o movimento negro, crescente no Brasil do período, e aqueles contrários as posições voltadas para uma vertente étnica, como a de Amado. Esta excluía a constituição de grupos identitários, principalmente a possibilidade de uma identidade negra, propondo uma espécie de pluralidade miscigenada capaz de homogeneizar uma identidade comum.

Isso é reforçado quando a fala do autor chama atenção para o fato desses movimentos vincularem suas ideias a uma "influência americana", da qual o fenômeno do *apartheid* fornece uma ideia segregacionista entre negros e brancos, e o racismo parte, em sua visão, da relação de antagonismo entre os lados. Assim, o intelectual parte para a defesa de que não há outra condição ao debate racial senão o fato de a existência de nossa mistura resultar não em grupos separados, nem "negros, nem europeus, nem latinos, nem africanos", mas sim em "mestiços", em "mulatos", fato que se mostraria amplamente aceito por aqueles vinculados a perspectiva do intelectual.

Nesse contexto geral, Jorge Amado defendia na verdade uma certa especificidade para o que no Brasil se constituía as relações raciais, de um processo cultural e étnico mestiço em oposição ao caráter pluriétnico defendido pelo modelo de racialização do movimento negro amparado, como explícito em sua fala, no sistema classificatório binário "americano. Tais colocações possuem estreitas relações com a concepção de Peter Fry, para o qual a ideia de mestiçagem, e seu correlato, a democracia racial, constituíam-se na verdade a particularidade de um sistema simbólico no que diz respeito ao terreno da percepção sobre raça no Brasil.[270]

Para o antropólogo, o país, gestado pela experiência colonial portuguesa, portanto fruto de uma vertente assimilacionista da variedade étnica, não instituiu, como o fizera os Estados Unidos (colônia britânica de modelo segregacionista), uma ampla legislação de segregação racial. A democracia racial, para o intelectual, não ocultaria, como não impediu, a constatação da existência do racismo no Brasil. Entretanto, constituir essa tal democracia apresentava-se um ideal a ser alcançado.

---

[270] FRY, Peter. *A persistência da raça*: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.175

Ainda mais próximo das colocações de Amado, Fry concorda que "o estilo americano/militante/bipolar/ endossa a noção racista de que basta uma gota de 'sangue negro' para poluir a 'pureza branca' e produzir um mundo de raças essencializadas."[271] Assim, "embora muitos ativistas percebam as 'relações de raça' no Brasil como uma disputa entre duas categorias de pessoas – brancos e pessoas de cor –, outros continuam a celebrar as virtudes da 'mistura, tanto de gentes quanto de culturas'."[272]

Se no campo literário essas tensões se fariam sentir, filmes que trouxeram a adaptação literária de Jorge Amado ao plano narrativo das imagens, seriam igualmente julgados por parâmetros similares. Tanto é que o próprio escritor passa a ser inserido no âmbito cinematográfico enquanto alvo de críticas às construções baseadas no romanceiro baiano que falava da cultura brasileira e sua originalidade mestiça.

Em se tratando da arte cinematográfica, dois filmes desse período foram centrais na inserção do cinema em discussões de amplo relevo na sociedade brasileira setentista, principalmente nos processos de formação de uma revisão crítica do que até então se tinha sobre as relações raciais no Brasil. Tais filmes, se não surgiram por completo como valor de abrir tal discussão, já despontavam, enquanto idealização, anunciando que tópicos como o negro e sua cultura, a miscigenação racial brasileira, escravidão, o Candomblé, entre outros aspectos, seriam centrais, o que levantaria, consequentemente, uma crítica voltada para o que suas visões sobre tais questões acabaram incidindo sobre o produto fílmico.

De um lado temos *Xica da Silva* de 1976, a produção mais arguta nesse sentido de Carlos Diegues, um dos remanescentes cinemanovistas que também tomava os parâmetros da feitura de um "cinema popular" em conveniência com o que já vimos, que foi ambientado na fase histórica da escravidão no Brasil colonial; de outro, e com maior interesse para os objetivos propostos nesse trabalho, destacou-se *Tenda dos Milagres*, 1977, de Nelson Pereira dos Santos que trouxe uma abordagem direta sobre "as relações raciais" no Brasil ao lançar o tema da miscigenação e seu correspondente, a ideia de uma suposta "democracia racial".

3.1 Sensualidade da mulher negra em *Xica da Silva*

Nos anos 1960, o cineasta Glauber Rocha havia apontado que o filme *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, do qual o seu o seu *Barravento* daria sequência ao mesmo espectro, ambos delimitavam a constituição de um novo "gênero" fílmico feito no Brasil: "o

[271] Idem. p. 198
[272] Idem. p. 210

filme negro".[273] Passadas quase duas décadas, Carlos Diegues retomaria essa associação dada a cor para anunciar seu "segundo *filme negro*", *Xica da Silva*, que daria prosseguimento a primeira experiência com a temática, que fora "*Ganga Zumba*", de 1964.

Enquanto o primeiro constituíra "um filme sobre o amor pela liberdade", leia-se de uma dava visão sobre a resistência a escravidão enquanto sinal revolucionário do "povo" brasileiro. O segundo filme negro, *Xica da Silva*, apresentava-se como "um filme sobre a liberdade pelo amor", em que o cineasta propunha dar uma visão lírica sobre a sociedade brasileira, a partir de um tema histórico novamente relacionado a escravidão, mas que desse ensejo ao bordão tão corrente nos meios cinematográficos da década: "o povo nas telas e nas salas".[274]

Ao apostar mais detidamente na novidade circundante ao popular, a linguagem empregada pelo cineasta buscaria tão-somente a ideia de que necessitava falar ao povo através de sua própria visão, e estar em sintonia com suas aspirações. O que de um lado seria exaltado, de outro se chocaria com as escolhas tão proeminentes na fita quanto a representação da mulher negra e seu grupo étnico, oportunizando a abertura de uma clareira sobre como a sociedade brasileira do período lidava com questões como essas.

A tirar a menção de uma conotação étnica feita por Rocha ao associar seu filme ao negro, num contexto em que a cor muito mais apontava para a condição de exploração que esses grupos sofriam e em sintonia com a interpretação dada pela apreciação crítica, um discurso racial não era proeminente nos debates do período. O "gênero", ao qual o cineasta baiano se referira traduzia muito mais uma conotação política do que o objetivo, ou consciência, de produzir um "filme negro" numa perspectiva racial.

Em contrapartida a classificação empregada por Carlos Diegues ao seu "filme negro", como que dando continuidade ao "gênero", antes de assumir as mesmas perspectivas ideológicas do negro como classe explorada, tal qual abordada em seu primeiro filme, apontaria para uma leitura em que o negro representaria uma nova visão sobre o universo popular brasileiro em suas relações com as raízes sociais e culturais brasileiras, e simultaneamente recepcionado pelos espectadores pela identificação racial e étnica da fita.

Xica da Silva (1976) emergiria numa condição histórica que produziria fissuras incontornáveis no interior dos meios intelectuais e artísticos sobre esse tema. De um lado, estavam aqueles voltados para a discussão cinematográfica, na maioria das vezes reforçando o valor artístico das fitas em detrimento de outros valores. De outro, aqueles que, detidos sobre as representações cinematográficas associadas ao negro, elegeria o cinema como um meio

[273] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.p. 160
[274] DIEGUES, Carlos. *Filme e Cultura,* Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978. p. 81.

artístico em que tal abordagem temática surgia na contramão das novas perspectivas sobre o papel do negro na sociedade brasileira e a conexão entre a luta contra o racismo e a afirmação de uma identidade negra positivada.

O filme de Diegues, de certa perspectiva, inauguraria, no ceio das práticas cinematográficas de meados dos anos 1970, um amplo campo de debate em torno das imagens concebidas enquanto expressões do pensamento racial brasileiro. Diante disso, nossa pretensão será visualizar como o comportamento de setores artísticos e intelectuais se digladiavam entre a exaltação e uma crítica negativa quanto os apontamentos feitos no filme de uma ode ao legado freyriano, e a aspectos correntes no âmbito literário, em específico na escrita de Jorge Amado, nas associações que se fazia a representação do negro. Isso abrirá precedentes para pensarmos ao que viria a ser *Tenda dos Milagres* nesse contexto.

Um dossiê crítico levantado pela revista *Filme e Cultura*, compôs, entre a crítica nacional e estrangeira, um quadro de época do que fora os mais amistosos comentários quanto ao retrato da mulher negra vivida por Zezé Mota em *Xica da Silva*. As análises ressaltavam o plano do filme pela "sensualidade do negro", a "exuberância" expressa nos personagens, bem como os elementos que traduziam a visão amistosa do cineasta sobre o negro. Os dizeres mais correntes destacavam as "belas negras [que] se espreguiçam langorosamente em trajes suntuosos, como os que são vistos todo ano no carnaval do Rio";[275] apontavam ainda o filme de Diegues como um filme "africano", um "*cinema negro* que ousa se identificar como tal".[276]

Para completar, o excerto da crítica de Sérgio Augusto mais parecia a descrição da atmosfera literária de Gilberto Freyre em *Casa-Grande e Senzala* quando descreve deslumbrado: "No ar, jasmim e sexo. Ao fundo, batuque, cantigas, lundus. Sobre a mesa, esparramam-se moquecas, farofa, carne seca e polpudas broas. [...] Senta-se Xica da Silva, *escrava, negra¸ sensual e esfuziante*".[277] Se tais expressões circundaram a apreciação dada como caráter positivo ao filme, sem rechaçarem os elementos muitas vezes reducionistas na representação do negro, foram exatamente esses adjetivos, classificados como fundados em estereótipos preconceituosos, que intelectuais, entre esses negros, se apropriam para desqualificar o filme dentro do "gênero" que se pretendia.

Assim, antes da reavaliação que os critérios utilizados por Diegues fossem questionados em seu valor de representação do negro e sua cultura, críticos e intelectuais haviam recebido com bastante ânimo os resultados apresentados pelo cineasta. O jornalista Sérgio Augusto

[275] MARCORELLES, Louis. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978. p. 82.
[276] L.S. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978. p. 83.
[277] SÉRGIO, Augusto. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978. p. 84. Itálico nosso

apontaria para uma espécie de continuidade a um tema já bastante tratado na filmografia do cineasta, as várias faces da "liberdade" presentes em "'Ganga Zumba' (1964), 'A Grande Cidade' (1966), 'Os Herdeiros' (1969)', e 'Joana, a Francesa [1970]'",

O ensaísta destaca as afirmações de Diegues quanto a sua visão da história do Brasil quando percebe que historicamente as forças oficiais vinham apagando o traço relacionado ao negro em detrimento do branco. Seu filme, dessa maneira, despontava no intento de dar notoriedade a alguém que, apagada dos registros históricos, como Xica da Silva, por ser "preta e escrava", pudesse revelar a face do povo que resiste e rompe com as estruturas rígidas da sociedade.[278] Assim, a consciência do diretor partiria do princípio de uma valorização e endosso de uma perspectiva crítica a partir de sua personagem central. No entanto, as referências que o autor usou na ficcionalização do passado bebia na fonte de interpretações acerca da formação social do Brasil que se encontrava em profunda crítica naquele momento.

A capa da edição do jornal *Opinião*, a 15 de outubro de 1976, destacava a ilustração da personagem central do filme de Diegues, acompanhada das seguintes indagações: "Genial? Racista? Pornochanchada?". Tais problemáticas, que em verdade estavam mais para perguntas retóricas, diziam respeito as divergências classificatórias em torno do que a fita expressou para intelectuais e artistas nas análises proferidas na série de artigos organizados pelo periódico, que visava colocar em pauta as disputas interpretativas que o filme vinha causando desde o seu lançamento. Essa foi a trincheira aberta com *Xica da Silva*.

A "polêmica" deu-se com as leituras proferidas por intelectuais e artistas , entre os quais, um cineasta, Carlos Frederico, uma historiadora, Beatriz Nascimento, um escritor, Antônio Calado, um sociólogo, Carlos Hasenbalg, e um antropólogo, Roberto da Matta, de onde sobressaíram-se as opiniões de que a fita projetava imagens depreciativas do negro, quando antes prometia positivá-lo. Visualizaremos então como esses pensadores de diversas esferas, não circunscritas unicamente nas fronteiras do cinema, compuseram um campo de experiência visual que passaria a reivindicar do universo ficcional um retrato fidedigno do pensamento social, constituindo assim dois blocos, ainda que heterogêneos, de recepção. O primeiro, o dos elogios, o segundo o daqueles que fizeram a denúncia de uma espécie de problema interpretativo do pensamento do artista "branco" sobre o negro brasileiro, numa perspectiva das relações raciais no país.

Roberto da Matta realçou, na produção de Diegues, uma espécie de retrato do comportamento social brasileiro frente as estruturas hierarquizantes. A animosidade em relação

[278] AUGUSTO, Sérgio. Amor que liberta. *Veja*, São Paulo, 08 set., 1977.

a Xica da Silva, estava relacionada ao quanto a construção da personagem se fez em função do questionamento do "poder total e absoluto", não nos termos desses axiomas – ou seja, desdizê-los enquanto o lado dos dominantes – mas através das brechas do próprio sistema. Mas principalmente dos jogos subjetivos, a personagem foi capaz de desestruturar e adentrar ao que aparenta ser rigidamente cristalizado e intransponível nos cercos do sistema escravista, sendo assim uma revolta eminentemente individual. Assim, "nos tempos de Xica da Silva, o mundo ficava formalmente dividido entre senhores e escravos, pretos e brancos, mas essas divisões estavam bem longe de serem estanques."[279]

A análise antropológica de Da Matta encontra solo fértil em sua tese sobre a sociedade brasileira como sendo regida pela lógica carnavalesca, ou seja, que as relações sociais, por mais que fossem ordenadas por hierarquias definidas, esfacelavam-se e assumiam múltiplos papeis no cotidiano histórico.[280] Ao partir desse horizonte, o autor, não adentra aos termos de um questionamento da dimensão racial e étnica até então ressaltada ou, particularmente, como a mulher negra é retratada no filme. Ora, em sua prospecção, Xica da Silva estava numa condição de escravidão, que consequentemente a enquadrava na linha dual e oposta de senhor *versus* escravo, logicamente intransponíveis por ambas as partes. O que acontece é que a sua singularidade esteve no fato de romper esses invólucros da ordem, pelo que o intelectual nomeia de "*poder dos fracos*", e resistir, a seu modo, aos liames de um destino linear que passa a ser questionado, ao passo que rompido, ainda que restrito a seu caso em particular.

Nesse interim, a personagem teria encontrado um mecanismo que lhe permitira transitar da condição de escrava para o universo branco dos senhores: o poder contido em seu corpo. Assim DaMatta elencou:

> Mas como consegue Xica da Silva, afinal, insinuar-se nestas altas esferas de poder? Sua passagem não é, como se suspeita, através do recurso do conhecimento da teoria política. [...] Xica da Silva, ao contrário, tem uma prática do Brasil. Ela atua com o único instrumento que realmente conhece e efetivamente controla e possui: seu próprio corpo. Reprimida enquanto ser social, enquanto pessoa destinada a ter direitos, já que era uma escrava, Xica só pode atuar na arena dos poderosos utilizando do poder que emana do seu corpo sensual.[281]

[279] DAMATTA, Roberto. A hierarquia e o poder dos fracos. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.
[280] A tese de Da Matta sobre aspecto carnavalesco da sociedade brasileira seria atribuída igualmente ao conjunto literário de Jorge Amado, para o qual seus romances estavam ancorados no retrato dessa relação carnavalesca, a inversão da ordem dos papéis atribuídos, característico da sociedade brasileira. DAMATTA, Roberto. *op. cit.* p. 18-19. Para aprofundamento consultar: DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
[281] DAMATTA, Roberto. *A hierarquia e o poder dos fracos*. Opinião. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

Para Da Matta, o corpo como dado a ver no filme, através dos vários meandros pelos quais a trama narrativa chama a atenção, encerra uma ferramenta de resistência. O intelectual entrevê no corpo de Xica, nessa instância de sentidos, um significante que não abriga em si propriamente um complexo racial e étnico da visão do cineasta, pelo menos não nos chega em seu comentário algo que a isso nos remetesse. É sobre tal aspecto que outros críticos se deterão para apontar um estado de depreciação da mulher negra através de um corpo sexualizado e estereotipado que carregaria todo um peso de desinformação quanto ao nível étnico.

Assim, o antropólogo não se detém a buscar na narrativa fílmica os motivos para se questionar o pensamento do cineasta quanto a construção que faz sobre o negro, seja numa perspectiva racial e/ou étnica. A cor é tomada como dimensão que no tema histórico do filme punha em questionamento as estruturas e os comportamentos sociais. Talvez possamos problematizar que os sentidos atribuídos ao filme estivessem inclusive de acordo com os tipos delineados por Cacá Diegues na maneira como pensava a representação histórica das circunstâncias da escravidão. Nesse liame, o papel atribuído a Xica interessa muito mais do que é capaz, através da arte cinematográfica, dizer sobre o Brasil, do que partir dela para um questionamento da ordem de um "pensamento racial brasileiro", uma vez que não é questionado os valores de performance que compõe a personagem central.

No entanto, um questionamento ao próprio plano formal do filme, nos encaminhamentos da maneira que o cineasta construiu as imagens e a estória em volta da personagem central seria destacado encaminhando a discussão para outra direção. É o cineasta Carlos Frederico quem abre essa discussão para apontar a semelhança do filme para com a "pornochanchada" no retrato empregado a Xica (Zezé Motta), e indagaria a aclamação que se fazia, aparentemente unânime, advinda da crítica dita especializada, quanto a uma produção que mais explorava o exótico e o sexo, como um método de tornar o filme comercial, do que propriamente constituir-se um filme "cultural", como o teriam classificado.

Frederico então problematiza, ao contrário do que fez Roberto da Matta: "Porque se calaram as vozes, diante do papel estúpido da mulher e, particularmente, da *mulher negra*, neste filme?"[282] Ou seja, além do plano formal, o filme, na linguagem do cineasta Frederico, traria evidente uma problemática quanto a representação depreciativa feita com a figura histórica de Xica da Silva. Nesses termos, perguntaria ainda:

> Afinal, quem é Xica da Silva? *Uma preta de alma tão branca* e safada como a de qualquer Du Barry dos melhores salões. Uma preta que gostava de *dar ordens e ter escravos, como qualquer branca*. Uma preta cheia de trejeito que botava a boca no mundo por qualquer disse-me-disse: que gostava de fazer

[282] FREDERICO, Carlos. Abacaxica. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

> molecagens, tais como cuspir na comida dos outros, etc. Uma preta que, sobretudo, gostava de muito luxo e riqueza [...] Uma prostituta assumida, que procurava tirar o máximo proveito de sua condição de objeto [...].
> Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidada ser como eles – *e o filme aplaude deslumbrado*.[283]

A série de signos percebidos na imagem mais aparente emprestada a Xica da Silva por Cacá Diegues, assume, na fala do cineasta/crítico, uma evidência de que a recepção amistosa do filme se comportava de forma conivente e omissa com uma caricatura degradante da mulher negra. Em um agravante, essa recepção positiva demonstrava uma espécie de "alienação massificadora" da "'*intelligentsia*' nativa" quanto a um problema categórico, como a figura de uma mulher negra é retratada encerrando em si todo um conjunto de estereótipos. O que afetariam todo um grupo racial e étnico que se sentiria ofendido com referenciais tão negativos – embora não expressos explicitamente em sua fala. Por esse parâmetro, Frederico percebe que antes de um pertencimento identitário, a personagem transita entre sua condição, "preta" e "escrava", e o *status* ao qual buscava fazer parte, o universo dos brancos, identificando-se sempre com este último.

A profunda crítica lançada sobre a inscrição racial contida no filme de Diegues toma proporções ainda maiores com o levantamento analítico do sociólogo Carlos A. Hasenbalg, que evidencia um pensamento racial contido na expressão fílmica:

> *Uma raça* – no caso *o branco brasilei*ro – pode coexistir durante séculos com outra – *o negro brasileiro* – e continuar a negar as verdades desta. Verdade deve ser entendida aqui como o oposto de *estereotipação*. Um exemplo candente desta afirmativa está constituído pelo último *filme "negro"* de Carlos Diegues: *Xica da Silva*.[284]

Aqui a noção de *raça* estabelece um confronto dual no que o intelectual nomeia como os embates entre o "*branco*" e o "*negro*" brasileiros, pelo que se constata um desconhecimento do primeiro em relação ao segundo. Principalmente, as construções que se faz tomando os negros como referência recaem na anedota da "estereotipação", relacionada de maneira irônica ao "filme negro" de Cacá Diegues. O branco não se vê como raça, mas assim como a matriz da qual se institui as raças, sempre em comparação com o branco. Desse modo, ao impingir ao seu filme a classificação de "filme negro", independente de suas boas intenções, o cineasta branco esquece que o filme também seria sobre sua própria raça e na maneira como as disputas raciais foram mitigadas ou assoberbadas em determinado ponto da história brasileira desse convívio, nada harmônico.

---

[283] Idem. Itálico nosso.
[284] HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

O olhar singular para a classificação racial atribuído a cor demonstra algo que também influi nas percepções dessa ala do setor crítico, que é apartar-se da corrente classificação racial brasileira a partir de várias terminologias advindas do ideal de miscigenação (mestiço, mulato, parto, etc.), para tomar como parâmetro as construções identitárias que afirmem uma posição e não a ausência desta.[285] Tendo isso como parâmetro, a constatação é que o "branco brasileiro" possuí uma determinada visão sobre o "negro brasileiro" que o descaracteriza enquanto raça e etnia, uma vez que as representações muito mais revela os preconceitos, do que propriamente a positivação de seu complexo identitário.

Se retomarmos os argumentos do sociólogo Oliveira e Oliveira, apontado anteriormente ao elencar o exemplo de *Xica da Silva,* há uma confluência de opiniões ao que concerne aos aspectos negativos do filme como calcado na representação, supostamente, fidedigna do "negro 'brasileiro'" e enquanto expressão artística voltada para a reafirmação de uma identidade negra no Brasil. O ponto que se coloca é o fato de o filme descaracterizar as novas visões que começaram a despontar àquela época quanto a esse caráter identitário na luta contra o racismo.

Ao analisar as escolhas temáticas, e as influências aparentes no filme, a argumentação de Hasenbalg prossegue:

> Entre as múltiplas possibilidades de fazer uma adaptação livre da história original, o diretor escolheu a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, *todos os preconceitos a respeito da mulher negra*. Neste sentido, o filme retoma uma consagrada tradição literária que mistifica e romantiza os aspectos do negro mais estereotipados na cultura brasileira.[286]

A crítica nesse sentido passa a questionar a virtualidade dos referenciais constituídos nas artes brasileiras que acabam ressoando na expressão cinematográfica. O sociólogo notabiliza, em específico, o quanto a "tradição literária", no emprego da representação do negro, desempenhou papel fundamental nesse imaginário, chamando a atenção dos leitores aos "aspectos" mais notáveis de estereotipação a qual se funda o filme e seus equivalentes literários. Impossível não relacionar a mencionada tradição a Jorge Amado.

Novamente o foco recai sobre a construção da personagem de Xica enquanto realce do aspecto diminuto atribuído a mulher negra por parte do diretor. Para o crítico, entre os tantos estereótipos se sobressaíra o "mito da 'vênus negra'", que corporificava o estigma da mulher enquanto objeto e culto do desejo, numa espécie de exótico sexualizado, ao passo que a destituía

---

[285] FRY, Peter. A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
[286] HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

enquanto sujeito pensante, dado o processo de "infantilização" e irracionalismo pelo qual é apresentada na tela.[287]

Um romancista como Jorge Amado, o lugar que as suas descrições das belas mulheres "mulatas", destacadas pelo charme pujante dos seus corpos, nas incontáveis páginas de seus romances, desempenhou inegavelmente um impacto cultural em Carlos Diegues e nas opções de produção da película. Dada a proximidade que Amado possuía com nomes diletos do que fora o quadro cinemanovista,[288] e entre esses Diegues[289] é possível afirmar que suas obras possuem ressonância na composição dessas personagens marcadas pela "sensualidade".

Personagens femininas como *Gabriela, Dona Flor, Rosa de Oxalá, Ana Mercedes, Teresa Batista*,[290] entre tantas outras que foram marcantes até aquele período, e que traziam a marca do deleite amadiano sobre a mulher negra descrita como "mulata", além de pintarem o quadro utópico do universo miscigenado brasileiro, não deixavam de corporificar a gama de estereótipos constitutivos da sexualização dos corpos.[291]

Nesse complexo, o romancista também acabaria ainda tornando-se alvo desse setor crítico em relação as ideias que realçavam o país como constituinte dessas expressões, principalmente quando sua tese sobre as relações raciais no Brasil era calcada pelo ideal de miscigenação. Como retornaremos mais adiante, a crítica cinematográfica constituíram espaços para uma crítica direcionada também ao escritor, ao percebe-lo enquanto intelectual e artista formador desse pensamento.

A crítica mais estridente desse campo de recepção viria da historiadora negra, Beatrix Nascimento. Por ser uma intelectual e ativista das novas configurações que o movimento negro contemporâneo assumia, naquela década, voltado para a luta contra o racismo e para a reafirmação de uma identidade negra,[292] a sua interpretação problematiza a marca étnica presente nas imagens, e a estória que as acompanham em *Xica da Silva.*

---

[287] Idem. Sobre essa sexualização do "corpo exótico" consultar: RAGO, Margareth. O corpo exótico, espetáculo da diferença. *Estudos feministas*, jan/jun, 2008. Disponível em: < https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm >. Acesso em: 01/10/2021.

[288] Amado havia se referido aos componentes do Cinema Novo como integrantes de "uma geração porreta", entres os quais estava o nome de Diegues. AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 492

[289] Tanto que o mesmo, filmaria, nos anos 1990, a versão bem humorada de um dos grandes sucessos de público do romancista, que fora *Tieta do Agreste* –,

[290] Personagens, respectivamente, dos seguintes romances: *Gabriela, cravo e canela*; *Dona Flor e seus dois maridos*; *Tenda dos Milagres*; *Teresa Batista Cansada de Guerra*.

[291] NASCIMENTO, Beatrix. A senzala vista da casa grande. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

[292] PEREIRA, Amilcar Araújo. "*O mundo negro*": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

O diagnóstico dado é de que a abordagem fílmica é sintomática de concepções expressas por "intelectuais brancos", ao molde de Gilberto Freyre, minam as pretensões que julgam representar o negro, por recaírem em signos que o descaracterizam enquanto povo. Nessas circunstâncias, a historiadora, constituinte direta do público ao qual aparentemente a proposta de Diegues se voltava, despontava como antípoda a esse significado atribuído ao filme por não se reconhecer no olhar lançado a tela. Por isso daremos atenção a vários pontos elencados pela intelectual.

Beatriz Nascimento abre sua explanação já apontando para a necessidade de proibição do filme:

> Quanto a sua penetração enquanto discurso e *comunicação o condenaríamos ao index das obras proibidas*. Proibida em função do desrespeito que impõe a um episódio da história de um povo, desrespeito quanto a história de todo um povo, desrespeito na medida em que vilipendia este povo, desrespeito por manter todos os estereótipos em relação a *um povo que no momento procura, em função de sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos*.[293]

A historiadora partira incialmente do princípio de que arte, antes de tudo, informa, e é em seu atributo de "comunicação", para as latências que se abrem diante dos significados imbuídos em sua constituição, que deve ser problematizada. Por esse viés, a constatação mais evidente, para Nascimento, é de que *Xica da Silva* seria, em verdade, um "desrespeito" de cunho étnico, pela presunção do filme, quando elege um fato histórico, a escravização de pessoas negras no período colonial, sem o aprofundamento necessário. Foi estarrecedor para a autora o fato de o filme culminar com uma gama de estereótipos que se tem sobre o que seja a identidade negra, ainda mais num momento – aí ela toma a contemporaneidade – em que a luta organizada pela população negra tomava direção antagonista aos construtos aos quais o diretor lançou mão.

É partindo de tais princípios que a argumentação da autora se estrutura numa espécie de investigação sobre quais fundamentos, de ordem da pesquisa histórica e sociológica, o diretor da fita construiu a trama fílmica. Por se tratar da reconstituição de um fato histórico, com poucos, ou quase nenhum, material documental – dado que Xica da Silva foi praticamente apagada dos registros oficiais e foi resgatada através da literatura [294] – as concepções sobre o retrato de época indicava, para a historiadora, a recorrência a uma consolidada interpretação corrente no pensamento brasileiro quando o assunto era as relações sociais entre senhores e escravos. E nesse particular,

---

[293] NASCIMENTO, Beatrix. A senzala vista da casa grande. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.. Itálico nosso.
[294] Carlos Diegues teria tido como uma de suas inspirações o livro "'Romanceiro da Inconfidência' de Cecília Meireles." AUGUSTO, Sérgio. Amor que liberta. *Veja*, São Paulo, 08 set., 1977.

> Xica da Silva, em princípio é um equívoco total. [...] Diríamos que ele é a projeção empobrecida de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, sem a riqueza empírica da obra do eminente sociólogo e sem a possibilidade crítica que a obra literária sugere. *Portanto é um filme que em termos de crítica das relações raciais no Brasil*, nos remete a Idade da Pedra.[295]

É lícito evidenciar que o balanço da autora aponta um referencial intricado ao filme quando o assunto era se pensar as "relações raciais" brasileiras. A Nascimento não passaria despercebido o lugar ocupado por Gilberto Freyre na formação do pensamento de Diegues, tanto que toda a sua crítica orbitara numa espécie de paralelo entre o filme e a sua ligação com o livro do mestre de Apipucos.

De modo mais específico, porque lançar mão de Freyre naquelas circunstâncias, ainda mais numa "projeção empobrecida" de sua principal obra? Exatamente porque ao tratar do período colonial brasileiro, sobretudo no retrato da escravidão (a relação Casa Grande *versus* Senzala), era a obra freyriana aquela que, desde os anos 1930, vinha desempenhando ampla ressonância sobre a intelectualidade nacional. O que não seria de espantar que a interpretação do sociólogo se tornasse visível nas construções formais do cineasta, e a causa de explicação de todo o cerne das problemáticas encerradas em sua obra cinematográfica.

Podemos perceber que um dos fundamentos da crítica de Beatriz Nascimento está nas diferenças das nuances da palavra escrita e sua atmosfera correspondente e a pobreza das imagens. Não das imagens em geral, mas do filme, incapazes de manter as nuances de seu predecessor literário (ou ensaístico). O ensaio de Beatriz deplora não exatamente as diferenças dos meios, mas a falta de habilidade do cineasta para criar equivalentes de atmosfera no filme em relação aos que, embora impossíveis de adaptar, existiam no clássico de Gilberto Freyre.

Muito embora a interpretação estabeleça a gravidade do filme, – cru e isento de sutilezas – ao passo de um certo teor ameno à *Casa Grande e Senzala*, capaz pelos recursos da escrita de matizar determinados aspectos, Nascimento com certeza precisa, em plano discursivo, ambas as obras em patamares equivalentes quanto aos equívocos da percepção oficial sobre "raça" no Brasil. A insistente recorrência ao livro de Freyre denotava o quanto a sua abordagem imperava no pensamento social brasileiro, a invadir campos como o da própria produção cultural tornando-se política oficial de governo (v. cap. 2), principalmente o cinema, este que se ancora na veiculação de imagens.

De fato, se observarmos, o tratamento dado a muitas cenas de Xica da Silva, recorre a imagens projetadas pelas prescrições de Gilberto Freyre. Em linhas gerais, há momentos do

---

[295] NASCIMENTO, Beatrix. A senzala vista da casa grande. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.Itálico nosso.

filme que são marcados pela exuberância da culinária farta, o retrato da família patriarcal, as marcas da sexualidade, as relações entre senhores e escravos, a "miscibilidade" do português, entre outros aspectos.

Um exemplo bem demonstrativo desse complexo está na cena em que Xica (Zezé Mota) prepara um banquete regado a danças provocativas, embaladas pelo som de tambores, que acaba por provocar uma espécie de hipnose no interventor da coroa portuguesa, lembrando as muitas descrições em que o sociólogo fazia do furor sexual do português e a sensualidade das mulheres negras.[296] Nesse recorte em específico, condensa-se muitos dos sentidos até então lançados pela crítica no que diz respeito ao imperativo de sexualização da mulher negra no filme. Ademais, a fita acabaria bebendo na fonte da perspectiva de Freyre sobre as relações raciais no Brasil não apresentar "barreiras" rígidas de contatos entre brancos e negros.



Fig. 3.1 Plano geral: Um banquete sensual

Antes te querermos apontar uma espécie de confirmação ao que a análise de Beatriz Nascimento estabelece de paralelo fidedigno entre a obra fílmica e sociológica, elencamos essa aproximação e contatos evidentes com o pensamento freyriano no sentido de indicar o quanto, de fato, as referências culturais perpassam o pensamento dos cineastas.

Nesse parâmetro, o parecer dado pela historiadora reiterava que o filme fugia "propositadamente à fidelidade histórica em relação ao episódio" retratado. Em suas colocações, por mais que a ficção esteja para a ordem da "fantasia" não justificaria o fato do ocultamento que se processa no que concerne o "conhecimento de um povo que juntamente com o branco formou a nação brasileira." Como podemos perceber, é na função comunicativa que Nascimento esfacela o próprio fundamento ideológico do filme ao estabelecer a contradição que o acompanhava: "um cineasta que se diz 'com amor ao povo' desconhecer esse mesmo povo. Amor pressupõe conhecimento".[297]

---

[296] BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à Brasileira*: o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre. São Paulo: Garamond, 2006.
[297] NASCIMENTO, Beatrix. *op. cit.*

Assim, o projeto popular que dava impulso ao filme esbarra nos confrontos estabelecidos pelas fileiras de grupos sociais aos quais pretendia se direcionar. Isso ficaria evidente na fala da historiadora negra e, importante membro do movimento negro que despontava, quando não se reconhece, acredita ser impossível se identificar como mulher negra, com a narrativa fílmica. Assim, o sonho possível de um cinema popular se esboroaria no ar.

O tom enfático de negação a *Xica da Silva* tem seu ápice quanto Nascimento decreta o fim da carreira de Carlos Diegues:

> O senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e *já lhe concedo o fim de sua carreira cinematográfica*). Num apanhado geral ele repete, como já dissemos, *Casa Grande e Senzala*. *Os portugueses* no filme, [...] são opressores, exploradores, mas *complacentes com os negros escravos, sentimentais* [...] e, *acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor*. *Os negros, escravos e quilombolas, são passivos, rebeldes inconsequentes* (bandidos salteadores) *e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor*. *O conflito racial* (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas: a esposa insatisfeita do intendente, o padre bronco, a guarda impotente da cidade, e as crianças [...]. Mas isso tudo por despeito e não por uma motivação completa. Em suma, o *ethos* do *português colonizador* é de *humanidade e reconhecimento das pessoas dos negros. Uma escravidão amena e divertida*.[298]

A reincidência ao livro de Gilberto Freyre ganha amplitude na escrita de Beatriz Nascimento, sobretudo para informar o sintoma de desconhecimento sobre a realidade ao nível das relações raciais no Brasil, de uma perspectiva histórica. Nessa amplitude, o filme seria uma reconstituição do livro do sociólogo. Estaríamos, nesse sentido, diante de um filme sobre um livro. Como fonte, *Casa Grande e Senzala* então se torna a base sobre a qual se sustenta a própria argumentação da historiadora, entrelaçando e se misturando em vários níveis livro e filme.

A localização mais direta desse entrelaçamento fixa-se nos tipos criados na narrativa fílmica em torno da representação da figura pintada do *português* e do *negro*. Ao identificar em *Casa Grande e Senzala* a matéria-prima utilizada para a composição dos personagens que davam vida a essas duas demarcações, *Xica da Silva* espelharia e repetiria a mesma interpretação dada por Freyre sobre como conviviam os sujeitos transeuntes da senzala à casa-grande. De um lado, o português traduzido no filme é equivalente ao que o sociólogo havia descrito como aquele dado as boas relações raciais, demonstrando a quase ausência de barreiras impostas pela cor e "raça", e por isso um tanto quanto amigável e familiarizado com seus escravos, além é claro dos felizes encontros sexuais que resultavam na "miscigenação", dado

[298] NASCIMENTO, Beatrix. *op. cit.* Itálico nosso.

que eram "bons apreciadores dos jogos do amor", e disso Xica bem sabia. Por outro lado, as concepções sobre o negro, dão continuidade, na fita, as visões da obra sociológica que reitera certa "passividade" em face da bondade do seu senhor, sem se aprofundar no conhecimento sobre a sua cultura,[299] e na crítica as relações de exploração, desumanização, e violência presentes no sistema escravocrata.

De tal modo, Nascimento acaba fixando em patamares síncronos tanto o sociólogo quanto o cineasta, ambos inseparáveis em sua crítica, sobre suas visões errôneas emprestadas ao negro brasileiro, e em específico na idealização "harmônica" das relações raciais. Historicamente, esse processo de ataques a produção de Gilberto Freyre é sintomático desse momento que passa a ser fortemente delineado nesse período, como veremos adiante.

Diante disso, a historiadora chegaria a uma conclusão:

> [...] confesso que *perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro*.
> [...] Se o Senhor Carlos Diegues descesse um pouco de sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um *homem branco brasileiro* possuí introjetado [em sua própria subjetividade] de forma específica, *o negro brasileiro*, sua posição em termos de homem e raça. *Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto*.[300]

Esse desfecho da apreciação empregada por Beatriz Nascimento a *Xica da Silva*, configura uma maneira de pensar a partir de demarcações de fronteiras raciais e étnicas expressas na forma como o "intelectual branco" coloca o "negro" no extremo de suas visões reducionistas. A demarcação pela cor, que indica o adendo racial, produz o sentido de conflitos existentes no seio da sociedade brasileira, da qual a arte cinematográfica seria sintomática.

Nascimento chama a atenção do intelectual, e nisso todo o seu amplo referencial, sobretudo Freyre, para a percepção aparentemente ignorada por sua "onipotência", a condição de "homem branco", no filme muito mais intensificado com o personagem branco – "não é de estranhar que o vilão João Fernandes de Oliveira seja a figura com a qual o senhor Diegues mais se identifica realmente"[301] – que ignora, em seu processo formador de sujeito, a marca em relação ao negro da qual também é possuidor, acabando por estereotipar a realidade histórica que a atravessa, sem se reconhecer em si o branco opressor.

---

[299] Embora Casa-Grande e Senzala Gilberto Freyre já apontasse de forma mais aprofundada aspectos da cultura negra, bem como o processo pelo qual é identificado como contribuinte direto ao processo de formação sociocultural do Brasil, sem claro eximirmos da série de estereótipos atribuídos aos negros africanos escravizados. FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Ed. 50ª. São Paulo: Global Editora, 2006.
[300] BEATRIZ, Nascimento. *op. cit.* Itálico nosso.
[301] NASCIMENTO, Beatrix. *op. cit.*

Esse inventário de teor racial, que inscreve o filme de Diegues numa trincheira interpretativa quanto a visão histórica do "intelectual branco" sobre a história do povo brasileiro, e incluso nesse o negro, Beatriz Nascimento chegaria então ao desfecho de sua crítica ressaltando, ao modo dos comentários anteriores (de Frederico e Hasenbalg), a desfiguração do papel atribuído a imagem da mulher negra.

Ao cobrar o valor simbólico do filme, ao passo que estabelece outras prescrições para a construção de uma genuína identidade da mulher negra, a autora elenca que se o cineasta tivesse tomando outros parâmetros, Xica da Silva poderia ter se constituído um provável "símbolo da raça negra". Entretanto, em contraste com "a Xica da Silva da História", a personagem fílmica "vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar". A antípoda que poderia ter impresso valor histórico à Xica da Silva teria sido um olhar mais atento ao que ela, enquanto sujeito histórico, aproximava-se com, por exemplo, "o papel da mulher negra nas comunidades religiosas afro-brasileiras. Ou recorrer aos *mitos da nossa raça*, as deusas mães Nanã, Iansã e Oxum."[302]

> Mas não, é mais fácil tratá-la como o mito da sexualidade aberrante que foi desenvolvido em séculos de domínio e exploração da mulher negra. Então Xica da Silva se transforma num animal embrutecido pela fraqueza e irracionalidade. [...] Mais uma vez a velha *compreensão ocidental da África e do africano*, como um primitivo, um selvagem. Senhor Diegues a África está algumas horas de voo do Brasil.
> Um dos pontos em que o cineasta se mostra um profundo desconhecedor da *raça* de sua heroína é naquele em que consegue fazer Xica da Silva parecer uma mulher. Ele a faz um arremedo da mulher branca.[303]

Nesses termos a historiadora reivindicava uma outra imagem a ser projetada na tela, uma que a fizesse, como mulher, negra, e povo brasileiro, realmente acessar, pelo olhar, o mundo prometido no qual se reconheceria nas imagens cinematográficas. Mas o olhar do "intelectual branco" traíra suas expectativas.

O desejo, a reivindicação dessa outra imagem que elevasse o papel e o significado que a personagem central pudesse trazer para tornar-se elemento identitário, esbarrava num conjunto de equívocos quanto a representação da "raça negra", essa sempre descrita pelo "arremedo" do homem "branco". Ao "senhor Diegues", tal qual se dirigia ao cineasta, faltou pesquisa história e antropológica para compor seu referencial quando lançou mão de um conteúdo tão em debate naquelas condições históricas.

---

[302] NASCIMENTO, Beatrix. *op. cit.*
[303] Idem. Itálico nosso.

Em linhas gerais, podemos perceber que os comentários sobre o filme de Cacá Diegues, que muito será corrente em outros filmes que tomam a representação do negro como pretexto, são expressões da crítica contra tais propostas que descaracterizam o processo de luta pela reafirmação de uma identidade negra no Brasil.

O choque se estabelece porque os intelectuais localizam nessas expressões um forte indício da permanência da visão preconceituosa sobre o negro, e principalmente amparada por pensadores ao mote de Gilberto Freyre, e literatos como Jorge Amado, associados a defesa da "democracia racial brasileira". Isso impedia proporcionalmente, segundo seus olhares, a constituição da identidade reivindicada e impossibilitava a permanência estrutural do racismo.

As repercussões do jornal *Opinião* ainda acarretaria ampla ressonância na sociedade brasileira do período, sobretudo entre os homens do cinema, como parâmetro para entender o que a fita de Diegues demonstrava sobre o pensamento histórico e sociológico do Brasil. Gilberto Freyre, que acabara de ler o que a historiadora Beatriz Nascimento havia comentado acerca do filme do cineasta alagoano, das associações que fizera ao seu *Casa-Grande e Senzala*, emitira uma resposta ao artigo da intelectual publicada no *Diário de Pernambuco*.

O sociólogo tomou conhecimento das opiniões ácidas de Nascimento por meio de uma correspondência enviada de Brasília por uma de suas leitoras, a Maria Amélia, que escrevera uma "carta protesto em que"

> a propósito do aliás *excelente* filme Xica da Silva, exalta quanto lhe parece existir num dos meus livros como fonte ou gérmen, no mesmo filme. Pelo que me envia retalho do jornal **Opinião** com um artigo, que marca a lápis vermelho, de outra brasileira além de inteligente, *mestra no assunto "arte cinematográfica",* ao mesmo tempo que lúcida conhecedora da literatura do nosso país.[304]

Nesse caso, a percepção do elo entre o filme e o livro seria novamente destacada, mas como sinal positivo, tendo em vista que o "protesto" acerca do que Beatriz Nascimento havia escrito, aparentemente tomava o conteúdo da carta. E inversamente, a proximidade com Casa-Grande e Senzala, é exaltada enquanto "fonte ou gérmen" do filme. Diante disso, ao debruçar-se sobre o excerto do jornal carioca, Freyre menciona, estranhamente à nossa vista, a qualidade de "mestra no assunto 'arte cinematográfica' ao remeter-se a autora que o atacara ferrenhamente, o que revela o tom jocoso de sua escrita.

> Trata-se de Beatriz Nascimento. Qual a sua principal restrição a esse filme *tão brilhantemente realizado como arte cinematográfica*? O de quase não haver identificação do autor com a senzala, mas só com a casa-grande. O que não

[304] FREYRE, Gilberto. A propósito de "Xica da Silva". *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 dez, 1977.

> acontecera com o autor do livro, na época do aparecimento de **Casa-Grande & Senzala** tão acusado de "negrófilo".
> [...] O filme seria apenas "projeção empobrecida de **Casa-Grande & Senzala** (o livro)" sem o que Beatriz Nascimento chama "riqueza empírica" do mesmo livro e "sem as possibilidades críticas que essa obra literária sugere". Opinião de Beatriz Nascimento. Suas palavras.[305]

De antemão, o sociólogo logo dá a entender que o filme possuía um caráter de excelência, e questiona o motivo pelo qual Nascimento indica que o olhar do cineasta/"autor" fixado esteja conectado apenas na perspectiva da Casa-grande. Certo que Freyre não adentra aos argumentos críticos da historiadora, mencionando apenas que a película apresentou, para a historiadora, uma versão inferior aos seus "dados empíricos", sem exatamente concordar com tal apreciação. Ele não adentra ao mérito de desmontar a argumentação fílmica nos termos colocados na crítica do jornal Opinião, não a julga por fidelidade a seu livro, mas naquilo que o toma como matéria-prima. Freyre aplica a falácia tática do envenenamento da fonte, desqualificando a autora por sua falta de expertise cinematográfica e sequer se dando ao trabalho de desmontar seus argumentos.

Será que o pensador também não se viu projetado em tela? Ao contrário do "filme negro", a proposta de Diegues não teria agradado apenas o "intelectual branco", como afirmara Nascimento? Porque de fato, Freyre vê-se bastante animado com a fita, e dava indícios de concordância de que seu plano narratológico em muito devia as suas contribuições. Ele recorreria e concordaria com a recordação de Maria Amélia, em sua carta, do já expresso interesse despertado no cineasta italiano Roberto Rossellini em dar vida "através desse meio de comunicação, 'a grande mensagem brasileira'" contida em seu livro, mensagem essa que informa "*da nossa, se não perfeita, avançada, fraternidade racial ou meta racial*"[306].

Nesse momento, o sociólogo aproveitaria para também reafirmar o mérito de sua obra posta em debate através do filme, afirmando que essa, em específico, "não se limita a fixar e interpretar antagonismos entre os dois extremos do complexo: casa-grande e senzala. Ao lado dos antagonismos, torna evidente a brasileiríssima interpenetração dos opostos."[307] É a ênfase

---

[305] Idem.
[306] Essa citação referente aos interesses de Rosseline, a partir de "sugestão" dada pelo "escritor inglês Aldous Huxley, aparece ainda em 1975, durante entrevista concedida a revista Veja, na qual Freyre respaldava tal desejo em se fazer "um 'filme épico' do livro Casa-Grande & Senzala que transmitisse ao mundo a mensagem brasileira." FREYRE, Gilberto. Em defesa do brasileiro. (Entrevista concedida a Talvani Guedes da Fonseca). *Veja*, São Paulo, 10 set, 1975. É importante elencarmos que o significado aberto pela dita "fraternidade racial", como colocada por Freyre, faria parte do complexo de associação da "democracia racial" como fundamento da obra do sociólogo.
[307] FREYRE, Gilberto. *op. cit.*

no "&" tão frequente nas obras de Freyre (Sobrados & Mucambos) e já enfatizada por comentadores de sua obra.[308]

É bastante interessante o fato de um sociólogo, canonizado no ambiente acadêmico, como Gilberto Freyre, voltar-se para as proposições do que vinha sendo feito em termos de cinema nacional. O intelectual demostra, em seu artigo para o jornal pernambucano, ser um conhecedor e interessado pelas propostas que vinham sendo esboçadas no âmbito cinematográfico, e confirma o quanto o campo dialógico da cinematografia se abria para amplos setores da sociedade brasileira dos anos 1970. Podemos ver também, é claro, uma voz aninhada com o projeto de fomento oficial, uma vez que o cinema era a menina dos olhos do regime graças ao sucesso comercial da Embrafilme.

Ao ser inserido nos debates sobre cinema, que o elencavam como um autor que fundamentava determinados discursos fílmicos, o sociólogo torna-se um importante indício de compreensão para apontar a formação do pensamento cinematográfico brasileiro. Portanto, pensar as incursões freyrianas no cinema, possibilita visualizarmos o que, num retrato de época, a crítica a sua obra operava enquanto fundamentação a crítica cinematográfica, e possivelmente, um pretexto para atingir a sua obra.

Nos anos 1960, Gilberto Freyre, que há muito vinha sendo alçado como um cânone na esfera do pensamento social brasileiro, desempenhou profunda relação nas teses interpretativas do Brasil que retomavam o argumento da definição do ser brasileiro sob o signo de sua mestiçagem, e assim a suposta existência de nossa "democracia racial". Desse modo, a leitura de Freyre, elaborada nos anos trinta, e retomada naquele contexto, ganhava cada vez mais espaço, principalmente porque em sua linguagem "seriam os brasileiros, pois, donos de uma identidade mestiça que se expressava no calor dos trópicos, e essa tropicalidade lusa se tornaria, nesse sentido, sua teoria interpretativa do Brasil."[309]

[308] PALLARES-BURKE. Maria Lúcia Garcia. *Gilberto Freyre*: um vitoriano dos trópicos. São Paulo: Unesp, 2005.

[309] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Fortaleza, 2016. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de História. p.40

Naqueles anos, ao ingressar nos dispositivos oficiais da cultura, principalmente o CFC,[310] Freyre levaria o discurso da região Nordeste como lugar da cultura,[311] e se irradiaria com "uma autoridade que lhe permitia legitimar ou descredenciar outros discursos."[312] Além disso, suas ideias foram decisivas para o fundamento das políticas culturais oficiais ancoradas nas "possibilidades de leitura do Brasil organizadas sob a celebração de sua sociedade que, pretensamente, festejava sua mistura étnica."[313]

Claramente, tal maneira de observar a sociedade brasileira difunde-se e é recepcionada por setores culturais vinculados diretamente ao clima cultural vivenciado pelas circunstâncias históricas. A visão canônica de Freyre sobre a *brasilidade*, posto sob o patamar legitimador da cultura brasileira, teria profundos lastros no substrato artístico. A literatura amadiana, por exemplo, inserida cada vez mais nesse debate formador, perceptível num livro como *Tenda dos* Milagres, passou a representar as imagens da aquarela brasileira, percorrendo o mundo na divulgação do Brasil como esse país ideal que convive na diferença, e tem em seu caráter miscigenado o exemplo para outras partes do globo.

Se nos anos 1970, esse amálgama interpretativo ainda se tornava visível em amplos setores da sociedade, como é o caso das apropriações do cinema, tendo em vista "a enorme divulgação de seus escritos, somente talvez comparável no Brasil às obras de Jorge Amado",[314] é nesse período que as interpretações dadas por Freyre passaram a ser confrontadas no meio acadêmico. Os movimentos sociais, principalmente os ligados ao pensamento negro, e os pesquisadores opositores ao regime o elegiam inimigo dos movimentos de reafirmação da identidade negra.

A tese de livre docência do historiador Carlos Guilherme Mota, defendia em 1975, sendo publicada apenas em 1977, intitulada de *Ideologia da Cultura Brasileira*¸ é uma das principais obras do período a delinear o cenário do foco dos principais questionamentos pelos quais a obra freyriana passava naquele instante. Mota, inclusive, dirigia-se a imprensa para

---

[310] Freyre desempenhou importante papel nos quadros intelectuais do CFC, atuando diretamente na produção intelectual do órgão estatal. Sua participação, além de colaborar diretamente na visão oficial sobre o dizer a "cultura brasileira", tornou-se espaço para difundir suas ideias. O periódico do Conselho, a *Revista Brasileira de Cultura* recebia com certa frequência artigos seus nos quais expressava, por exemplo, em que consistia "O tipo nacional de homem". FREYRE, Gilberto. O Brasileiro como Tipo Nacional de Homem Situado no Trópico e, na sua maioria, moreno: Comentários Entorno de um Tema Complexo. *Revista Brasileira de Cultura*, ano II, n. 6, out.-dez. 1970, pp. 4-57. p.43

[311] BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Ed. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

[312] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo*: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Fortaleza, 2016. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de História. p. 35

[313] Idem. p. 62

[314] MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 96

classificar a obra do eminente sociólogo, entre outros aspectos, por seu caráter "racista", e por ser um dos "pilares" para reforçar mitos como o da "democracia racial".[315]

Em *Ideologia da Cultura Brasileira*, o historiador datara a validade da obra de Gilberto Freyre ao apontar que aquilo para o qual *Casa-Grande e Senzala* havia sinalizado de positivo nos anos 1930, em termos historiográficos e metodológicos, não condizia com a contemporaneidade vivida pelas transformações sociais pelas quais passava o Brasil e o mundo – "Hoje com a independência dos povos africanos e com a luta dos negros norte-americanos pelos seus direitos civis, a posição de Gilberto Freyre parece inevitavelmente datada e anacrônica".[316] Em tais termos os escritos de Freyre exprimiam, segundo o autor, o arcaísmo saudoso de uma aristocracia decadente, a qual perdera relevo no cenário nacional pós 30, e que celebrava certa "busca do tempo perdido" ressaltando a figura por vezes positiva do "senhoriato colonizador".[317]

De tal modo, o revisionismo da escriturística de Freyre, processada, sobretudo, por intelectuais acadêmicos da USP,[318] alçava, entre os principais focos de embates, a sua interpretação acerca das relações raciais no Brasil. Para o historiador, o sociólogo, mesmo bebendo na fonte da separação das noções de "cultura" e "raça" do antropólogo Franz Boas, ainda perdura em muitos aspectos os sentidos biológicos que surgem como intrínsecos.[319] Além disso, Mota sustenta que na obra de Freyre sobressai "um certo tipo de miscigenação realizada na ordem patriarcal". Em tais termos a denúncia que recaía sobre a obra, atrelada ainda às posições políticas conservadoras que o intelectual assumira, reafirmava que tais proposições, até então amplamente aceitas pela intelectualidade, "encobrem a história das relações de dominação, em que mitos como o da democracia racial e do luso-tropicalismo servem ao fortalecimento de um *sistema ideológico* no qual se perpetua a noção de *cultura brasileira*."[320]

Assim, depreende-se o fato inegável de que ciclos da intelectualidade e da produção cultural se comportaram de forma divergentes quanto a recepção da obra de Gilberto Freyre. Isso explica os confrontos entre aqueles que consumiam as ideias do autor, e aqueles atores que questionavam a permanência desse ideário na sociedade, sobretudo por ocupar justamente

---

[315] MOTTA, Carlos Guilherme. Uma cultura de ideologias. (Entrevista concedida a Geraldo Mayrink). *Veja*, São Paulo, 02 jul, 1975.
[316] MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 70-71
[317] Idem. p. 98
[318] Entre esses intelectuais Mota cita as contribuições de Antônio Cândido, Dante Moreira Leite e Emília Viotti da Costa que formularam trabalhos críticos em fins dos anos 1960. Idem. p. 112, 113.
[319] MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014. p.101
[320] Idem. p. 98

amplo respaldo na oficialidade nacional. Acrescente-se ainda que, por mais que não seja objeto central de nossa análise, o sociólogo desempenha um dado de compreensão sobre as formas como proposições de cunho artístico, mas também interpretativo, como o romance amadiano, e o filme a ele endereçado, traziam marcas visíveis do mestre de Apipucos. O que não passa despercebido por seus adversários.

3.2 O Brasil miscigenado de *Tenda dos Milagres*

Leitor ferrenho do romance brasileiro, que dirá um dos principais cineastas que deu notoriedade a construção de suas imagens cinematográficas em proximidade com a linguagem literária, Nelson Pereira dos Santos, que inclusive já havia filmado entre outras tantas adaptações, o sucesso cinemanovista *Vidas Secas*, baseado em obra de Graciliano Ramos, apostaria novamente, em meados dos anos 1970, nessa sua boa relação coma literatura nacional. A continuidade de seu projeto em torno do cinema popular, creditava à nova empreitada, a adaptação do romance de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*, na busca do público aliada ao desejo de escrutinar as raízes populares de nossa cultura, sobretudo na herança negra, em manifestações tais quais a religiosidade. Matéria farta do livro de Jorge Amado, o cineasta aporta na Bahia de Todos os Santos para dar vida fílmica às páginas do romance que compunha o retrato da Bahia amadiana enquanto reflexo do Brasil.

Ao lançar mão do discurso literário de Jorge Amado, como temos destacado, o cineasta nos impele a problematizar a proximidade e a função que o romancista desempenhou na narrativa fílmica. Nosso intuito é investigar pelos comentários lançados ao filme, e em observância ao romance, as maneiras de apropriação da literatura amadiana na formação do pensamento cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos.

Assim como *Xica da Silva*, o filme de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1977, formou expressivos campos de recepção entre o elogio e a crítica quanto a proposta do "filme negro", embora, ao contrário do primeiro, o segundo não tenha alcançado igual sucesso de público. Se o filme de Diegues assumira o "gênero" como estética e temática, o filme de Santos abarcaria o plano discursivo em todos os níveis para a "questão das relações raciais brasileiras", como o cineasta se refere ao filme. Dessa vez, mais diretamente, temos um filme que insere o componente racial e étnico em relevo na sua proposta, dando ênfase a uma narrativa ao nível de interpretação sobre a dita "miscigenação racial brasileira", e o complexo ideológico representado pelo mito da "democracia racial".

Dentre todos os cineastas diretamente ligados a Jorge Amado, foi Nelson Pereira dos Santos quem representou a relação mais próxima do escritor com o cinema. Percebemos assim

não puramente pelo caráter da adaptação em si, visto que outros diretores também transpuseram enredos de sua obra para o cinema, mas, principalmente pelo grau de participação de Amado na elaboração da fita – tendo contribuído na escrita do roteiro – e da relação com os temas discutidos tanto pelos romances como pelos filmes, não configurando uma mera transposição para o cinema da obra do literato baiano.

Um dos primeiros apreciadores dos resultados apresentados em tela na versão cinematográfica de *Tenda dos Milagres*, com uma avaliação efusivamente positiva, fora justamente Jorge Amado. Este reconhecera na obra se Santos uma verdadeira tradução fílmica de seu livro, principalmente em termos da mensagem transmitida a seus espectadores. Ao cruzar seu livro com o filme de Santos o escritor logo percebera que

> O filme *Tenda dos Milagres* é fiel ao livro, no que é fundamental. Aquilo que o livro tenta expressar a cada um dos leitores, o filme de Nelson tenta levar a cada um dos espectadores, ou seja, uma visão de como o povo brasileiro soube lutar contra os preconceitos, contra uma falsa ciência, contra tudo o que significava a negação de uma condição humana e de uma *condição brasileira* [grifo nosso], tudo o que significava fazer de nossa face uma face estrangeira. [...] *O filme Tenda dos Milagres é uma obra de Nelson, pensado, criado e concebido por ele. Mas não deixa de ser meu. Afinal, no sangue de Nelson que corre ali dentro, há um pouco do meu sangue*.[321]

Embora consciente de que o filme constitui uma outra obra, e essa associada, em sua fala, a um determinado esforço autoral de um sujeito, no caso de Santos, Amado chega a precisar certa ligação orgânica, carnal mesmo, com o tratamento empregado pelo cineasta para com a fita. A fidelidade ao livro, elencada pelo romancista, estabelece a mensagem antes proposta no romance, a qual nomeia de defesa de certa "condição brasileira". Essa percepção sobre ambas as obras enquanto um retrato fiel da identidade nacional ecoa na declaração de Amado. Ao considerar certa participação ativa no processo de criação fílmica, com ênfase ao fato de ser sua primeira e única interferência no processo de adaptação de uma obra sua – "Com ele discuti muito, conversei muito, palpitei muito" –, confirma os objetivos de tornar indissociável o projeto romance-filme, Jorge-Nelson, e claro o valor indiscutível que apresentam no retrato do Brasil.

Em *Jorjamado no cinema*, Glauber Rocha, ao realçar a figura de Amado como o "escritor mais filmado do mundo", estabeleceu a centralidade que o filme de Santos possuía nesses trânsitos culturais que o escritor baiano mantinha com o cinema. Tanto é que o cineasta registrou uma das primeiras sessões de lançamento de *Tenda dos Milagres* na qual retrata a ilustre presença do romancista, acompanhado de atores do filme e de seus amigos próximos.

---

[321] AMADO, Jorge. Fidelidade ao livro. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978. p.98

Logo na abertura do curta, o diretor baiano, já interpelara o escritor acerca de sua apreciação sobre os equivalentes fílmicos de seus livros, entre os quais deu notoriedade a produção de Santos, afirmando que

> No filme do Nélson *há certas cenas que são exatamente aquilo que eu pensei, transformados em cinema* [...]. O filme do Nélson, Glauber, eu considero, do ponto de vista político, por exemplo, um filme exemplar. *É uma lição do que é o Brasil e de como se constrói o Brasil, e de como o povo Brasileiro luta para construir uma nação original, com sua cultura origina*l. Uma nação, *grande nação mestiça, a única grande nação mestiça do mundo*. Isso o Nélson nos dá uma lição né? É um filme, além de tudo, didático, né? Toda a beleza clássica.[322]

A apreciação dada ao filme elenca mais diretamente sobre qual mensagem o literato se refere. Ao presenciar seu mundo imaginário transposto à grande tela, a Bahia e o Brasil pensados sob o signo da mestiçagem, o leva inevitavelmente a considerar *Tenda dos Milagres* "um filme exemplar", principalmente porque em sua concepção a fita figura uma verdadeira lição sobre quem nós somos, ensina pedagogicamente sobre nossa formação. E nesse ponto de vista, o cineasta, ao traduzir numa linguagem didática de quem ensina sobre nossa cultura, uma cultura original, transfigura-se em "*professor do Brasil*", aquele que semelhante a seu mestre, ensina o povo sobre seu próprio *ser, a sua propriedade mais autêntica,* e leva ao mundo o retrato, em imagens genuinamente brasileiras, de nossa "grande nação mestiça."

O *romance tese* de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* (1969), ia de encontro com muitas das proposições as quais Santos buscava inscrever como releitura acerca do popular no cinema. A princípio, o interesse no Candomblé, como essa "religião popular", encontrava no romance amadiano um universo de questões que circundavam as informações sobre o cosmos religioso. A narrativa romanesca, que mostrava a manifestação religiosa como a mais genuína herança negra e africana ao Brasil, envolta em toda a história de perseguição oficial encampada pelo Estado, traduzia ainda o retrato mais genuíno sobre nossa miscigenação cultural. Por tanto, ao deparar-se com esse complexo, o filme dialogou com a proposição de Amado em estabelecer uma dada visão sobre as relações raciais no Brasil, ao passo que empregava uma proposição positiva sobre o processo de miscigenação racial, apontada como a solução do racismo no Brasil, e que evidenciava indícios de uma provável "democracia racial" existente no país. E nesses termos o filme foi fiel as prescrições do romance.

---

[322] *Jorjamado no Cinema*. Direção: Glauber Rocha. Produção: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. Fotografia: Walter Carvalho. Salvador: 1977. 1 filme (36 min).



Fig. 3.2 *Jorjamado no cinema*, 1977. Jorge Amado e os Orixás (pintura em segundo plano)

A mestiçagem para Jorge Amado é parte, de modo inextirpável, do processo histórico de formação da sociedade brasileira, numa perspectiva cultural, mas com pinceladas biologizantes. No romance, o personagem central, Pedro Archanjo – que no filme também magnetiza para si o curso da narrativa – aparece na narrativa como pesquisador social e antropólogo que investiga os traços dessa formação, como se vê no seguinte trecho:

> Em seu terceiro livro, Pedro Archanjo analisou as *fontes da mestiçagem* e comprovou sua extensão, maior do que ele próprio imaginara: *não havia família sem mistura de sangue* – apenas alguns quantos gringos recém-chegados e esses não contavam. *Branco puro era coisa inexistente na Bahia, todo sangue branco se enriqueceu de sangue indígena e negro, em geral dos dois*. A mistura começou com o naufrágio de Caramuru, nunca mais parou, *prossegue correntina e acelerada, é a base da nacionalidade*.[323]

A interpretação contida no tipo literário indica que na concepção do autor a miscigenação, nesse ponto semelhante a um mito de origem, apresenta-se como a utopia do suposto encontro feliz, em que brancos, negros e índios se relacionaram e traduziram os inícios de um processo que "prossegue" e configura a "base da nacionalidade".[324] O emprego discursivo da associação com o "naufrágio de Caramuru", a história do naufrago Diogo Álvares Correia que aportou na costa da Bahia, produz a imagem mítica de um princípio formador, como se ali, naquele instante e território, começasse um processo que "nunca mais parou", do entrelaçar entre o português, o nativo e o africano. Nesse *continuum*, a *formação da família brasileira* possui em seu passado imemorial a herança de que "todo sangue branco se enriqueceu de sangue indígena e negro".

---

[323] AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres.* Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.290 Itálico nosso.

[324] É importante o adento de que Jorge Amado não se fixa unicamente nesse ponto, uma vez que outros escritos seus, inclusive em muitas passagens de Tenda dos Milagres, as relações raciais não apareciam tão amigável assim. Por exemplo, o autor ao resgatar menções a escravidão, bem como a perseguição ao candomblé colocava o caráter ambíguo dessa certa "fraternidade".

De fato, Nelson Pereira dos Santos pareceu ao máximo empenhado em tornar a mensagem do livro visível no filme.[325] O esforço em prol de certa filiação do cineasta para com essa leitura proposta por Amado, angariou, na resolução cinematográfica, materialização imagética de tópicos interpretativos do literato. O que não seria de espantar o comportamento da crítica que, para acessar o comentário do filme, estabelecia um parâmetro comparativo entre o romance amadiano e a película de Santos, seja para bem louvá-la como representação do universo popular apresentado ou para descaracterizá-la quanto aos temas tratados.

Boa parte da crítica amistosa que se debruçou sobre o filme destacou essa louvável proximidade que Santos dera ao romance, numa espécie de julgamento que colocava em aposta a validade do filme pelo que esse conseguira reproduzir do livro, justificada pela consagração que os romances de Amado tinham no período. Tanto a obra literária, quanto a fílmica, aguçaram, para muitos, o esforço de um escritor e um cineasta amplamente preocupados em dar notoriedade ao popular. Fernando Ferreira, por exemplo, é quem encara esse resultado cinematográfico que "incorporou o melhor da inventividade de Jorge Amado" e "O resultado foi uma síntese profundamente rica em sugestões populares [...], à luta pela afirmação de uma identidade [...]".[326]

No geral, essas opiniões positivas enfatizaram a validade que as propostas artísticas possuíam no seio da própria compreensão da sociedade brasileira. Entre as tantas possibilidades de leitura, deu-se notoriedade ao que apontavam o tema central do filme. Para Edmar Pereira, por exemplo "[o filme] aborda e enfrenta a discriminação racial de forma clara, direta e franca". A análise do crítico cinematográfico elencou a sequência temporal do filme na "reconstituição da vida de seu herói" destacando o conflito interno em que se discutia "as teorias racistas da cultura dominante, *branca e europeizada*" e o enfrentamento "as pregações racistas do catedrático Nilo Argolo de Araújo [...] em ralação a uma raça pura". Ao chamar atenção ainda para as escolhas formais em que o cineasta evoca a "investigação sobre *as origens da raça brasileira*",[327] conclui que

> Todos somos personagens de *Tenda dos Milagres*. *Ou por razões étnicas e culturais imediatas* ou pela leitura dessa pastoral ufanista que apela para sentimentos e aspirações universais – o amor, a fraternidade, a tolerância, a compreensão, *despindo expressões como liberdade e democracia racial dos seus assépticos invólucros pomposos e beletristas para inseri-las na prática do cotidiano*.[328]

[325] SANTOS, Nelson Pereira dos. In: FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3*: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
[326] FERREIRA, Fernando. Alegria do povo. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978. P.100
[327] PEREIRA, Edmar. Amor ao cinema e ao povo. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978. P.101
[328] Idem. p.102

Há uma identificação direta do crítico com aquilo que ele se vê como refletido na tela. As imagens parecem reluzir o próprio povo brasileiro. As "razões étnicas e culturais", seriam esse dado marcante que despertava, em qualquer espectador, um reconhecimento na maneira como o filme traduzia a defesa em prol da "raça brasileira", mestiça em sua composição, e afeita a "democracia racial" na "prática". Sendo assim, o componente étnico causaria a identificação de uma raiz negra, que simultaneamente por motivos estritamente étnicos atingiria diretamente os integrantes de um grupo social em específico, além de toda a sociedade brasileira, uma vez que se diluiu na formação cultural do Brasil. Notemos que, para o autor, a *"democracia racial"*, na utopia da nação, assume corporeidade no retrato que a fita fazia em termos práticos do palco da nação.

Ou seja, a amplitude do filme se daria pelo fato de abarcar essa pluralidade do país que fosse concorde com o rosto igualmente vasto de seu povo, na construção de uma identidade comum. Isso acabava por demonstrar que uma parcela da sociedade do período ainda comungava das interpretações acessadas através do filme naquilo que ele se fundava na aparente defesa da mestiçagem e da democracia racial.

Portanto, essa crítica elogiosa legitimava aquilo que o projeto Jorge-Nelson lançava ao cinema nas problemáticas envolvendo o debate racial e étnico, ainda numa direção bem contrária as leituras divergentes que vinham despontando no período. Além disso, apontavam para o êxito, ao menos em termos artísticos – tendo em vista que os objetivos comerciais não haviam surtido efeitos como esperado –, do objetivo de fazer do cinema um espelho a refletir o povo na tela. Miguel Pereira, afirmou que "Nelson Pereira dos Santos conseguiu mexer com o inconsciente coletivo – esse sincretismo racial e cultual. Todo brasileiro se sente mais ou menos refletido no filme".[329]

Em contrapartida, a mesma proximidade louvável entre a transposição das ideias de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos levaria a comentários que destacavam os equívocos do filme. Nesse ínterim, cineasta e escritor, são evocados em pé de igualdade quanto as percepções que cada vez mais eram problematizadas nos anos 1970, e a provável legitimidade que um literato consagrado como Jorge Amado poderia angariar ao filme tem um curso diferente. O literato mesmo é foco da crítica, não apenas o filme e o seu cineasta.

O filme de Santos foi amplamente interpretado também a partir da compreensão da obra de Jorge Amado. Por mais que resulte de uma adaptação, os olhares da crítica acabavam por

[329] PEREIRA, Miguel. Filme envolvente. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978. P.103

denotar a dimensão do referencial de constituição de tais temas travestidos de compreensão do Brasil. A esse fato, o sociólogo Muniz Sodré atacaria a fita argumentando que

> Em *Tenda dos Milagres* reproduz-se em sons e cores o *ethos* romancesco de Jorge Amado.
> Mas – isto pode ser terrivelmente acaciano, porém necessário repetir – o filme de Nelson Pereira dos Santos fala mais do romance (da diegese) de Jorge Amado do que da realidade cultural baiana. E Amado, independentemente do valor estético de suas narrativas, representa apenas uma posição de classe sobre a Bahia. Esta posição, assumida pelo filme, é bastante discutível.
> Ela espelha o que poderíamos chamar de *doutrina do mestiçamento*. Em seus termos, a Bahia aparece como um cadinho de culturas e etnias, capaz de fornecer um modelo, miscigenado e sensual, para a consciência brasileira. A "civilização baiana" seria "mulata da melhor mulataria". [O que impede o] reconhecimento de uma cultura negra no Brasil, isto é, da existência de um complexo simbólico estruturado, com religião, normas, costumes, instituições, visão de mundo próprios. No entanto, esta cultura existe, movimenta e bole com a consciência de setores amplos da população nacional.[330]

Em primeira instância, para o intelectual, a resolução cinematográfica acompanharia a mesma lógica argumentativa já proposta por Jorge Amado, e nisso não traria novidade alguma ao terreno cinematográfico como prometido pelo cineasta. Antes de ser dado positivo, ao contrário de outros apreciadores das obras, residiria aí o problema que abarca o filme. As imagens construídas a partir da matéria-prima do romance, reproduziam discursivamente a ideia do romancista quando percebia na Bahia esse polo originário da nação – o "cadinho de raças" como se refere aos personagens do escritor – com tons abundantes de idealização do que propriamente fiel aos termos práticos de como a sociedade se organiza. A miscigenação, a leitura mais proeminente do filme em relação ao livro, a reproduzia sob o aspecto de "doutrina",[331]tal como posta pela proposta invalidam a reafirmação de uma identidade negra, em sua suposição redentora ao problema do racismo, uma vez que tal projeto identitário é esfacelado numa falsa heterogeneidade que mais se assemelha ao plano de uma homogeneidade cultural.

Esse questionamento da validade interpretativa da miscigenação remonta as discussões de que essa noção, enquanto ideologia, pregava historicamente o embranquecimento da população na direção da conformação de uma identidade étnica única.[332] Além disso, a

---

[330] Excerto da fonte acessada em: SODRÉ, Muniz. *Apud* SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 83-84. Publicado originalmente em: SODRÉ, Muniz. Mulata da melhor mulataria. *Isto É*, São Paulo, 23 nov, 1977.

[331] SODRÉ, Muniz. Mulata da melhor mulataria. *Isto É*, São Paulo, 23 nov, 1977. p. 84

[332] MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.54

miscigenação ocultava um processo histórico "de dupla opressão racial e sexual".[333] As discussões que esses intelectuais chamava atenção, eram justamente para o fato da negação de uma identidade negra em prol da homogeneidade e harmonia étnica,[334] e consequentemente o enfraquecimento dos movimentos afirmativos. Uma "doutrina" que, além de tudo, ainda constituída em conivência imediata com a esfera oficial: "essa proposta de uma nova identidade mestiça, única, vai na contramão dos movimentos negros e outras chamadas minorias, que lutam para a construção de uma sociedade plural e de identidades múltiplas."[335]

Nessa guinada, não tardaria para que as polêmicas circundantes a *Tenda dos Milagres* destacasse no filme a presença do correlato da miscigenação: a democracia racial. Essa confrontação não se colocou de forma arbitrária, fez-se necessário, antes de tudo, evocar aquele tido como o seu ideólogo, o sociólogo Gilberto Freyre. Esse mais uma vez não passa despercebido às associações que se faziam quanto a formação do pensamento dos cineastas expressos nos filmes.

É o que colocava o crítico Paulo Perdigão no editorial da *Veja*. Ao chamar atenção para o tema foco do filme de que "*O mulato é antes de tudo um forte* – além de modelo do que deveria ser o homem brasileiro", "[...] tese desenvolvida pelo mulato Pedro Archanjo", a fita, embalada pela releitura do romance de Jorge Amado, exprimia que

> Se reescrita por Gilberto Freyre, a história de Pedro Arcanjo (...) caberia sob medida nos *estratos ideológicos da democracia racial*, hoje tão contestada pelos novos sociólogos. Pois nela se postula o modelo de *uma miscigenação redentora*, espécie de arianismo às avessas, como necessário fundamento da unidade nacional.[336]

Semelhante ao que Beatriz Nascimento havia operacionalizado na crítica a *Xica da Silva*, o argumento de Perdigão também tomava como ponto de partida, o quanto as imagens reproduziam na verdade uma tradição de pensamento decorrente da herança freyriana. Nesse aspecto, *Tenda dos Milagres*, ao postular sobre a ideia de "unidade nacional" pautada na miscigenação enquanto característica formadora do "brasileiro", cumpre o papel de reforçar a ideologia fundante da noção de "democracia racial" como espécie de harmonia étnica. A redenção alcançada pela mestiçagem abole as classificações das diferenças e conflitos raciais, já que todos somos "bons mulatos brasileiros", como gostava de afirmar Jorge Amado.

É perceptível que os filmes pareciam ser criticados através do acesso prévio às ideias que lhe deram corporeidade. Quando a presença de Freyre era notada na maneira pela qual

---

[333] Idem. p. 35
[334] Idem. p. 83-84.
[335] Idem. p. 22
[336] PERDIGÃO, Paulo. O poder mulato. *Veja*, São Paulo, 16 nov, 1977.

temas relacionados a miscigenação, ou a períodos históricos como a escravidão (argumento de *Xica da Silva*), eram impressos nos filmes, estabelecia-se um movimento duplo de problematização. Em primeira instância, estava o questionamento acerca da validade dos referenciais que perduravam no pensamento artístico, para em seguida fundamentar as análises que desqualificavam a leitura daquele sociólogo, e nesse ponto em específico, os filmes passavam a representar vias de localização da extensão de uma zona de influência intelectual ocupada por Gilberto Freyre.

O legado freyriano que já se apresentava no romance de Jorge Amado de 1969 é o próprio Nelson Pereira dos Santos que anos à frente confirmaria, em certa medida, esse dado tão destacado da crítica. O cineasta afirmou que, "o olhar amadiano que juntamente com Gilberto Freyre ajudou a fundar o Brasil moderno, sempre esteve presente, desde os anos 30, nos filmes brasileiros e, mais recentemente, em novelas e seriados de TV".[337]

O parentesco entre a obra de Jorge Amado e Gilberto Freyre é bastante próximo. Esteve muito relacionado inclusive com os diálogos interpessoais, bem como a marca que a leitura do sociólogo, sobretudo com *Casa-Grande e Senzala*, desempenhou forte impacto sobre o romancista. A esse respeito, em Navegação de Cabotagem, Amado recordaria seu apreço pessoal para com Freyre e sua obra. Faz-se menção ao episódio de seu encontro com o sociólogo em Lisboa, no ano de 1979, quando o romancista aproveitou para dizer que teve "plena consciência da significação de Casa Grande e & Senzala", da qual proclamou "aos quatro ventos: em suas páginas aprendemos porquê e como somos brasileiros, mais que um livro foi uma revolução."[338]

Além disso, ao considerar o termo "revolucionário", Amado coloca o livro de Freyre no rol das "Figuras decisivas na evolução da sociedade, portadores do fermento revolucionário, [que] não foram reconhecidas como tais, ao contrário, se viram tachadas de conservadoras, de reacionárias [como vinha de fato sendo classificado à época]."[339]

Destoantes quanto às posições políticas assumidas ao longo de suas carreiras, estes intelectuais estabeleciam relações amigáveis e reagiam, em geral, com a boa dose de admiração pelo trabalho desenvolvido por seus pares. Em se tratando dos nomes elevados a categoria de investigadores da realidade e condição brasileira, o intercâmbio de ideias não passava despercebido.

---

[337] SANTOS, Nelson Pereira dos. In: FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3:* Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 29

[338] AMADO, Jorge. Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.45 Itálico nosso.

[339] Idem. p. 332

Muitas das teses defendidas e reafirmadas por Gilberto Freyre, das quais a "morenidade", a forte presença da miscigenação, entre os brasileiros, além do regionalismo como fator da identidade nacional, sobressaia-se em seus escritos nos anos 1970. Em artigo publicado na Revista Brasileira de Cultura, intitulado "*O Brasileiro como Tipo Nacional de Homem Situado no Trópico e, na sua maioria, moreno: Comentários em Tôrno de um Tema Complexo*", o sociólogo enfatizava o fenômeno de conformação de um "tipo já nacional de homem brasileiro para o qual vêm convergindo vários subtipos regionais".[340] Assim, em todo o texto desloca seu olhar do regional para o nacional, segundo o qual constatava uma "singularidade brasileira",[341] resultante da gama de processos pelos quais convergiam manifestações locais em direção ao todo nacional, pela garantia da miscibilidade.

Era por esses termos que Freyre conferia à definição de "tipo nacional de homem", a condição de "moreno". Tal característica se expressava, segundo o intelectual, num direcionamento ideal de fenótipo para o brasileiro, sendo resultado direto da contínua mistura étnica. Nessa direção, a miscigenação é constantemente positivada, e compreendida sob o aspecto de nossa melhor característica, além de comungar da ideia de que "não vê solução mais satisfatória para os problemas de conflito entre grupos étnicos que a miscigenação: a solução brasileira"[342] – concepção muito difundida que sustentou no imaginário estrangeiro o mito do Brasil enquanto um país livre do racismo.

É nesse amplo quadro regionalista,[343] e na pontuação da miscigenação enquanto característica brasileira às relações raciais, que muitos escritos de Jorge Amado, mais explicitamente em *Tenda dos Milagres* (1969), comungam e bebem na fonte das concepções freyrianas. Especificamente nesse romance, o autor conceituou tal dimensão enquanto cerne do nosso "humanismo": a "contribuição brasileira à solução do problema de raças".[344] Na visão do artista, o Brasil dava ao mundo um verdadeiro exemplo, por ser a sociedade gestada a partir de transcursos históricos os quais permitiram o enriquecimento racial e cultural de suas gentes, ao sincretizar as diferenças e delas fazer surgir algo novo, enriquecido através de diversos elementos que delinearam a nossa originalidade enquanto povo e cultura.

---

[340] FREYRE, Gilberto. O Brasileiro como Tipo Nacional de Homem Situado no Trópico e, na sua maioria, moreno: Comentários Entorno de um Tema Complexo. *Revista Brasileira de Cultura*, ano II, n. 6, out.-dez. 1970, pp. 4-57. p. 43

[341] Idem.

[342] Idem.

[343] Tanto em Amado como e Freyre, como acentua Goldestein, "o elemento local, equivale nos dois casos, 'à verdade profunda', e permite que se passe da ideia de região à de nação sem rupturas." GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado*: literatura e identidade. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 104

[344] AMADO, Jorge. Tenda dos Milagres. Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 328

Quando então o setor crítico, menos simpático ao filme, indexava essa série de elementos constituintes do cerne da tradução cinematográfica daquelas interpretações, colocava-se em debate o fato de apenas reforçarem um montante ideológico em específico: a democracia racial. Tais dados comuns a Amado e Freyre não passaram despercebidos na versão fílmica aludida por Nelson Pereira dos Santos.

Sérgio Augusto deu uma opinião bastante ressentida em relação ao que viu, e que dialoga bastante com as ideias supracitadas. Em sua concepção,

> *Tenda dos Milagres* não se envergonha de apoiar-se num dogma, segundo o qual a mestiçagem é a salvação, presumivelmente a única, da cultura brasileira. Inúmeros estudiosos de respeito, já desnudaram a falácia – propagada, sobretudo, por Gilberto Freyre – da democracia racial brasileira e, de passagem, o caráter reacionário da miscigenação como fator de enriquecimento racial e cultural. O efeito prático da miscigenação, sabe-se, não foi promover o igualitarismo; serviu, isto sim, para reforçar o embranquecimento, tido como ideal pelas cabeças dominantes.[345]

Nesse caso, o filme apenas reforçava a o ideário já tão difundido de um mito propagado pela leitura de Gilberto Freyre. Esse olhar que questiona o caráter redentor da miscigenação (semelhante ao que Paulo Perdigão já apontava), nos termos visíveis nas colocações do sociólogo e do romancista quanto ao "enriquecimento racial e cultural", era apenas um dos fatores correlatos atribuído ao complexo da democracia racial amplamente defendida na fita. Os postulados acerca da miscibilidade na formação do Brasil, e os muitos sentidos correntes nas ideias propaladas pelo sociólogo são diagnosticadas como sustentáculo do mito.

Esse argumento recorre ao arsenal de embates que se construíam a partir das colocações de Freyre enquanto propagador da democracia racial. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que essa associação que se fazia a partir da obra do sociólogo coloca em voga um debate que possuí sua historicidade, uma vez que nem sempre as problemáticas abarcadas naquele conceito partiram de suas colocações.

Estudos têm apontado para o revisionismo pelo qual passou a obra de Gilberto Freyre, no mal-estar causado por suas ideias como fundamento ou formulação, do mito da democracia racial, embora ele não tenha cunhado o termo.[346]

---

[345] Excerto da fonte acessada em: AUGUSTO, Sergio. *Apud* SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 85-86. Publicado originalmente em: AUGUSTO, Sergio. Oju Oba Oxalá. *Isto É*, São Paulo, 23 nov, 1977.

[346] As muitas citações que faziam referência a proximidade daquela ideia, como "democracia social e étnica", em apontamentos cada vez mais próximos a democracia racial, segundo Cruz, "[...] o que Gilberto Freyre escreveu sobre democracia racial e, inclusive, étnica, é: sempre as apresentou como algo ainda em formação e/ou imperfeita." CRUZ, Levy. Democracia racial, uma hipótese. *Trabalhos para discussão*, n. 128, ago. 2002.

David Lehmann evidencia que na vasta literatura de Freyre não é identificado o termo, muito menos que tenha se armado do conceito enquanto modelo interpretativo do Brasil, isso seria em verdade uma mitificação acerca da sua obra. A associação indelével a Freyre como patrono da noção remonta aos anos 1970 enquanto ápice, onde dentro do quadro da Sociologia, o autor de Casa Grande aparece, se não como formulador, enquanto inspirador da ideia. Lehmann argumenta ainda, que os sentidos atribuídos por Freyre as relações raciais, ao contrário da visão de seus opositores, não excluíam a existência de conflitos e barreiras raciais, tendo sido inclusive pioneiro na distinção entre raça e cultura, pondo-se em oposição "as ideias de superioridade racial ou conceitos relativos aos efeitos degenerativos da mistura racial."[347]

Da mesma opinião é o sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães. Ao fazer um inventário sobre os primeiros usos da expressão, concorda que não partiu de Freyre, apesar de que fossem as ideias do intelectual, fundamento e reforço para o mito. Guimarães localiza que enquanto princípios de uma política oficial, o mito da democracia racial remonta aos anos 1930 quando o governo Vargas pregava a identidade nacional homogeneizada para a integração do negro brasileiro na comunidade da nação. Mas é somente em 1944, nas observações de Roger Bastide, que o termo passa a ser cunhado. Este teria fundado sua visão a partir de encontros com Jorge Amado e Freyre, localizando em ambos a tradução dessa sociedade "original de cultura miscigenada, livre e festiva", em que além do terreno concernente aos "direitos civis" de igualdade, sem tanto peso dado as diferenças fenotípicas, traduzia-se na própria cultura.[348]

Entretanto, ainda para Guimarães, se não é na literatura de Freyre que encontramos as primeiras citações da expressão, está em sua interpretação sociológica sobre as "relações raciais" brasileiras, seu fundamento mais nítido. É apenas nos anos 1960, com as teses acerca do luso-tropicalismo, que Freyre reafirma sobre o brasileiro esse caráter luso isento de preconceitos, legitimando características que vinha realçando desde os anos 1930 sobre a nossa "miscibilidade" e certo "convívio racial", de modo que "a cultura brasileira é não apenas mestiça, como recusa a pureza étnica".[349] E nesses termos, somente nos anos 1960, Freyre começaria a apontar para a existência entre os brasileiros, da formação de uma sociedade pautada na "democracia racial"

---

[347] LEHMANN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 369-385, jan./jun. 2008.p. 10

[348] GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002. CRUZ, Levy. Democracia racial, uma hipótese. Trabalhos para discussão, n. 128, ago. 2002. p. 144

[349] GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002. CRUZ, Levy. Democracia racial, uma hipótese. Trabalhos para discussão, n. 128, ago. 2002. p. 152

Desse modo, não se escusando de ser "grandemente responsável pela legitimação científica da afirmação da inexistência de preconceitos e discriminações raciais no Brasil",[350] Freyre passa, entretanto, a partir do período posterior ao golpe de 1964, e mais detidamente nos anos 1970, a se utilizar da expressão para ir na contramão dos movimentos de reafirmação étnica. Ou seja, somente quando a "democracia racial" converte-se em ideologia oficial do governo militar, Freyre passa a utilizar o termo mais especificamente contra as ideias de "negritude", que para ele era mera importação da cultura estadunidense. É desse período então que, de maneira inversamente proporcional, o sociólogo se torna inimigo e peça de combate a ser enfrentada pelo movimento negro.

Por isso, depreende-se que, aquelas associações, ao passo que denúncia do mito da democracia racial, remanescente nos filmes, seja no tratamento dado em *Xica da Silva*, ou presente enquanto fundamento na leitura de *Tenda dos Milagres*, visavam principalmente uma crítica aberta a Freyre e a perpetuação de suas concepções de relações raciais amistosas no Brasil.

* * *

Muitas demandas postas ao cinema na década de 1970 estavam travestidas de questões das quais a representação do Brasil era tema de base para muitos produtores e a vertente que discutia o sentido de nossa composição étnica se destacou sobremaneira. O limiar da década de 1970 representou para muitos nomes já consagrados no campo cinematográfico brasileiro um momento de traçar novos rumos, sem, contudo, abandonar antigos ideais de uma arte voltada para o nacional, como haviam defendido os cinemanovistas.

No entanto, a busca pelo nacional revestia-se de *topos* mais atuais, entre as quais a raça e a mestiçagem. Diante das polêmicas de seu tempo, não obstante, os filmes de Nelson assumiam contornos conservadores. Tratava-se de defender concepções postas em xeque desde que Gilberto Freyre fora condenado pelos pensadores uspianos, tanto em sua aliança com a ditadura militar e os nefastos Conselhos Federais de Cultura, como em sua, igualmente duvidosa, celebração do português, do colonialismo e da docilidade das relações escravocratas no Brasil.[351]

A película *Tenda dos Milagres*, em caráter específico, representou tentativas de manter vivo e em diálogo concepções sobre a negritude e a raça brasileiras que já estavam em vias de

[350] Idem. p. 153
[351] MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014.

ser abandonadas pelos movimentos. O legado freyriano e a perspectiva de conciliação de raças encontra-se nas imagens de festas, aglomerações carnavalescas e rituais religiosos representados, assim como nos roteiros que fielmente transplantam as narrativas amadianas para a tela grande. Assim, nos propusemos a delinear apontamentos para a compreensão de uma proposição de defesa de um cinema brasileiro popular que, apesar de seu projeto libertário, coadunava-se com uma perspectiva cultural oficial de um Estado de exceção, tutelado e administrado pelos militares.

A partir de agora nos debruçaremos sobre as imagens do filme *Tenda dos Milagres* no intuito de analisar o quanto a aventura visual encarnada pelo projeto Nelson-Jorge, com a riqueza interna e abundância imagética que é própria do filme, como essa defesa assume a forma de imagem, assim como se seus estilemas cinematográficos permitem outras leituras e interpretações. O espelho impróprio do cinema popular herdeiro do Cinema Novo poderá assim mostrar-se em toda a sua riqueza e contradição.

3.3 Tenda dos Milagres: atmosfera e riqueza de sentidos na análise fílmica

> O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. [352]
>
> Georges Didi-Huberman

3.3.1 Pedro Archanjo em dois tempos

No primeiro quartel do século XX a vida e o saber popular se erguiam no largo do Pelourinho. Do despontar do novo século até pelo menos meados dos anos 1940, a cidade da Bahia se constituía uma verdadeira "universidade popular".[353] Lá capoeiristas, pintores, artesãos, poetas, santeiros, curandeiras e demais pessoas do povo faziam brotar uma arte e uma forma de conhecimento que transcendiam ao mundo dos livros.

Nesse "território popular" desponta igualmente uma arte mestiça a confundir sua procedência negra de raiz africana com a europeia. Só aqui Orixás e santos católicos compartilham a semelhança no fabrico de suas feições. Os sons dos atabaques, dos berimbaus, das ondas do mar a se irromper na praia, os apitos dos veleiros e navios mercantes, embalam uma atmosfera que dá vida a esse universo popular. E é Pedro Archanjo, Ojuobá, o grande mestre que a tudo isso conhece e daria a conhecer os aspectos da vida popular baiana, de sua

---

[352] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 29

[353] Expressão usada por Jorge Amado ao se referir ao território do Pelourinho no prólogo de *Tenda dos Milagres.* Ver: AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres.* Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.290 Itálico nosso. p.17

gente mestiça, através de seus livros rudemente editados na oficina tipográfica da Tenda dos Milagres.

Em oposição, na constante luta contra as forças que emanavam da criação do povo, se erguia uma outra universidade, intrépida instituição, aquela que legitima os discursos, que se arma das forças oficiais para demonstrar sua imponência. A Faculdade de Medicina abarrotada com seus catedráticos, munidos do poder da retórica da legitimidade cientifica de suas formulações, trava um combate aberto contra aquele outro universo. Um combate que ia desde a arte ao "processo de miscigenação" que ocorria na Bahia e de resto no Brasil. Nilo Argolo era o principal nome entre os ilustres que saiam em combate, com suas teorias racistas, munidos da "ciência moderna", contra povo e seu dileto representante, Archanjo.

Transcorridas pouco mais de três décadas daqueles eventos as reminiscências desse tempo logo seriam experimentadas. Por volta de 1968, aquele clima se faria sentir de tal forma que o tempo parecia não ter se rompido em novas configurações. Aquele organismo vivo que era o "território popular da Bahia" continuava a se estender pelo largo do Pelourinho. O poeta Fausto Pena, a quem fora dada a missão de pesquisar a vida do cientista social Pedro Archanjo após a descoberta de seu nome pelo cientista americano James Lenstone, e a euforia acerca das comemorações de seu centenário, seria imerso em disputas semelhantes. De um lado, testemunharia as várias faces distorcidas de quem fora Archanjo e de outro, se defrontaria com uma sociedade que se omitia em discutir o problema racial brasileiro, que igualmente negava a miscigenação.

Esse é o prólogo e síntese da estória do romance *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado que ganharia versão fílmica pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos. O desafio imposto ao cineasta de traduzir as atmosferas de duas ambiências temporais, tecendo climas, sonoridades, cores, ritmos, e que colocasse em perspectiva na diegese cinematográfica a problemática envolvendo uma discussão racial no cinema perpassa a construção imagética de seu filme.

David Bordwell em suas proposições sobre a análise do filme salienta que cabe ao analista colocar em perspectiva tais procedimentos de escolha do cineasta identificáveis no instante de decupagem de uma obra fílmica. O conjunto de "escolhas estilísticas", dramáticas e formais conferem o sentido e significação despertados em uma cena, o que não ocorre facilmente, requerendo uma intervenção com soluções que partem do produtor. Entre opções de encenação, iluminação, som, planificação, entre outros elementos, é que este apresenta soluções aos problemas que acompanham toda atitude de filmagem e nos permite construir em

certa medida um conhecimento sobre as imagens fílmicas. [354] É em torno desses desafios e soluções que são aqui endereçada uma série de signos presentes na imagem.

Para o autor, o cineasta guia o olhar do espectador para aquilo que deseja mostrar por meio de suas estratégias de filmagem, tendo de "considerar técnicas de cinema como soluções para problemas concretos de representação".[355] Em cinema faz-se necessário que o cineasta "narra visualmente". Isso não significa dizer que vemos aquilo que ele simplesmente e objetivamente deseja, mas que no processo cinematográfico é o conjunto de procedimentos que endereçam as fissuras e os "rastros" deixados pelas imagens.[356] A experiência com um filme não é igual para todos os que assistem, mas é esse seu arranjo capaz de abrir tais estilhaços da interpretação do olhar.

Todo o filme de Pereira dos Santos constrói sua problemática em relação aos sucessivos duelos como aqueles apresentados no prólogo. Ao final é possível percebermos o esforço do cineasta em propor, semelhante a Amado, um conjunto de sentidos que encaminhe seu espectador/leitor pelas divergências entre dois mundos: o saber oficial (das instituições) *versus* o saber popular. A intenção é que esse último seja o vencedor, aquele que apresenta a miscigenação e a democracia racial como uma espécie de redenção do problema racial e uma original contribuição brasileira ao mundo.

A solução apresentada por Pereira dos Santos foi construir esses dois tempos de forma imbricada. O espectador numa sala de cinema teria a sensação de que o tempo passado afetava o presente num *continum* como se estivessem interligados. Os recuos ao passado ao invés de fazer uso de *flashbacks* se deram através da figura de um narrador-personagem que conduz o olhar sobre os eventos presentes – muitos dos quais centrados em sua figura – que no contexto das comemorações do centenário de Pedro Archanjo se tem o acesso a narrativa sobre os principais eventos da vida do personagem.

Hans Ulrich Gumbrecht já apontava que diferentes obras de arte, incluindo o terreno das visualidades, são capazes de "tornar presente" os ambientes e os contextos históricos. Ou seja, são capazes de "absorver atmosferas e ambientes e, posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente."[357]

Quanto a análise do filme em questão, essa relação está bastante próxima, todavia eclipsada pela própria construção temporal que faz internamente a sua diegese. Dessa forma,

---

[354] BORDWELL, David. *Figuras traçadas na* luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008. p.57-58
[355] Idem. p. 30
[356] Idem. p.305
[357] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014. p. 27

nosso esforço de compreensão nesse sentido não seria apenas sobre a questão sempre fugaz em textos historiográficos – "o que o filme fala sobre seu contexto?" – mas sim a própria tessitura de seu tempo e clima internos circunscritos no jogo da linguagem imagética que desperta as camadas sensoriais de quem assiste.

Semelhante ao romance de Jorge Amado, em que o personagem poeta Fausto Pena atua como o narrador que interliga os dois tempos, supomos que exista uma maior facilidade do leitor do romance em separar os eventos contemporâneos daqueles do passado, o que Pereira dos Santos também tentou dar notoriedade. Fausto Pena transforma-se num personagem quase que principal, próximo inclusive do personagem foco que seria Archanjo.

Na linguagem cinematográfica essa escolha não seria tão fácil. Por isso optou-se que no filme o poeta, além de antropólogo, cientista social, e narrador trouxesse a novidade de ser um cineasta. E nesse aspecto reside o desfecho da narrativa fílmica: a história de Pedro Archanjo é assistida pelo espectador através de um filme elaborado por Fausto Pena que ao reunir fatos da estória do mestre baiano a eles empregou forma cinematográfica. O artifício utilizado é, portanto, a construção do filme dentro do filme que dá a entender que a importância está na contemporaneidade dos eventos na interpretação que faz sobre o passado e nas similitudes que mantém com esse.

Vejamos a seguir como essas escolhas estilísticas possibilitaram a construção imagética do filme.

* * *

"Na Bahia, tempo bom. Temperatura amena. Boa noite". Anuncia uma repórter num rápido *take* de telejornal. Em seguida, aparentando ser um comercial, uma trilha sonora com a música Babá Alapalá, de Gilberto Gil, acompanha a sucessão de imagens datadas ainda do século XIX. São em sua maioria figuras de famílias baianas, de espaços monumentais de Salvador, de sujeitos históricos como Manuel Querino, os filhos de santo em transe, entre outros registros que formam o prólogo e a apresentação dos créditos do filme.

Logo em seguida corta-se para meados de 1970, aproximadamente por volta de 1974/1975 – algumas referências nos reportam a essa data. Diferentemente do romance, Nelson Pereira dos Santos opta por adentrar os anos 1970 quando a indústria do audiovisual no Brasil apresenta uma fase profícua. Em primeiro plano Fausto Pena e seu ajudante Dadá (um personagem novo acrescido a trama), fazem a montagem de um filme cuja história é informada ao espectador pela fala do cineasta: "O filme pesquisa a vida de Pedro Archanjo, um baiano do

passado que a polícia da época classificava como pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade era um dos maiores cientistas sociais do mundo."

Essa mesma sequência se repete por pelo menos cinco vezes durante o filme. O mesmo cenário (sala à meia luz), com planos bastante semelhantes, com curta duração e pouco conteúdo na fala dos personagens, muitas das quais se discute a busca de financiamento da Embrafilme, que seria informado que naquele momento estava sob a direção de Roberto Farias em um recurso auto-referencial. Tais cortes tem por objetivo lembrar a quem assiste que a história de Pedro Archanjo é em realidade um filme produzido pelo poeta Fausto Pena. O embaraço é tanto que em muitos momentos os eventos contemporâneos parecem integrar o próprio filme que o poeta busca levar ao espectador.

É nessa problemática que está a singularidade das escolhas de Nelson Pereira dos Santos. Antes de ser uma história apenas de Pedro Archanjo, Fausto Pena guardaria nuances explicitas de um alter-ego do seu próprio objeto. Em muitas circunstâncias do filme não há uma separação tão clara entre o que é a contemporaneidade e o passado de forma a deixar essa relação mais explícita.

Isso fica claro, por exemplo, no instante em que o cineasta e Dadá, enquadrados em primeiro plano, assistem a pedaços do filme que editam, e o ajudante indica com seu olhar uma imagem que só é apresentada para o espectador logo em seguida a sua afirmação: "sem querer ofender a ninguém, para mim quem tem pinta de cientista é esse cara aí". Nesse momento há um corte com a permanência da *voice over* do personagem que termina a fala introduzindo de imediato a sequência de planos que mostram a chegada do cientista americano James D. Lenvenson a cidade da Bahia na primeira parada que faz em um grande salão para conceder uma entrevista. A partir de então tem início o gancho narrativo. Sua declaração acerca da grandiosidade do que significou Pedro Archanjo move diversos setores sociais, principalmente do comércio e da comunicação, até proporem a comemoração do centenário do baiano.

É ao redor dessa euforia que aparece um dos primeiros aspectos que ligam Fausto Pena a seu personagem Pedro Archanjo: a fonte do conhecimento popular. Isso passa a ser evidenciado quando um personagem (cujo nome não é mencionado) concede uma entrevista ao poeta. Ambos estão na redação do *Jornal da Cidade* que se torna o foco das comemorações do centenário. Em plano americano se deslocam para o muro da área externa de modo que são enquadrados com vários elementos (fig. 3.3), antes que um *zoom* da câmera os situe em primeiro plano. É apresentado no plano de fundo pedaços da cidade e do mar, elementos tradicionalmente presentes na construção da ambiência do espaço fílmico, principalmente quando se procura evidenciar o que se considera como a vida popular.

Logo em seguida, há um corte para planos que se apresentam como a descrição do relato do personagem a Fausto Pena, com foco para o dia em que Archanjo morreu. Através de sua lembrança somos redirecionados ao ano de 1945. Câmera fixa voltada para uma porta acolhe a entrada sequencial de três mulheres ao primeiro cômodo do que parece ser um prostíbulo para receber Pedro Archanjo que entra abraçado por uma mulher e por um de seus amigos.

Um POV (ponto de vista subjetivo) de Archanjo fixa-se num livro pelo qual afirma recordar seu filho, "poeta finlandês" – que mais afrente saberemos se tratar do fruto de seu relacionamento com uma mulher branca finlandesa. Planos médios fixam os personagens quase que debruçados sobre um aparelho de som que noticiava as vitórias dos aliados na II Guerra Mundial. Uma das mulheres comenta que Hitler "diz que vai matar tudo que é negro, judeu, árabe, mulato" e que "só vai ficar vivo quem for branco", ao passo que outro homem retruca afirmando que nunca será possível, pois sempre "nasce mais gente, e cresce e se mistura".

Um primeiro plano (fig. 3.4) que fixa o rosto de Pedro Archanjo de costas para as figuras ofuscadas dos personagens que terminavam de tecer aqueles comentários, como a refletir sobre o que ouvira, emite para si a opinião: "ninguém pode acabar com a gente." Após um gole de cachaça, o velho passa mal e morre – um ponto que marca a diferença de conteúdo na forma como o romance apresentou tais circunstâncias.[358] O objetivo de Pereira dos Santos era justamente já adiantar esse aspecto do que foi o alvo da vida até a morte do personagem: a discussão do problema de "raças".



3.3 À direita, Fausto Pena pede relatos sobre Pedro Archanjo: conjunção da Bahia e do mar



3.4 1945: Segundos antes da morte de Pedro Archanjo

[358] No romance a narrativa sobre os aspectos da Vida de Pedro Archanjo também têm início mais detido sobre sua morte. A riqueza da descrição que Amado fez do evento não foi possível nos objetivos cinematográficos de Santos. No romance, Archanjo está atravessando uma rua, passa mal e então a cidade inteira se comove. Seu enterro foi um dos maiores eventos da cidade, com missa, procissão, e demais elementos. No filme, Santos optou por cortar a cena da morte diretamente ao momento do enterro, o que faz aproveitando detalhes narrativos de Amado, reproduzindo em seus personagens a entrada do caixão no cemitério num ritual de Candomblé.

Acentua-se mais uma vez o paralelo entre dois tempos e a interrelação Archanjo-Fausto Pena, esse que por sua vez busca acessar as memórias do mestre, ao passo que vê-se embebido pela ambiência do passado. Dessa forma, Nelson Pereira dos Santos acaba por construir uma atmosfera para capturar a temporalidade.

Assim, Fausto Pena atuaria no mesmo nível que seu objeto de pesquisa. Ele acessa a versão mais fidedigna não através das convenções da sociedade de consumo que deturpam a imagem do ilustre baiano, mas sim do conhecimento popular. Ao invés de uma imagem cristalizada, sua versão busca resgatar esse rosto que não é da fidalguia, mas sim desse sujeito que vivia entre "putas e vagabundos" – para se usar uma expressão corrente de Amado – e fazia brotar desse meio um conhecimento sem igual, avulso aos preconceitos, sobretudo o racial.

A dimensão da pesquisa e de sua familiaridade com aspectos da Bahia ressalta-se ainda por seu conhecimento do Candomblé. É Fausto Pena que guia a visita de Lenvenson, acompanhado de Ana Mercedes – mulher pela qual o poeta vive uma constante frustração amorosa –, ao terreiro de Nirinha do Portão. Nessa cena, o poeta, assim como o Archanjo de Amado, é íntimo da religião afro-brasileira demonstrando ser conhecedor de seus elementos.

Um *travelling* acompanha o momento em que entram no terreiro. Em seguida, são encaminhados planos que apresentam o espaço sagrado onde a cerimônia acontece. Planos médios enquadram a dança em ciranda (fig. 3.5) possibilitando que a distância do plano de fundo capture frações do espaço ocupado por fiéis e observadores atentos.

Novo plano médio revela Fausto Pena apontando com a mão em atitude explicativa a Lenvenson (fig. 3.6) sobre o que está se passando na cerimônia. A linha do olhar de Ana Mercedes e Lenvenson acompanha o dedo indicador de Fausto Pena, de modo que a câmera em *travelling* descobre a Ialorixá do Terreiro (fig. 3.7). Um POV dos dois personagens marca a observação da dança ritual com o antropólogo (uma das formações do poeta) ainda em atitude explicativa (fig. 3.8). O som dos atabaques e um coro *off* de filhas de santo entoando o som sagrado não cedem espaço para que o espectador ouça a explicação. Denota-se que a importância naquele momento reside no que se observa.



3.5 Ciranda em dança ritual



3.6 Fausto Pena antropólogo



3.7 Yalorixá Nirinha do Portão



3.8 POV de Fausto Pena (esquerda) e Lenvenson (direita)

Isso acentua a linguagem que Pereira dos Santos buscava estabelecer no sentido de não adotar a atitude explicativa do que é a religião. Semelhante sua experiência com *O Amuleto de Ogum* (1975), a religião não precisava ser compreendida, ao contrário, deve ser mostrada como aspecto cultural valorativo do outro que se observa. O que também se coaduna com a assertiva do realizador ao assegurar que o povo sente a cultura popular, que, por isso, não precisa ser explicada para ele. Sobrevive aí também a equiparação entre o popular e o público de cinema, algo que remete às discussões sobre o "homem de cinema" dos anos 1950.

Um *close* e um curto movimento de câmera para cima – semelhante a um contra-*plongueé* – (fig. 3.9/3.10) apresentam um altar que se une a explicação de Fausto Pena como antropólogo. O olho da câmera converte-se no olho do pesquisador numa atitude documental. Unindo-se a esfera do panteão de divindades, a atmosfera dos sons constrói e insere o espectador na experiência do sagrado. É possível identificarmos algumas divindades (fig. 3.8) do Candomblé sincretizadas com santos católicos: Obaluaiê (ou Omolu), São Jorge (que é aproximado com Oxóssi na Bahia), Ibeji (São Cosme e Damião), São Lázaro (Omolu), a virgem Maria, entre outros. Possivelmente, nesse ponto dá-se ênfase a noção de miscigenação cultural.



3.9 O altar sagrado



3.10 O altar sagrado: divindade feminina

Planos com a câmera em *plonguée* mostram filhas de santo em atitudes de reverência (fig. 3.11), e o sagrado agora é cada vez mais ressaltado. Logo em seguida, uma das filhas de santo sai de uma outra sala. Os trajes que a revestem, os olhos fechados, e uma legião de outras filhas de santo que a acompanha indica que a mesma incorporou um Orixá (não é informado qual). Planos médios dão conta de mostrar sua dança e os demais presentes que assistem e a recepciona jogando folhas num sinal sagrado (fig. 3.12). A centralidade para o instante do transe realça a importância do cineasta mostrar esse ponto essencial da religião, os olhares são sempre contemplativos, e o sinal de devoção se estende a quem está presente.

Dando prosseguimento a esse filão imagético, primeiros planos cruzam uma filha de santo (fig. 3.13) com Ana Mercedes. Realça-se uma sintonia entre as duas: estão prestes a incorporar seus orixás. O olhar e a mudança na face, principalmente no de Ana Mercedes, se intensifica de modo que quase simultaneamente entram em transe. No plano médio o corpo de Ana Mercedes estremece (fig. 3.14) e logo é conduzida por Lenvenson e Fausto Pena. Um corte finaliza a cena com os três chegando a um hotel.



3.11 Reverência



3.12 Saudação ao Orixá. Detalhe para a chuva de folhas.



3.13 Antes do transe: filha de santo



3.14 Transe (Ana Mercedes)

O desenvolvimento rico em detalhes dessa sequência faz com que a experiência de quem assiste seja a de introspecção. Ao mesmo tempo que se apresenta uma relação de observação é traduzido o universo próprio de uma comunidade. Pereira dos Santos fixa novamente a

contemporaneidade através de uma cerimônia de Candomblé, num terreiro real (como *O Amuleto de Ogum*) de modo a acentuar o quanto a religiosidade assumia respaldo naquele contexto histórico.

Além de dar notoriedade a esse aspecto cultural, é através de Fausto Pena ainda que se tem o primeiro embate sobre a percepção racial do universo dos personagens. Após a primeira desilusão amorosa com Ana Mercedes, quando essa decidira ficar no hotel com Lenvenson na justificativa de que conseguira com o "gringo" que ele encomendasse a pesquisa sobre Pedro Archanjo ao poeta, Pena parte direto para um bar sofrer suas mágoas.

Com a câmera fixa, um plano de conjunto captura sua chegada ao bar. Ao fundo a porta emoldura o momento em que sai do carro. Seus passos que adentram ao recinto são acompanhados pelo assunto em discussão dos personagens que estão a mesa. O teor da conversa é a novidade anunciada por Lenvenson sobre a grandiosidade de Pedro Archanjo, cujo qual é descaracterizado pelo personagem a direita, um professor, que afirma em sua fala: "conheci todos os antigos professores da faculdade. E descobri que Pedro Archanjo era apenas um *negro bêbado e patife*." Prenuncia-se o conflito que se dará (fig. 3.15).



3.15 Mesa de bar

Fausto Pena ouve de relance a afirmativa. A princípio, parece não fazer tanto caso, e direciona-se ao balcão do bar. Mas, quando é convidado a sentar junto a eles à mesa, um centro conflitante se estabelece. Nesse instante Pereira dos Santos recorre a problemática do cinema clássico de como filmar pessoas em volta de uma mesa tornando evidente o cerne da proposta da cena.[359]

É em volta das dificuldades e, simultaneamente, das possibilidades que o cineasta resolve e constrói a trama dessa cena. Há um constante jogo de movimentos dos personagens se colocando em diferentes posições ao redor da mesa para que seja possível capturar instantes

[359] BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008

precisos do que se busca na encenação. Em alguns momentos são feitos primeiros planos dos personagens, mas sempre procurando realçar a figura do professor e Fausto pena que estão em diálogo sobre Pedro Archanjo.

Um primeiro plano enquadra Fausto Pena e o professor que por sua vez questiona porque o americano não exaltou os grandes nomes da Faculdade de Medicina "os imortais Nilo Argolo, Oswaldo Fontes". Sua voz é acentuada pelo movimento crescente que faz com o corpo e com as mãos como se estivesse a se levantar em frações. Em contra-*plongée* a câmera filma o personagem de pé, em sinal de imponência (fig. 3.16), que indaga sobre a figura de Archanjo pontuando que este ao contrário de ser um representante da alta sociedade era apenas "um reles bedel de faculdade. Um operário, simplesmente um sumo operário".

Nesse instante um plano médio enquadra todos os personagens com Fausto Pena cabisbaixo como que derrotado pelos argumentos do professor (fig. 3.17). A fala desse último parecia ressuscitar a vitória dos "imortais", que defendiam a superioridade do branco. A fala inicial que evocava Pedro Archanjo como "negro" soma-se a questão da classe social se unindo ao preconceito racial. Ao contrário de uma atribuição de "mulato", como é a construção da identidade de Archanjo, esse contexto social representado pela cena revela que a problemática se estabelece dependendo dos usos sociais da cor.



3.16 Fala de superioridade



3.17 Fala de superioridade: derrota

Quando a fidelidade de Ana Mercedes é questionada pelo professor, Fausto Pena o agride e o coloca de costas para a câmera. Um plano americano de Pena realça o fim do seu estado de derrota para assumir o lugar do vencedor, enquanto o professor agora aparece cabisbaixo, sem rosto. A mão em riste e a expressão de fúria do seu rosto dá a tônica para sua réplica: "quem é você para falar do Pedro Archanjo? Quem é você para falar de negro, em? Já olhou a tua cara no espelho?" (fig. 3.18)



3.18 Vitória do duelo: réplica da humilhação

O arranjo da *mise-en-scène* que ressalta a encenação dos personagens acontece como um duelo entre a legitimidade oficial (o professor partidário das teorias racistas da Faculdade de Medicina) contra o povo (Fausto Pena ao lado de Pedro Archanjo). Além disso a tensão racial torna-se o centro quando o poeta deixa claro que o professor é um "mestiço" que não pode reivindicar a brancura que julga superior. O "espelho" refletiria fenotipicamente uma imagem menos distorcida do que seu imaginário racista desfigurava.

Esse embate se dará a todo instante na construção da trama fílmica. O campo de duelo é formado pelos racistas de um lado (contra a noção positiva de miscigenação) *versus* aqueles que defendem a condição mestiça do povo brasileiro. Nessa dimensão o personagem Fausto Pena incorpora a semelhança do espírito de Pedro Archanjo, travando suas mesmas lutas, e empunhando o que seria a verdade da miscigenação.

Os dois tempos (o início do século XX e os anos 1970) tornam-se um só, como se não houvessem rupturas nítidas, uma vez que os problemas e as soluções são os mesmos. Há desse modo uma constante busca por acentuar a proposta de um modelo vencedor e uma homogeneidade do tempo, que remete a um ambiente heteróclito tornado homogêneo pela solução da miscigenação.

3.3.2 "O encontro das raças" ou a "cópula da Nação"

Como tem ficado claro até aqui Nelson Pereira dos Santos ambienta os sentidos da estória de Jorge Amado dentro das configurações cinematográficas de modo que a multiplicidade de sentidos de seu universo diegético ganha novos contornos. A projeção de certa subjetividade do personagem Fausto Pena sobre o filme dentro do filme que daria acesso a lampejos da estória de Pedro Archanjo – para que então esse se converta em personagem principal – produz o elo que permite a atmosfera contemporânea dos fatos.

Nesse nível, o cineasta recorre a um sentido bem explícito do romance de Jorge Amado que seria uma espécie de grande "encontro das raças" ou "a cópula da nação", para então conduzir suas próprias percepções. Através do paralelo entre dois triângulos amorosos, o filme acessou essa dimensão e acentuou a complexidade de sentidos que tal recurso traria. De um lado coloca-se a princípio (na ordem da própria linearidade narrativa do filme) o dilema vivenciado por Fausto Pena – Ana Mercedes – Lenvenson, sobreposta ao drama envolvendo Pedro Archanjo – Kirsi – Rosa de Oxalá. Vejamos.

Uma cena que introduz o encontro de Ana Mercedes com o americano Lenvenson é construída sob o sentido de uma barganha. No hotel em que o pesquisador se encontra, a "mulata" parece convencê-lo, com sua sensualidade, em encomendar a pesquisa sobre a vida de Pedro Archanjo a seu companheiro Fausto Pena – o que em primeiro sentido apresenta-se como uma desculpa dela a se oferecer sexualmente ao gringo e dispensar mais facilmente o poeta.

No quarto do hotel uma trilha sonora que ressoa sedutora – "Bahia...Bahia..." – se soma a planos médios que intercalam as figuras de Lenvenson e Ana Mercedes de forma que a câmera enquadre a figura da mulher pelo olhar do americano. A porta do quarto emoldura Ana Mercedes com certa profundidade de campo que realça um elemento bem interessante no enquadramento da imagem que é uma pintura cheia de cores, no plano de fundo, muito semelhante as imagens turísticas da Bahia. Na mesma, além da paisagem que produz uma espécie de paraíso exótico, há uma baiana representada na tela (fig. 3.19).

A iluminação produz um reflexo de Ana Mercedes que a une a pintura na parede. Sua sombra recai sobre a imagem da baiana de tal modo que a personagem aparece como mais uma integrante da ilustração, reforçado o aspecto de "paraíso sexual" que se apresenta a visão deslumbrada do americano seduzido diante da descoberta. Um novo plano permite que a câmera capture o reflexo de um espelho (fig.3.20) figurando a imagem mais sensual da personagem, agora seminua, observada pelo olhar extasiado de Lenvenson, realçando o caráter mais exótico da cena. Uma planta que cobre parte do espelho se ergue sensual, semelhante a Ana Mercedes, para dar continuidade ideia paradisíaca, unido a uma gama de estereótipos sobre a mulher negra brasileira representada pelos signos de uma "mulata" sensual – recorrendo as descrições do tipo literário da personagem no romance de Amado.

Essa cena constrói o primeiro "encontro entre as raças". Lenvenson representa o que seria o branco em contraste e aproximação com a "mulata brasileira". Essa por sua vez já inseria de ante-mão um aspecto ainda a ser mais destacado na narrativa: a Bahia e o Brasil como lugar maior da abertura para esse encontro tão festivo, colorido e misturado.

Enquanto essa primeira sequência reluz o que seria a visão de Lenvenson, Pereira dos Santos adiciona uma nova para apresentar a visão de Ana Mercedes. A personagem encontra Fausto Pena em um bar (o da fig. 3.15), e o poeta corroído pelo ciúme põe em dúvida se a metade do pagamento de sua pesquisa não fora entregue a Ana Mercedes por sua noite com o americano. A *voice over* da personagem acompanha o que seria a continuidade da cena anterior de seu encontro com Lenvenson, enquanto narra ao poeta: "Você pensa que foi divertido passar a noite com o gringo falando de Antropologia Física nos países tropicais? Me fotografou como se eu fosse um bicho, um espécime raro".

Plano médio captura novamente o reflexo do espelho com Ana Mercedes se despindo e o americano a fotografando (fig. 3.21). Um primeiro plano enquadra seu rosto (fig. 3.22) que expressa fardo e descontentamento ficando notório que não estava ali puramente pelo gringo e assim destoando a primeira configuração imagética em que aparece como objeto do desejo.

Fica ambíguo se essa era só mais uma de suas artimanhas para enganar Fausto Pena, mas a construção da personagem revela que suas estratégias visavam tão somente seus interesses, e não propriamente construíam o arquétipo de uma traidora. Ela sempre aparece como senhora de seus desejos, embora os estereótipos de sua construção não escapem na visão elaborada pelo cineasta.



3.19 "Visão do paraíso"



3.20 Reflexo do sensual



3.21 Fotografando o "país tropical"



3.22 Olhares opostos

Antes de Nelson Pereira dos Santos reduzir a figura de Ana Mercedes apenas a esse objeto sexual (apesar de que a todo instante sua leitura esteja bastante próxima do constructo de Jorge Amado) é positivo em sua versão o fato de tomar partido do ângulo de visão da personagem por intermédio de uma perspectiva que descaracteriza o olhar preconizado e reducionista do estrangeiro. Se o cineasta deseja transparecer um vai-e-vem entre os dois ângulos, é o ponto de vista de Ana Mercedes aquele que, no final, prevalece.

Como havíamos indicado, esse triângulo amoroso (Pena-Mercedes-Lenvenson) guarda proximidades com o nível romanesco que envolverá Pedro Archanjo em sua estória – o que une novamente os dois tempos. Enquanto Ana Mercedes guarda proximidade com a descrição da "mulata"[360] Rosa de Oxalá (a qual no filme ensaia uma peça de teatro interpretando essa última), o amor devotado de Fausto Pena vê-se constantemente renegado. A relação mais próxima demonstrada é justamente com Lenvenson, branco e estadunidense.

Diretamente proporcional – guardando suas diferenças – é o triângulo que se desenha no filme no que diz respeito ao Archanjo – Kirsi – Rosa de Oxalá. Embora funcione no interior da fita como mais um recurso que interliga as proximidades dos personagens principais, sobretudo quando se procura ressaltar que em muitos níveis é a subjetividade de Pena que se reflete em sua versão sobre Archanjo.

Nessa disposição Pedro Archanjo se apaixona por Kirs, descrita como uma "branca finlandesa" – tanto no filme como no livro – enquanto convive com o sentimento de desejo e amor proibido com Rosa de Oxalá, que por sua vez não esconde seu igual interesse. O que impede o casal de consumar sua relação é o fato de que a baiana é o grande amor da vida de seu melhor amigo e sócio na Tenda dos Milagre, Lídio Corró. É por meio disso que se dá nos tempos de Archanjo a mesma construção sobre a "cópula da Nação" que tem como fruto a miscigenação brasileira.

* * *

Era aquela uma manhã de quarta-feira de cinzas do ano de 1904, com a atmosfera da cidade igualmente cinzenta. Não muito longe se ouvia o apito de um navio mercante. Após longa noite de carnaval em que o Afoxé dos Filhos da Bahia saíra com seu grande Zumbi dos Palmares a frente, chega Pedro Archanjo e seus companheiros na barraca de Terência. Aquele navio anunciava a chegada de tão curiosa figura, "branca mais branca, de alvaiade"[361], e não tardaria para que cruzasse com o mestre Pedro.

---

[360] Reforçamos que a citação do termo é parte da construção que se faz das personagens.
[361] AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres.* Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.84

Mais uma vez Nelson Pereira dos Santos procurou nesse trecho icônico de *Tenda dos Milagres* (1969) ressaltar imageticamente a narrativa o livro de Amado, estabelecendo as devidas proximidades no nível do roteiro, de forma a acentuar a dinâmica sobre a miscigenação.

O que se assemelha como a introdução de uma das narrativas de Fausto Pena sobre casos da juventude de Pedro Archanjo, a cena do encontro desse e Kirsi é assim construída. Um primeiro plano aproxima e contrasta Terência a Kirsi que vem em direção a barraca em profundidade de campo (fig. 3.23). A escolha dos personagens que realça esse encontro racial fica nítido nessa sequência de planos em que se opõe a percepção da negra Terência sobre a branca Kirsi – "barata descascada" – com a paixão do "mulato" Pedro Archanjo que acolhe e a enamora. A miscigenação aparece como um elo que dilui as diferenças e acolhe os contrastes.

Um novo primeiro plano focaliza o encontro e o cruzamento dos olhares entre Archanjo e Kirsi (fig. 3.24). De um lado o brasileiro "mestiço", do outro uma europeia a representar o branco genuíno. Em seguida, ambos passeiam por pontos históricos de Salvador. A câmera em *ponglées* mostra a imponência de igrejas, planos gerais pelas ruas estreitas da cidade, pelas proximidades do cais, acompanham seus passos sempre destacando o encontro entre dois mundos. Archanjo é uma espécie de guia, é ele que apresenta todos esses elementos, de modo que sua figura se torne central e condutor dos próximos acontecimentos.



3.23 O encontro entre dois mundos: Chegada de Kirsi



3.24 O encontro entre dois mundos: Olhares que se cruzam

Durante o passeio o som melódico de um berimbau inebria a relação dos personagens como uma espécie de encantamento. Num dos pontos do cais um plano em profundidade de campo realça um umbral que emoldura os dois personagens diante do mar (3.25). O primeiro plano é escuro de modo que a luz externa penetre mais fixamente os dois. Kirsi coloca a mão aberta acima dos olhos a apreciar fixamente a vastidão do mundo oceano que a trouxe para aquelas terras, de tal modo que seu olhar contemplativo nos transporta a distância de onde veio e para onde ainda há de voltar, mas só depois de viver aquele amor. Pedro Archanjo a olha fixamente, encantado com a beleza que reluz. Uma fresta de luminosidade que entra por aquela

janela ao mundo (uma espécie de portão) produz uma forma geométrica – mediante a posição da câmera num ângulo esquerdo – em que a luz parece proceder do baiano, demarcando ainda mais a centralidade que toma no instante da narrativa.

É possível que ouçamos as ondas do mar a se chocarem na beira-mar, numa espécie de ode ao amor. Ali a Bahia (Brasil) e o mundo se encontram, tal qual a figura dos namorados que estão dispostos numa espécie de entremeio, ou de fronteira, que promove a união de ambos. A câmera está num ângulo em que o mar e a terra aparecem completamente alinhados formando um imenso tapete como se os dois andassem a frente. Tal ambiência traduz maximamente, pela imagem, a figura dessa convergência entre "raças".

Além disso, essa cena nos remete a "função do observador de segunda ordem". Por essa relação a imagem é capaz de nos tornar aquele que "observa o mundo a ser observado",[362] de forma que nossa relação com o entorno se torna perceptível através dos sentidos que nos ligam aquilo que observamos pelo ambiente de sensações que cria. A atitude de propor uma posição que dá a ver o mundo desperta o grau dessa experiência.

A imagem capturada por Pereira dos Santos guarda nuances bastante próximas ao observador de segunda ordem que se situa diante da pintura *Monge junto ao mar* (3.26). "É glorioso contemplar um deserto ilimitado de água na solidão infinita da margem".[363] Assim, nossa experiência com a imagem possui indiscutivelmente essa amplitude de significantes afetivos que nos transportam para a dimensão do que o pictórico visa capturar. Em certos sentidos somos levados a contemplar o mar (mundo) que os atores contemplam, como se fossemos eles diante da imensidão. O *stimmung* é então evocado nessa cena como de um romantismo fantástico a la E. T. A. Hoffman.



3.25 A grande conjunção: Mar-Bahia; Archanjo-Kirsi

[362] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014. p. 85

[363] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014. p. 89



3.26 Caspar David Friedrich, *Monge junto ao mar* (1808-1810) – observador de segunda ordem

O desfecho do romance entre os dois se dá na cena em que Kirsi tem de deixar a Bahia e voltar à sua terra natal, a Finlândia.[364] Passadas algumas cenas que mostram o desenrolar do relacionamento, inclusive o ápice da relação sexual, um plano de conjunto novamente resgata aspectos da imagem anterior (fig. 3.25), ao realçar a ideia da terra-mar. Em contra-*plongueé* (fig. 3.27) os dois aparecem em primeiro plano, enquanto a Bahia ergue-se ao fundo em oposição ao mar que agora não é visível pela escuridão da noite. Os arcos da construção reproduzem novamente uma janela que dessa vez guia nosso olhar para a Bahia.

Kirsi aparece grávida. O apito insistente do navio anuncia a partida. Enquanto ela olha Archanjo acariciar seu ventre que espera um filho dos dois: "Oju, nosso filho", e ele responde: "vai ser o rei da Escandinávia". Aqui se coroa a máxima amadiana: "foi na Bahia, onde a mistura se processa."[365]

A linguagem cinematográfica estabelecida por Nelson Pereira dos Santos, através das imagens, antes alçar mão apenas dos diálogos dos personagens, procurou dar proeminência a ideia amadiana do encontro entre raças em que Archanjo representando o mestiço brasileiro ("branco e negro ao mesmo tempo", como afirma o personagem) ao se relacionar com uma branca daria prosseguimento a certo aspecto de uma contribuição brasileira: "a mistura de raças". O filho dos dois que agora partiria ao mundo levava a marca da miscigenação e consequentemente assumiria nas nações europeias o mesmo papel que o pai.

No romance, Amado deixava claro esse significado empregando na voz do seu Pedro Archanjo a seguinte afirmação: "o mulato que faremos, juntos se for homem, será o homem mais inteligente e forte, Rei da Escandinávia ou Presidente do Brasil. Mas, ah! se nascer mulher,

[364] Essa informação só é mais precisa na explicação dada no romance, onde as pessoas a achavam sueca, mas que na verdade era finlandesa.
[365] AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres.* Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 88

nenhuma outra vai com ela poder se comparar em formosura e porte."[366] E ainda "um menino escuro correrá na neve".[367] Ressaltando certa capacidade intelectual e física ao homem, e a mulher, o físico voltado ao sensual. No filme essas falas do romance aparecem na textura das imagens, e interligaria o sentido da primeira imagem de Archanjo na narrativa quando mencionara que tivera um filho, "poeta finlandês" (ver 3.3.1).



3.27 Miscigenação

O filme destacaria ainda a impossibilidade da relação de Archanjo com Rosa de Oxalá para que se desse notoriedade ao fato buscado: o fruto do relacionamento entre Archanjo e Kirsi. Há, semelhante ao romance, uma espécie de caráter messiânico na criança. Algumas cenas que intercalam o triângulo amoroso com os momentos vividos por aqueles dois aparecem para o baiano como um sonho impossível (não poderia trair seu amigo Lídio Corró), enquanto Rosa de Oxalá chega a recorrer a uma mãe de santo para que Archanjo a quisesse, tendo seu pedido negado pela sacerdotisa. Todas essas ações aparecem como vãs, até que o clímax se mostre naquela cena destacada (fig. 3.27).[368]

As cenas entre Archanjo e Kirsi são construídas de maneira a remeter a um ambiente fantástico, onde um novo homem, miscigenado, mais forte e intelectualmente superior, será concebido. O sol é a divindade a abençoar aquela relação capaz de produzir tal elemento messiânico, não apenas de acomodação das camadas de conflito existentes, mas de transformação do mundo em um lugar melhor.

O jogo de luz que promove a profundidade de horizontes desse mundo fantástico é comparável com a cena da fig. 3.25 em relação as cenas da adaptação "Tales of

[366] Idem. p. 87
[367] Idem. p. 100
[368] De maneira bem esdrúxula, embora possível capturar a riqueza de sentidos das imagens, Pereira dos Santos optou por terminar a cena de modo que o espectador julgue ser apenas parte do comercial de um perfume que patrocina as comemorações do centenário dando a impressão de que é mais um fragmento audiovisual sobre a vida de Pedro Archanjo. Ponto de ironia que procura servir de contraponto para uma sequência talvez idílica em excesso.

Hoffman"(1915), clássico do cinema mudo. É possível vermos a recorrência do recurso da emolduração no intuito de significar as figuras humanas que rumam a um determinado lugar, ao passo que enfoca o signo do encontro. No filme de 1915 há também um jogo entre duas profundidades que se manifestam a nosso olhar. O umbral do edifício funciona novamente como uma espécie de elo que liga a distância de onde os dois personagens despontavam no início da cena para a direção em que serão enquadrados em primeiro plano (fig. 3.28). Esse contexto revela o quanto os recursos imagéticos se constituí de formas que migram.



3.28 *Tales of Hoffman,* 1915

3.3.3 A "guerra santa"

> *Na Tenda dos Milagres, ladeira do Tabuão, 60, fica a reitoria dessa universidade popular. Lá está mestre Lídio Corró riscando milagres, movendo sombras mágicas, cavando tosca gravura na madeira; lá se encontra Pedro Archanjo, o reitor, quem sabe? Curvados sobre velhos tipos gastos e caprichosa, na oficina arcaica e paupérrima, compõem e imprimem um livro sobre o viver baiano.*
> *Ali bem perto, no Terreiro de Jesus, ergue-se a Faculdade de Medicina e nela igualmente se ensina a curar doenças, a cuidar de enfermos. Além de outras matérias: da retórica ao soneto e suspeitas teorias.*[369]

As apropriações de Nelson Pereira dos Santos para recriar na forma cinematográfica a atmosfera literária do romance de Jorge Amado (que simultaneamente produz uma atmosfera própria da matéria cinematográfica) se estenderia igualmente para o problema principal da trama fílmica: o embate acerca da interpretação sobre a mistura de raças. A miscigenação era positivada por um dos campos dessa vertente e negada por seus opositores. Recorreu-se para tanto a elementos estilísticos que dessem proeminência ao clima envolvendo dois mundos, tanto físico como intelectual, que ressaltassem a diferença entre saberes e suas estratégias de legitimação. De um lado estaria o saber popular que ganha respaldo científico através da escrita

[369] AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres.* Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981p.17

de Pedro Archanjo. De outro, o saber científico legitimado, aquele provindo da Faculdade de Medicina na centralidade do personagem Nilo Argolo.

Novamente esse aspecto é introduzido pela atualização do debate no contexto dos anos 1970 – a temporalidade do filme – em que um dos eventos a coroar as discussões sobre "raça" e "racismo", o seminário sobre "Democracia racial" é cancelado pelo fato de ser bastante polêmico, como já discorremos (ver. cap. 3). Pairava um incômodo em relação a tal proposição, uma vez que a alta sociedade e uma elite intelectual brasileira conservadora se esquivava em discutir preconceito racial.

Corta-se novamente para momentos da vida de Pedro Archanjo. É agora enunciada a sequência de cenas em que ele decidirá escrever um livro sobre a Bahia, realçando aspectos como a miscigenação e a cultura negra que estão perfeitamente interligadas com as sequências anteriormente mencionadas. Em dada cena se apresenta um outro Archanjo (Juarez Paraíso), agora mais velho, acompanhado de uma mãe de santo real que o filme não emprega o nome da personagem do romance – Majé Bassã – nem tão pouco apresenta seu nome, mas trata-se de Mãe Menininha do Gantois.[370] Os dois conversam, mas o plano de conjunto distancia a fala para que a *voice over* da mãe de santo, acompanhada de batuques de um atabaque (para acentuar o ritmo sagrado), seja ouvida em represália para que o mestre se decida a escrever o livro. A presença da mãe de santo real fricciona mais ainda os limites entre ficção e documentário, entre debate fílmico e discussão que já ganhava corpo em alguns meios. Mais ainda, a presença física da personagem documental assevera que Amado e Pereira tem razão uma vez que os atores sociais reais estão ao seu lado e são seus colaboradores, como é o caso de Mãe Menininha do Gantois, figura matriarcal de extrema importância para as festas afro populares da Bahia até hoje.

Um primeiro plano então revela Pedro Archanjo debruçado sobre uma velha escrivaninha a tecer incansavelmente entre erros e acertos o manuscrito de seu primeiro livro. Tão paupérrima era a escrivaninha que escritor curva-se para colocar um papel dobrado afim de que ela parasse de balançar ao ritmo em que seu punho lançava as palavras. O caráter rudimentar da produção, distante de qualquer requinte de erudição ou aclamação dos laboratórios acadêmicos, distante até mesmo de uma máquina de escrever, ambienta um

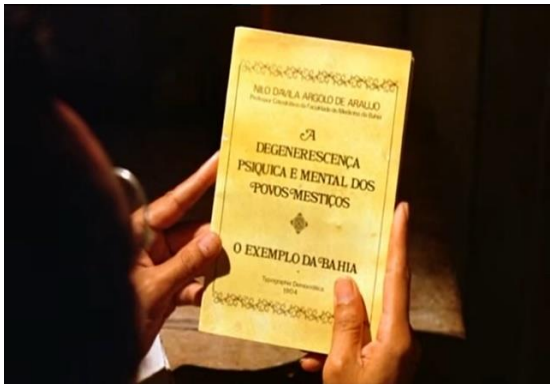
[370] Essa informação foi identificada pelo historiador Santiago Júnior. SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p.199 Menininha do Gantois foi uma das maiores figuras do Candomblé na Bahia e chefe do terreiro centenário do Gantois. Era ela inclusive amiga íntima de Jorge Amado, tendo este possivelmente ajudado para que Nelson Pereira dos Santos pudesse contar com sua participação no filme.

conhecimento pertencente a um universo não oficial, e mais próximo da comunidade a qual se direciona, uma vez que é de seu próprio seio que ela brota.

Um POV de Archanjo direciona-se ao *close* de um livro que parecia perturbar seu pensamento (fig. 3.29). No título é possível ler: "*A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços: o exemplo da Bahia*", obra de autoria do professor Nilo Dávila Argolo de Araújo. O conteúdo é logo claro ao espectador. A ideia de que a miscigenação produz seres humanos com capacidades mentais inferiores perturba a postura de Archanjo. Então era preciso, em sua concepção, que isso fosse combatido por iguais meios: através da escrita, de ideais valorosos, de conteúdo que buscasse na fonte real, o povo da Bahia, o exemplo capaz de solapar os argumentos do racismo científico.

A *voice over* de Archanjo acompanha um corte que nos redireciona a tipografia da Tenda dos Milagres. Ele narra o que parece ser um trecho de seu livro, mas logo que conclui a leitura sabemos se tratar de um fragmento da obra de Rocha Pombo que apontava a exploração a qual o "africano e sua descendência" foram submetidos, mas que bravamente "guiados pela observação e pela liberdade" fundaram uma República em Palmares e resistiram.

Um plano médio mostra Lídio Corró trabalhando na máquina tipográfica em que edita os exemplares do primeiro livro do seu mestre e amigo (fig. 3.30). E mais uma vez se ressalta o feitio rústico do ambiente em que as ideias a favor e em defesa da miscigenação fosse capaz de destronar a imponência científica dos doutos da Universidade. Ao contrário da Faculdade de Medicina, o centro do saber é um simples ateliê que não reivindica a aura da supremacia, apenas uma cede de combater os perigos do racismo. Ao passo que se converte em instituição, mesmo que não aquela oficial que legitima os discursos.



3.29 O saber "oficial"



3.30 Na Tenda dos Milagres se edita um quase manifesto

As ideias apresentadas a partir de então apenas inverteriam o sinal de "degeneração" para positivação dos "povos mestiços". Archanjo afirma ir contra as noções que procuravam "desdenhar o africano" e classificar "congenitamente" a inferioridade de seu povo. Resgata-se igualmente o argumento biológico em face de uma superioridade tanto intelectual quanto física do "mestiço". Embora fosse nesse ponto positivo o claro combate que se fazia contra a negação da raiz negra.

Contrário as ideias racistas, a miscigenação resgatava o "elemento negro" como fator em verdade decisivo desse novo "homem brasileiro". De tal modo, o filme, ao passo que reivindicava uma identidade mestiça, buscava pontuar, em certos níveis, a negritude como elemento sublime.

A partir de então vários planos constroem um sequencial de cenas que passam sobe a *voice over* de Archanjo narrando fragmentos de seu livro. Pelas ruas, vielas e ladeiras de Salvador ele coleta dados através do conhecimento do povo. Conversa com autoridades religiosas do Candomblé, anciãos, pescadores, para coletar o material sobre o qual se debruçou na construção e legitimidade de seus argumentos possuidor do "selo da verdade incontroversa".

Descobriu diretamente dos descendentes de africanos a fonte de compreensão sobre eles e seus antepassados nas reminiscências que sobrevieram ao tempo nas práticas religiosas, informações sobre "as tribos que aqui se extinguiram". Desse modo, as imagens são envoltas por esse tecido narratológico que tanto em Amado como em Nelson coloca a etnicidade no interior de suas afirmações sobre a mestiçagem. Recorre-se constantemente a essa referência que confere proeminência a cultura afro-brasileira.

É assim que o espectador é informado, a princípio, do que se trata o livro do mestre baiano. Após Lídio Corró ler as primeiras paginas da obra do amigo em que se diz "são mestiças a nossa face e a vossa face. É mestiça a nossa cultura, mas a vossa é importada", justapõe-se uma nova cena na Faculdade de Medicina demarcando a quem se dirigia a afirmativa. Semelhante a cena de Archanjo (fig. 3.29), um POV de Nilo Argolo põe em evidência a edição de um livro cujo título se lê: "*A vida popular na Bahia*" (fig. 3.31).

A diferença está agora na luxuosidade da mesa sob a qual está sentado, que logo é enquadrada na ampla sala de professores da Faculdade. O cenário é requintado, com estantes de livros, e a circulação de docentes ilustra o grau do ambiente acadêmico.

Trata-se o livro da primeira experiência autoral de Pedro Archanjo, da qual já se antecipara o conteúdo. Diferentemente do bedel da faculdade, o professor Argolo aparenta certo interesse pela obra, mas unicamente pelo fato da rica etnografia contida em suas páginas que trazem informações novas sobre costumes populares. Todavia, para o professor, as informações

pairavam sob “ingenuidade teórica”, propondo a “miscigenação sem nenhum apoio na ciência”, frisando assim o caráter de que um saber oficial necessita ser referendados em discursos de poder sobre os quais, naquele momento, Argolo era representante e detentor institucional.

Archanjo finalmente é posto frente a frente com seu algoz. A todo instante Nilo Argolo coloca-se em sinal de superioridade, recusa os cumprimentos e Pedro Archanjo e lhe exige que o chame de “senhor professor”. Ambos começam a debater sobre o conteúdo do livro do baiano. Um plano americano (fig. 3.32) acompanha os dois descendo as escadarias da Faculdade de Medicina – marcando sua imponência – enquanto Archanjo passa a ser posicionado num degrau a cima de Argolo. Entretanto, esse por sua vez tenta descaracterizar todas as informações da obra atacando tudo o que faz referência a cultura negra e a miscigenação. Quando já se achava vencedor e tenta cumprimentar Archanjo, esse que agora o nega em sinal de represália aquelas opiniões.



3.31 O saber popular



3.32 Contra-*plongée*: Faculdade de Medicina

Notemos então que a sobreposição dessas duas sequências resgata o sentido da continuidade de um duelo – sobre o que já pontuamos anteriormente (3.3.1). A Tenda dos Milagres *versus* a Faculdade de Medicina (Archanjo-Argolo) travam uma guerra que põe em relevo uma noção em comum: a miscigenação. Traduz-se nesse entrave a oposição e a defesa do “elemento negro” na formação sociocultural do Brasil, que embora em pé de igualdade tecessem os pressupostos do embranquecimento, o campo em oposição ao órgão oficial positivava certa raiz africana elementar ao desenvolvimento do país.

A guerra não tardaria a migrar do nível das ideias ao físico. Uma nova cena aparece com o personagem delegado Pedrito Gordo emoldurado por livros espessos em primeiro plano (fig. 3.33), como se as declarações que estava dando a dois jornalistas saíssem daquelas páginas. Em sua opinião “o negro já tem tendência para o crime”, ao passo que “a ciência moderna – [os professores da Faculdade] – comprova que Candomblé, roda de samba, capoeira... são escolas de criminalidade”. Desse modo a “guerra contra essas práticas antissociais” era legitimada antes

de tudo pela “ciência”. Ao ouvir tais apontamentos um dos jornalistas pergunta: “O senhor diria uma guerra santa?” E aquele responde: “pode chamar assim”.

Sua fala destaca a fundamentação ideológica da proposta de suas ações para coibir qualquer que fosse as manifestações da cultura negra. Os teóricos da Faculdade ganhariam nesse nível alguém de outro órgão oficial que pusesse suas ideias em andamento para o bom funcionamento do que entendiam por “civilidade”.



3.33 A teoria ganha prática

Corta-se para a cena no terreiro de Procópio de Oxóssi. E onde as ações de perseguição ao Candomblé são representadas. Planos de conjunto e planos médios dão ampla dimensão do espaço sagrado (figs. 3.34/3.36). A cena é noturna, pouca luz. A não ser a luminosidade central do terreiro, o ambiente é escuro. Sabemos que a localização encontra-se numa área afastada da cidade para se frisar o aspecto de clandestinidade em que se encontrava o Candomblé, perseguido pela polícia – isso faz referência as décadas de 1930-1940 quando era oficial a destruição de terreiros de religião afro-brasileiras pelo Estado.

Notamos essa diferença mais ainda quando comparamos as primeiras cenas em que a religião é representada no filme (3.3.1). O terreiro de Nirinha do Portão é mais completo, possuí uma variedade de elementos, a riqueza de detalhes permite com que visualizemos diversas partes do rito, além de ser um terreiro real. O de Procópio de Oxóssi mostra a área do terreno na totalidade e o rito se faz apenas com os próprios integrantes.

O espaço religioso se constrói com poucos símbolos, somente a presença dos fiéis e dos atabaques que entoam o som sagrado. Os Orixás vieram e dançaram com seus filhos. Ao centro é possível identificarmos alguns, entre os quais estavam Ogum, Obaluaiê, Iansã, Oxalufã (Oxalá velho), entre outros que são representados ritmicamente em ciranda (fig. 3.35) enquanto *closes* mostram o rosto de seus filhos em transe.

Nesse instante, em meio ao som dos atabaques o tiro de um revólver entrecorta a atmosfera sagrada. Era o anúncio da chegada da polícia e o início do que chamaram de “guerra

santa". Os oficiais invadem o espaço do terreiro, empunhando suas armas, vão de encontro ao pai de santo e interpelam para que a cerimônia seja interrompida (fig. 3.37). Sem resistências, Procópio de Oxóssi é detido e levado à delegacia.

A guerra, porém, prossegue. As forças da oficialidade pareciam vencer tudo o que era resistência das manifestações culturais afros. Enquanto isso, após a morte de seu amigo Manuel de Praxedes um dia após a dissolução do terreiro, Pedro Archanjo lidera uma outra forma de resistência além dos seus livros que pareciam até então pouco surtir efeitos mais imediatos. O que vai então salvar o povo é a religião que potencializa a sua ação.

Planos de conjunto mostram a polícia ateando fogo no terreiro. Enquanto avançam enfileirados com suas tochas é apresentada a cena em que Archanjo Ojuobá vai de encontro a uma mãe de santo – a qual nos referimos anteriormente – que lhe dá a ordem e a fórmula espiritual de vencer essa guerra. Sua voz recitava em iorubá: "Ogun kapê dan meji, dan pelú oniban",[371] enquanto o mestre a repetia e a guardava.

Em sequência Procópio de Oxóssi é enfim liberto com o alerta do delegado Pedrito Gordo de que não mais ousasse "bater atabaque", sem, contudo, conseguir intimidar o líder religioso que retruca: "a festa de Oxóssi eu faço!". Em contra-*plongée* o pai de santo aparece novamente no terreiro vestido com indumentárias de um vaqueiro que simbolizam a vestimenta de Oxóssi – Orixá das matas e caçador – e com uma expressão de força e determinação na condução de sua obrigação religiosa (fig. 3.38).

Um movimento de câmera então mostra a disposição dos fiéis presentes, entre os quais está Pedro Arcanjo que aparece tocando um atabaque, enquanto o líder religioso executa a dança cerimonial. Novos planos de conjunto apresentam novamente o terreiro que dava continuidade a suas cerimonias (fig. 3.39). Dessa vez o espaço aparece cada vez mais reduzido, com mais simplicidade, remontando a uma espécie de diminuição das práticas devido a perseguição, e sem muitos de seus filhos, mas de volta com as celebrações.

Novamente a polícia, agora acompanhada pelo delegado Pedrito Gordo, ameaça a permanência do culto. O delegado ordena que Procópio encerre o rito, ao passo que esse, ao contrário da cena anterior, dessa vez retruca contra a ordem oficial. Ao invés de dar ouvidos aquelas ordens, ele eleva o tom da sua voz que canta para Oxóssi e o ritmo da dança acelera.

A força oficial, nessa ocasião, que é derrotada pela "magia". Quando o imponente Ojuobá ergue-se no centro do terreiro e pronuncia as mesmas palavras que a mãe de santo havia lhe dito seu poder faz com que Zé de Alma Grande se faça novamente Zé de Ogum – como o

[371] Esse diálogo foi retirado diretamente da cena que foi recriada a partir da mesma passagem do romance. Ver AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.242-243

era antes de sair do Candomblé e ir trabalhar na polícia – e se imponha contra os perseguidores, proclamando-se definitiva a vitória da religião mestiça contra os agentes a serviço da ciência moderna e de suas teorias degradantes, a miscigenação contra os ditos brancos puros e seu racismo. Enfim, esse é o ápice do duelo presente no filme (figs. 3.40/3.41). O elemento popular que pertence às forças opressoras, no caso o policial que incorpora a entidade, está ele mesmo ligado de modo mais profundo às forças religiosas que procura combater, o que pode ser acionado em momento oportuno. Dentro do povo estão as sementes da revolta a serem alimentadas até a sua combustão.

(Início da "guerra santa")



3.34 Terreiro de Procópio de Oxóssi



3.35 Plano médio: Orixás



3.36 Plano geral do terreiro



3.37 Plano Americano: prisão de Procópio de

(Fim da "guerra santa")



3.38 Procópio de Oxóssi em dança ritual



3.39 Terreiro em resistência



3.40 Plano Americano: ação de Archanjo



3.41 Plano Americano: Zé de Alma Grande - Zé de Ogum

Nesse contexto em específico do filme – e aí talvez resida um dos pontos políticos bastante significativos da obra artística – está no fato de que além de estabelecer visualmente a riqueza das manifestações da cultura negra, por mais que seja fixada no quadro pintado sobre a cultura mestiça, representa um importante topos de problematização que era a perseguição as religiões de matriz africana. Esse assunto já havia sido tratado num filme de fins da década de 1950, *Bahia de Todos os Santos* (1959), de Trigueirinho Neto em que essa tonalidade afetiva que marcava a proibição do culto afro-brasileiro já se fazia sentir nas cenas de depredação e queima de espaços e objetos sagrados do Candomblé.

Inserido como um aspecto claro do racismo científico, que consequentemente fundamentava e legitimava o racismo religioso, o Candomblé aparece enquanto elemento de resistência. E mais uma vez é demarcado o lugar do conflito com a vitória da cultura negra e a defesa da miscigenação. O clima desse duelo envolveu um outro aspecto, o processo de "miscigenação nas famílias baianas". Enquanto essas cenas anteriores são apresentadas é desenvolvida a estória do romance entre Tadeu Canho, aparentemente afilhado de Pedro Archanjo – na narrativa aparenta ser seu filho –, e Lu, moça branca filha de uma família da alta classe social de Salvador.

Simultaneamente se discutia na Faculdade de Medicina, por parte de Nilo Argolo, um projeto de lei que proibisse o casamento entre bancos e negros afim de barrar o processo de miscigenação. O mesmo acontece no conflito familiar de Lu, pois seu pai, que até então gostava de Tadeu antes de saber suas intenções com a filha, proíbe o casamento com a justificativa de que seu sangue branco não poderia se misturar com negro. No entanto, ambos resistem e acabam se casando.

O encontro definitivo de ambos coroa a vitória dupla desses duelos, conferindo a miscigenação o fato e condição da sociedade brasileira sobre a qual força alguma do racismo a venceria. A imagem em certo grau se assemelha com o encontro de Kirsi e Archanjo (fig. 3.36),

envolta em tintas de um romantismo fantástico. Aqui Tadeu Canhoto representa socialmente o "mestiço" e Lu, a branca – ainda que sua ascendência seja atribuída a miscigenação. O cenário mais uma vez produz o encontro entre a Bahia e o mar, aparentemente duas distâncias e ao mesmo tempo uma relação infindável de encontro idílico, uma vez miscigenado.



3.42 Primeiro plano: Tadeu e Lu

A interrelação que essas sequências produziram conferiram ao filme um desfecho: a vitória de um modelo interpretativo sobre o Brasil. A trama nos leva a crer que há uma continuidade temporal e as reminiscências de um debate que vinha em verdade desde o século XIX urdiram na sociedade contemporânea – aspecto presente no recurso do filme dentro do filme. Desse modo, o discurso racial que acabara por adotar retomava e dava materialidade cinematográfica a interpretação amadiana que muito ainda se revestia de noções biologizantes e aspectos culturais.

A miscigenação seria coroada como algo permanente na sociedade, e no filme, a ligação entre os dois ou mais tempos da narrativa, como apresentado, acabara por reforçar isso. Os episódios dos embates de Archanjo e Argolo (décadas de 30/40); a sua velhice (década de 1960); o "presente" de Fausto Pena e da Embrafilme (1975) e a temporalidade documental em que elementos cênicos convivem com personagens reais. São quatro temporalidades, no mínimo, mas que, sob o signo mágico da mestiçagem, apontam para a persistência dos conflitos e a vitória do povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe aqui retomarmos a afirmativa que Nelson Pereira dos Santos usou para explicar a proximidade e diálogos que manteve com seu amigo, o romancista Jorge Amado, ao afirmar: "foi o grande professor do Brasil; ele nos ensinou a *ver*".[372] A expressão "*ver*" usada pelo cineasta designa uma espécie de imagem projetada pelo escritor em seus incontáveis livros da qual não é um aspecto do visível, mas sim da imaginação, dos mundos de sensações das quais as letras nos projetam.

O *"ver"* que apreende aquilo que se imagina sobre o Brasil se estilhaça no encontro entre literatura e o cinema, esses dois emaranhados igualmente fragmentados e dados as experiências que atravessam as linhas disformes da teia do tempo que deformam esses sujeitos que se julgavam um todo coerente. De um lado, está a arte literária de um intelectual baiano que fez de sua experiência autoral um intento de imagem escrita da Nação; do outro, está a arte cinematográfica que pincela imagens em movimento que dispostas e ordenadas num quadro de montagem visava abrir uma espécie de janela da qual se via o "Brasil".

O que Pereira dos Santos afirmava *ver* através da literatura de Jorge Amado, portanto, não é a imagem como a conhecemos, tal qual aquelas que experimentamos ao vermos um filme. A literatura amadiana no mais fornecia algumas instancias que se faziam em proveito da produção cinematográfica. A primeira face dessas apropriações partia eminentemente de um interesse temático. As estórias dos romances que se travestiam de uma relação íntima sobre dimensões como o "povo" e a "cultura brasileira" já se encontrava sedimentado num campo artístico como o literário do qual os produtores cinematográficos poderiam se aportar.

Além disso, a narrativa contida nos livros traduzia os ambientes e atmosferas que aguçavam esse mundo utópico cujo qual as imagens cinematográficas visavam capturar em seus arranjos de ordem formal e estilística. Por tanto, o *ver* poderia ainda despertar uma dada consciência sobre signos que se almejavam dar corporeidade na imagem fílmica, ao passo que se traduziria numa forma de conhecimento. Assim, o dado a ver por Amado seria essa mescla entre a temática, a atmosfera, a consciência e o conhecer.

Toda essa relação como vimos é o resultado de um longo processo histórico em que disputas de ordem cultural e política afetaram a produção de sujeitos que pretendiam projetar esse Brasil. Dessa forma, as apropriações do autor Jorge Amado pelo cinema passaram necessariamente por um ciclo cultural que dialogaram com as questões próprias do ambiente literário para se unir e atualizar com o que se discutia em termos de projetos de cinema feito no

[372] RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992. p. 122

país. Assim como nas propostas cinematográficas, nosso trabalho acabou por alçar Amado como um pretexto para se discutir, entre tantas outras questões, um conceito que vem de a muito mexendo com os estudos voltados à produção cultural que é a noção de "cultura brasileira".

Tal complexo, assim como devem ser os trabalhos de pesquisa, despertou antes de resultados claros e objetivos uma série de proposições que ainda em muito encaminharia nossas discussões para outras problemáticas. Um contexto delimitado pelo intervalo de tempo 1962-1977 recobrou constantemente outras fases históricas que antes mesmo dos anos 1930, que abriram a discussão desse trabalho, remontaria ainda ao século XIX. Se assim percebermos são mais de cem anos de debate envolvendo a produção cultural com instâncias que se aproximam de campos como a historiografia e os estudos voltados para a interpretação do Brasil. Desse emaranhado de experiências, dos contatos intermitentes entre Jorge Amado e ciclos culturais da produção cinematográfica é que foram postos mecanismos de discussão de como questões amplas da *intelligentsia* brasileira foram interpretadas e reinterpretadas por esses sujeitos nas condições históricas pelas quais atravessaram.

O escritor Jorge Amado deu ensejo a trajetória de um novo olhar sobre os caminhos assumidos pelo cinema brasileiro. Centrado principalmente num percurso que evidenciasse o aspecto de formação do pensamento cultural dessa instância artística, o estudo desse objeto nos permitiu passar por pelo menos três períodos que foram cruciais na proposição de modelos interpretativos sobre o Brasil. A experiência histórica do literato baiano, que desponta como escritor nos anos 1930, alcança já nos anos 1950 o status de um dos principais intelectuais de esquerda. Estava ligado principalmente aos debates do setor cultural e da política nacional, chegando aos anos 1970 com uma trajetória cristalizada enquanto intérprete do Brasil. Deslocar nosso olhar para tais contextos da história brasileira, em que a noção de identidade nacional esteve imbricada ao jogo de referenciais entre o escritor e os cinemanovistas, terminou por fazer parte da nossa própria trajetória de pesquisa.

Não daríamos conta, nas limitações temporais da pesquisa, de um aprofundamento estrito de muitas questões envolvendo intelectuais e centros aglutinadores da produção cultural que povoaram a seara de pensamento sobre a sociedade brasileira e suas complexidades. Da novidade causada por Gilberto Freyre nos anos 1930, passando pela a criação do ISEB nos anos 1950, o golpe militar em 1964 que foi decisivo nas configurações sociais da década seguinte, sobretudo no processo de abertura política, entre tantos outros ambientes culturais formados nesse intervalo de tempo, cujos quais esse trabalho teve de podar suas arestas, os campos da literatura e do cinema foram inevitavelmente afetados por esse clima.

Percebemos então que a discussão Amado-cinema não se esgota facilmente, carecendo talvez de outras abordagens que deem proeminência a debates igualmente importantes como traçamos nesse trabalho. E foi nos interstícios desses quadros mais amplos que se discutia a cultura brasileira que nossos atores sociais se viram inseridos em disputas envolvendo questões que muitas vezes nem estavam sequer claras para eles, mas nas quais passaram a atuar e a assumir posição.

Os discursos de identidade nacional, tão caro aos chamados "intérpretes do Brasil", nos despertaram para vários elementos dos quais o discurso racial inscrito na representação do negro e da cultura afro-brasileira aparecem como *topos* essenciais dessas interpretações. Noções diacrônicas como "povo", "cultura popular", entre outros, repetidas vezes se fizeram sempre em favor da ideia de "raça" em que o modelo muitas vezes vencedor estaria posto na concepção de miscigenação. Conceito esse envolto por sua própria historicidade e que passou por diversas alterações ao longo do tempo, despontando ainda nos anos 1970 como apaziguador das contradições sociais brasileiras, ainda que submetido ao questionamento de sua legitimação perante as denúncias do embranquecimento questionado pelo pensamento da negritude.

"Jorjamado" além de um demarcador cultural, pelo qual constantemente assumia papel de intermediário, ou coadjuvante – como costumava afirmar – da produção cinematográfica brasileira acabou por abrir amplos debates que se fizeram sobre as presenças imagens da cultura dita popular que se aliou indissociavelmente àquelas inscrições. Ao se associar ao campo do cinema, o literato acabou se tornando uma figura muitas vezes decisiva no que dizia respeito a legitimação da ordem temática dos projetos fílmicos. Proporcionou também uma via de acesso a problematizações não tão amistosas do modelo miscigenado do qual era defensor, sobretudo no amplo diálogo que manteve com a herança freyriana.

Esse traço proeminente de sua trajetória artística, aliada ao cinema, foi ponto fulcral nos discursos que o escritor fez sobre si, na memória que buscou sedimentar quanto a sua atuação nos vários campos da produção cultural brasileira. Ele procurava inscrever-se na própria trajetória do cinema nacional. Desse modo, assim como muitos nomes diretamente vinculados a produção e a crítica cinematográfica, o romancista propôs uma visão teleológica sobre a trajetória desse campo artístico interligando sua própria trajetória enquanto escritor e ativista cultural, propondo uma visão de si, um auto-discurso, irremediavelmente também auto-télico.

Os relatos memorialísticos do escritor que apontam para aquele processo nos levaram a flanar por uma longa trajetória das questões envolvendo o cinema e a literatura. A partir desses trânsitos culturais percebemos uma série de problemáticas que transpõem essa relação com a memória, o que nos possibilitaram visualizar como Jorge Amado desempenhou uma função

autoral dentro daqueles projetos cinematográficos. O escritor se tornou ideólogo de um modelo de identidade nacional igualmente assumido pelo cinema calcado na ideia de "raça" encarada pelo prisma da miscigenação.

Desde os congressos cinematográficos dos anos 1950, ocorridos em São Paulo, Amado era presença importante nos circuitos intelectuais, sobretudo aqueles que colocavam a arte e o papel do artista/intelectual como agentes de transformação política. Logo não tardou para que o literato advogasse os discursos que seus colegas do âmbito cinematográfico adotaram a partir de determinado momento. Um dos principais ideários era a luta pela consolidação de um cinema brasileiro com linguagem própria, semelhante ao já alcançado pela literatura, e que estivesse a serviço de um projeto político de transformação da realidade social do país.

Os discursos de esquerda da época, que formavam grandes centros de debate cultural através do PCB, foram então favoráveis para que o consumo das ideias de Amado se fizesse presente entre os jovens cineastas brasileiros. Desse modo, alinhados politicamente, defendiam a consolidação da produção do cinema feito no Brasil contra o imperialismo cultural dos Estados Unidos, reivindicando imagens "genuinamente brasileiras" que mostrassem o povo. Essa concepção idealizada de povo, por sua vez, deveria ter o rosto negro, em oposição a elite branca idealizada nos filmes estadunidenses. O maior exemplo nesse sentido foi a película *Rio, 40 Graus*.

É dessa experiência que Jorge Amado, que já vinha se notabilizando por esse seu lado "homem de cinema", atuaria como crítico de cinema ao frisar a forte inscrição racial que um filme como *Rio, 40 Graus* (1955) despertava no período de seu lançamento. As aproximações entre classe e raça que se faziam na fita conduziu o literato a uma reflexão do que aquelas imagens chocavam no interior dos estratos oficiais brasileiros, principalmente pela semelhança de sentidos que aquele filme despertava sobre a sua obra escrita.

A novidade desse olhar de Amado no interior da campanha pela liberação da fita que fora censurada já apontava para um assunto ainda não tão em voga nos debates cinematográficos, sobretudo da crítica, que era a discussão sobre o racismo. A representação do negro posto como classe explorada não suscitava ainda essa ordem do discurso sobre os filmes, embora as imagens já reportassem, ainda que não conscientemente, a esse fator decisivo do pensamento artístico.

Desse modo, as primeiras apropriações da ambiência literária de Jorge Amado se deram justamente nos projetos fílmicos que buscavam politizar a representação do negro enquanto representante da ideia de "povo", que até então era associado diretamente ao jargão de esquerda da época: "classe explorada". Esse "povo" passava a ser visto paternalisticamente pelas câmeras

dos cineastas como “alienados”, portanto destituídos da capacidade de reflexão acerca de sua realidade.

É nos anos 1960, período que desponta sobre um aprofundamento das concepções que vinham sendo postas em pauta em meados dos anos 1950, que com o Cinema Novo esse projeto cinematográfico ganha maior relevo. O conceito de “povo”, caro as concepções acerca do Nacional-Popular, que punham sobre a atitude ideológica dos cineastas a crença de que o cinema deveria atuar enquanto mecanismo pedagógico de conscientização das massas exploradas se unia a procura do tão sonhado cinema genuinamente brasileiro.

Ao se reportarem a literatura, com foco para o romance social de 30, sobretudo entre os literatos nordestinos, os produtores partiam da noção de que aquele campo já consolidado no meio artístico nacional daria subsídios a construção de uma tradição cinematográfica com características igualmente nacionais. O Nordeste, como presente na atmosfera literária, se constituiu para os grandes centros da produção cinematográfica, o eixo Rio-São Paulo, o lócus desejável da identidade nacional. Se os centros urbanos marcados pelo avanço do capitalismo fragmentavam essa identidade, o ambiente rural e interiorano resguardava todo um lugar da cultura a preservar aquilo que se queria capturar: “o homem brasileiro”.

Diante disso, Jorge Amado que já vinha de uma trajetória de ligação com o cinema foi um dos nomes de destaque nas referências que se buscavam para os projetos cinematográficos. O cineasta Glauber Rocha, por exemplo, chega a inseri-lo dentro do que chamou de “escola baiana” para delimitar a participação que a leitura de seus romances até os anos 1960 desempenhou na abordagem tanto temática como da ordem da linguagem na construção dos filmes que abriram a proposta assumida pelo Cinema Novo.

A Bahia da grande costa marítima, “Roma Negra”, com os Candomblés a ressoar seus sons sagrados imprimiam poeticamente nas imagens de filmes como *Bahia de Todos os Santos* e *Barravento* o clima literário de Jorge Amado. Tal proximidade fez com que os discursos de representação da figura do negro, que no plano das ideias era inserido enquanto exemplo da exploração econômica, para uma proposta de conscientização tomasse contornos. Nesse sentido, a cultura negra representada na tela apresentava indícios de uma inscrição étnica promovendo valorização, ainda que inconsciente, do que era representado como ser humano negro e não apenas como classe economicamente explorada.

Ao se aportarem necessariamente sobre o ambiente cultural através do qual produziam, as imagens muitas vezes não eram fiéis ao projeto ideológico. Percebemos que em boa parte da polissemia causada pelo visual a leitura de percepções como a literatura amadiana com seus

stimmungs, tonalidades afetivas diversas, concorreram para a construção estilística dessas experiências visuais.

Mas é importante aqui retomarmos esse terreno de ambiguidades em que Jorge Amado também estava imerso. A atmosfera afetiva de seus romances, até aqueles anos antes de dar relevo ao que diz respeito a valorização da cultura negra, também estava atravessada por um projeto político e ideológico de esquerda. Assim, uma outra face de seus livros iniciais revelava que a ideia de um proletariado negro possui reminiscências desse pensamento sobre alienação que dialogava com os cineastas que a ele se ligaram posteriormente. E é nesse aspecto que reside suas contribuições no tratamento empregado pelo cinema sobre a representação do negro. Para o escritor era necessário partir da valorização do universo cultural de quem se buscava representar, embora ainda fosse defensor da proeminência do político sobre o cultural, por exemplo, ou o étnico.

Até então tais percepções sobre o discurso racial possuíam características próprias do contexto. Em nossas hipóteses a noção de raça para o cinema ao se basear nas referencialidades como Jorge Amado, ainda que não assumindo no plano da narrativa fílmica uma discussão racial, acabava por atualizar para o momento muitas percepções contidas nos romances do escritor, bem como mantinham sintonia com o que a sociedade brasileira entendia tais questões.

Como vimos, o escritor baiano vinha desde os anos 1930 inserindo em sua escrita uma clara perspectiva racial na construção de seus personagens. Essa representação era bastante flutuante entre a construção de uma identidade negra, já fazendo menções a noção de miscigenação que se consolidava positivamente com os estudos de Gilberto Freyre do qual mantinha desde a época um forte contato. Todavia, os primeiros romances do escritor, os quais identificamos semelhanças bastante próximas com as propostas cinematográficas dos anos 1950-1960, se ocupavam da associação de uma identidade negra ao identificá-lo enquanto proletário explorado e agente da revolução. Diferentemente dos anos 1970, quando se tem a figura do romancista enquanto o grande artista da mestiçagem, orientado em grande medida por um legado freyriano, e do qual muitos cineastas se apropriaram para delimitar uma discussão racial mais proeminente nas fitas.

É sobretudo no despontar dos anos 1970 que Jorge Amado é cristalizado enquanto um verdadeiro ensaísta do Brasil com a identificação de sua "obra" como voltada para a identidade nacional mestiça. No entanto, esse é um processo que se fez a revelia das circunstâncias históricas e dos caminhos assumidos pelo sujeito durante sua trajetória. Mas o fato é que, a miscigenação se tornou o discurso central das narrativas do escritor aquela época, de modo que

a reavaliação sobre sua experiência enquanto escritor sempre era direcionada a se adequar a esse *telos*.

Com o avanço da indústria cultural, num contexto em que o Estado assumia para si a causa cultural e o lugar proeminente do mercado audiovisual, essa imagem do literato baiano passa a ser cada vez mais veiculada. Fazer uso não só dos romances do escritor, mas também inscrever a função autoral de "Jorjamado" apareceria como um passaporte de acesso ao grande público e consequentemente colocar a frente um literato que se julgava exímio representante da identidade brasileira. Os produtores culturais, e em especial os do cinema, souberam bem se aliar a essa estratégia identitária.

Por um lado, a marca amadiana daria respaldo a um "cinema popular" ao tomar como parâmetro temático uma literatura que a muito acessava de perto essa fonte, de outro as ideias a respeito da promoção da identidade nacional, o que atraia os crescentes investimentos estatais para o setor cinematográfico.

Durante esses anos da interpretação do Brasil um outro ator se fez parte fundamental do cenário da produção cultural brasileira, o Estado. Desde a década de 1930 o Estado passou a adentrar a cultura, mas foi nos anos 1970 que essa relação se estreitou e se firmou em quanto pauta de prioridade governamental. A cultura foi convertida em causa da promoção do fortalecimento de um regime que buscava se manter na condução do país desde o golpe de 1964.

Através de um aparelho burocrático, e a criação de órgãos, o regime militar fez com que o ideal de homogeneidade social, tão cara a Doutrina de Segurança Nacional, conduzisse necessariamente os parâmetros para o conceito de "cultura brasileira". É nessa conjuntura que o ideal de uma nação mestiça se torna próprio do pensamento da Ditadura Militar, de forte inspiração freyriana, vendendo a imagem do Brasil como uma "democracia racial". Gilberto Freyre, por exemplo, chega nos anos 1970 como um ilustre membro do CFC – Conselho Federal de Cultura, a figurar como um dos principais ideólogos do regime.

Todo esse aparato teve impacto direto sobre a produção cinematográfica. A partir de então o cinema se tornaria a diretriz para o Estado concretizar um dos principais ideais que o setor cinematográfico vinha discutindo pelo menos desde meados dos anos 1950. Os ex-cinemanovistas, como passam a ser identificados principalmente pela inserção de seus projetos dentro desse projeto mercadológico, foram por esse lado apontados como adesistas ao regime, embora as escolhas em muito apareciam mais estratégicas e convencionais do que de simples adesão.

Nesse contexto, a noção diacrônica de um "cinema popular", defendido sob um programa de "revisão" nos anos 1970, aparece para o pensamento dos remanescentes do Cinema Novo como uma instância ontológica, sem modificações bruscas de seu ideal frente ao "povo". No entanto, era aquele um pensamento sempre cambiante. Naquela década, o que seria a materialidade desse projeto assume a forma de sua realização pelo deslocamento de uma atitude sociológica para a antropológica, pela qual o "povo" supostamente seria percebido através de sua própria visão.

Na concepção de cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, defensores daquela ideia, uma fórmula de linguagem popular seria diretamente proporcional a uma fórmula comercial. Havia uma sobreposição ideal entre popular e público cinematográfico. Não seria de espantar a oportunidade vista por intermédio dos incentivos governamentais de tornar tal projeto concreto.

Assumir tópicos essenciais tanto para o regime como para os ideais há muito pregados pelos produtores fizeram com que a experiência cinematográfica dos anos 1970 fosse possível para esse setor. Para os ex-cinemanovistas a abertura dessa nova fase se fazia pela renovação de antigos ideais não perdidos no tempo, uma vez que o cinema popular, agora possível, assumia a mais genuína atitude de politização a dar a ver o outro por ele mesmo. Ainda que a contradição de origem de classe dos cineastas fosse óbvia e até apontada por alguns essa questão não parecia incomodá-los.

Um dos principais elementos temáticos desses projetos cinematográficos foi a representação da cultura negra, com ênfase especial para temas históricos que remetesse a escravidão colonial e de maneira especial as religiões afros como o Candomblé e a Umbanda. Os cineastas retomavam um assunto já presente na cinematografia brasileira para agora propor uma espécie de retomada as raízes populares da formação da identidade nacional, ainda mais pelo significado que celebrasse o aspecto de nosso processo de miscigenação racial e cultural.

O que a princípio parecia como algo já resolvido no seio da sociedade brasileira no que diz respeito as formas de representação da cultura, mas também a inevitável inscrição racial contida nas imagens e nas narrativas, entraria em choque diretamente com os setores que os filmes julgavam não só representar mas com eles se identificar e se verem numa espécie de espelho que a tela grande refletiria. Os manifestantes do movimento negro não se reconheciam naquela representação das telas.

A temática retomada pelo filme *Tenda dos Milagres* (1977), uma adaptação fiel ao nível narrativo do romance tese de Jorge Amado, que a princípio daria continuidade as intenções de Pereira dos Santos em filmar as religiões de matriz africana iniciada com a Umbanda em o

Amuleto de Ogum, e agora o Candomblé, trouxe entretendo para o foco central de sua abordagem a defesa da miscigenação e da democracia racial. O claro legado de Gilberto Freyre era retomado agora nas imagens fílmicas endossadas por tais concepções já presentes no romance amadiano.

O projeto do cineasta despontaria então explicitamente como a inserção do debate racial no cinema. Ao assumir tópicos aceitos pelo regime acabaria por deslocar para o campo da cultura, agora tornada oficial, a força da emergência do pensamento negro. Em reação, os movimentos negros questionam a continuidade dessa tradição arcaica de interpretação do Brasil. Ao propor a miscigenação como redenção ao racismo, a concepção de Pereira dos Santos replicava através de Amado e Freyre a representação do negro inscrito no mito das três raças que fundamentava o ideário da democracia racial.

Todavia, no filme era bastante cambiante a afirmação de uma identidade negra ao lado da defesa da miscigenação. Assim como em Jorge Amado tal etnicidade era acionada para fomentar a positivação do elemento negro em favor da cultura mestiça. Essa ambiguidade então encontraria muitas barreiras na maneira como alguns sujeitos relataram suas experiências visuais com a fita. Isso porque para os setores da intelectualidade negra tal processo diluía a constituição de uma identidade negra que fortalecesse as lutas antirracistas delineadas pela formação do movimento negro contemporâneo que se fortalecia cada vez mais. Tal visão crítica dos mitos raciais ganha respaldo nas décadas posteriores na revisão sobre a interpretação acerca da "questão racial brasileira".

Mesmo antes do filme, *Tenda dos Milagres* essa discussão já vinha se inserindo na apreciação de setores não circunscritos ao cinema. Para as agremiações e círculos intelectuais que formavam um setor vinculado ao pensamento negro gestado nos anos 1970 se fazia cada vez mais necessário migrar para o campo cultural e propor uma revisão acerca de como os artistas e intelectuais concebiam a representação da cultura nega em suas produções. O campo cinematográfico, em especial, por veicular propriamente um artefato visual, ou seja, a imagem do negro, recebeu especial atenção. Entre outros aspectos se questionava se havia nas ultimas experiências que circundaram o triênio 1950, 1960, 1970 uma imagem que pudesse ser apontada como elemento de positivação do negro e sua identidade.

Para muitos, o fracasso e desinformação era a máxima da aventura cinematográfica que se detinha sobre a figura do negro. Era então preciso cada vez mais que o cinema fosse questionado como agente de comunicação e, principalmente, que novas propostas fossem elaboradas em favor de um outro olhar sobre questões como raça, racismo e identidade negra.

O exemplo de *Xica da Silva*, pelas lentes de Carlos Diegues, foi um dos primeiros filmes a envolver a inserção da discussão racial no cinema brasileiro de maneira mais frontal. O "filme negro" agenciado como um "gênero" cinematográfico – nomenclatura usada inicialmente nos anos 1960 – encontraria-se fortemente rechaçado, traindo a expectativa de seu proponente, ao se defrontar com um setor crítico que rejeitava as imagens que estereotipavam a mulher negra, as representações do papel do negro na história, entre outras características. Os manifestantes do movimento negro apontavam o vício do intelectual branco brasileiro em projetar sua faceta de estereótipos sobre o negro.

Nesse contexto, em que uma crítica despontava do âmbito acadêmico das ciências socias (historiadores, sociólogos, etc.), um referencial foi cotado como principal ideólogo da formação desses artistas que se detiveram sobre temas interpretativos do Brasil a partir de uma abordagem racial, sempre o pernambucano Gilberto Freyre. A atmosfera literária de livros como *Casa-Grande e Senzala*, que condensou todo uma maneira de se reportar a sociologia freyriana, foi identificada na construção de tais filmes regados ao exotismo, a sexualização da mulher negra, a miscigenação, a culinária, ao Nordeste, entre outros signos.

Desse modo, Freyre passou a desempenhar uma função autoral no interior dos discursos que visavam denunciar o que seria a reprodução de seu pensamento. Inscrever Freyre nas imagens fílmicas como um intento consciente dos cineastas foi um dos principais mecanismo utilizados para atacar essas produções cinematográficas. O que não significa que de fato o sociólogo, que a muito era um parâmetro consolidado sobre a interpretação do Brasil, não tivesse parcela fundamental na formação cultural desses sujeitos, que agora procuravam problematizar essa herança.

O romance de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* (1969), apoiado fortemente nesse legado, trouxe para o cinema toda a carga da interpretação de Freyre que continha. Entretanto, a consagração de Amado que poderia apaziguar as claras referências ao pensamento do sociólogo foi, em contrapartida, também questionado, num movimento em que sua celebração como literato passava a ser diluída por outros intelectuais.

O modelo miscigenado proposto encontrou fortes barreiras com a emergência do debate acerca da negritude. O que o escritor considerava de "influência norte americana" era em verdade parte de um novo olhar que buscava minar toda a estrutura de um modelo até então cristalizado nos discursos sobre a cultura brasileira. Estrutura discursiva opressora que funcionou nos vários contextos da história do país como instrumento oficial de ocultamento das desigualdades sociais.

Por mais que seja notável o mérito de Jorge Amado em positivar a cultura negra em diferentes contextos, tendo sido durante muito tempo admirado pelo movimento negro, seu modelo de miscigenação, entretanto, passava a enfrentar barreiras. A vertente que despontava nos anos 1970 com a negritude desestabilizou todo esse aparato conceitual sobre a identidade brasileira ancorada naquela interpretação racial sobre a "grande nação mestiça".

Num contexto social em que tais tensões já vinham sendo delineadas no âmbito acadêmico e na constituição de movimentos culturais, a aposta de Nelson Pereira dos Santos em 1977, apenas um ano antes do marco de fundação do MNU – Movimento Negro Unificado em 1978, um filme como *Tenda dos Milagres* seria uma clara expressão de que os resquícios do modelo proposto por Gilberto Freyre ainda eram fortemente aceitos pela produção artística e intelectual.

A experiência que tivemos ao nos debruçarmos sobre as imagens do filme possibilitou percebermos os artifícios e escolhas da linguagem cinematográfica no empreendimento de tornar o ambiente literário uma dimensão imagética. Além disso, a construção estilística das imagens se reveste de outros sentidos que são próprias a visualidades e não necessariamente a uma transposição mimética de um conteúdo literário.

Foi justamente por essa concepção que notamos, em meio a vários sentidos possibilitados pelas imagens, a reafirmação de um ideal: o grande encontro das raças. A Bahia como o Brasil aparece sobre a forma de um entrelugar que produz a união entre as diferentes "raças", o lugar fronteiriço de onde brota algo de profético no que diz respeito a formação do autêntico brasileiro. Assim, tudo o que a Bahia une se torna então brasileiro, essa é a equação proposta em muitas imagens do filme, idílicas, de encontro de opostos e de celebração da mistura. É lá que o dizer de Amado ressoa: "onde a mistura se processa", proclamando uma espécie de lugar vitorioso na maneira de representar a pretensa identidade nacional.

Um ponto final sobre essa trajetória do *ver* não significa o fim de todo um emaranhado que suscitou operações diversas na construção de uma análise sobre fragmentos do passado. É na verdade um catalizador para as fendas abertas pelas provocações que atravessam todas as hipóteses lançadas nesse texto. Os resultados não são a conclusão e um encerramento fechado sobre um assunto, mas sim a maneira como o olhar provocador também suscita novas proposições sempre lançando novas interpretações. Desse modo, nosso trabalho encontra-se atravessado de várias possibilidades para outras abordagens, uma vez que a amplitude e complexidade de muitas questões se abrem para posteriores estudos que possam tratar dos encontros e cisões entre literatura e cinema na experiência histórica dos produtores culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Fontes citadas*

1.1 *Fontes literárias*

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. *Mar morto.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios. Ed. 29º. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Gabriela Cravo e Canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Tenda dos Milagres*. Ed. 25º. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Rio de Janeiro: Martins, [s.d.].

_____. *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

1.2 *Obras de crítica de cinema*

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

1.3 *Fontes hemerográficas*
Jornal do Brasil

AZEREDO, Ely. Como se fosse o primeiro filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev., 1975.

FONTOURA, Antônio Carlos. As muitas mortes e ressureições do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez, 1975.

PINTO, José Nêumanne Pinto. Uma raça em busca de suas raízes e identidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mai., 1975.

SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev., 1975.

SANTOS, Nelson Pereira dos. As muitas mortes e ressureições do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez, 1975.

SARACENI, Paulo César. As muitas mortes e ressureições do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez, 1975.

SCHILD, Susana. Jorge no asfalto autografa Tieta do Agreste. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago., 1977.

Imprensa Popular

AMADO, Jorge. O caso de Rio, 40 Graus. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 4, set., 1955.

Para Todos

BARRETO, Lima. Lima Barreto fala sobre os problemas do cinema nacional. (Entrevista concedia a Antônio Bulhões). *Para Todos*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8, jun., 1956.

Fundamentos

VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, n. 05 (28), p. 03-04, jun 1952.

Veja

AMADO, Jorge. Contra o elitismo: a tradição popular da literatura brasileira por um escritor que a põe em prática. (Entrevista concedia a Claudio Bojunga Benício Medeiros). *Veja*, São Paulo, 17 ago, 1977.

FESTIVAL Amado. *Veja*, São Paulo, 05 nov, 1975.

FREYRE, Gilberto. Em defesa do brasileiro. (Entrevista concedida a Talvani Guedes da Fonseca). *Veja*, São Paulo, 10 set, 1975.

GULLAR, Ferreira. Com mão de mestre. *Veja*, São Paulo, 17 ago, 1977.

MOTTA, Carlos Guilherme. Uma cultura de ideologias. (Entrevista concedida a Geraldo Mayrink). *Veja*, São Paulo, 02 jul, 1975.

PERDIGÃO, Paulo. O poder mulato. *Veja*, São Paulo, 16 nov, 1977.

ROCHA, Glauber. "Não me exijam coerência". *Veja*, São Paulo, 8 set, 1976.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista: independência ou morte. *Veja*. São Paulo, n. 464, jul, 1977.

Opinião

BERNARDET, Jean-Claude. *Os outros donos do amuleto*. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 mai, 1975.

DAMATTA, Roberto. A hierarquia e o poder dos fracos. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

FREDERICO, Carlos. Abacaxica. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976

NASCIMENTO, Beatrix. A senzala vista da casa grande. *Opinião*. Rio de Janeiro, 15 out, 1976.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Do Amuleto a Jorge Amado. (Entrevista concedia a Clóvis Marques). *Opinião,* Rio de Janeiro, 18 jul., 1975.

O Pasquim

SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos. (Entrevista concedia a Jaguar; Fortuna; Leonann; Odete Lara; Sérgio Augusto). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 18-24 jan, 1973. Itálico nosso.

Filme e Cultura

AMADO, Jorge. Fidelidade ao livro. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978.

DIEGUES, Carlos. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978.

FERREIRA, Fernando. Alegria do povo. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978.

L.S. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978.

MARCORELLES, Louis. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978.

PEREIRA, Miguel. Filme envolvente. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978.

PEREIRA, Edmar. Amor ao cinema e ao povo. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago., 1978.

SÉRGIO, Augusto. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n 29, mai. 1978.

Diário de Pernambuco

FREYRE, Gilberto. A propósito de "Xica da Silva". *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 dez, 1977.

O Estado de São Paulo

MARTINS, Heitor. Romance brasileiro em 1970: Tenda dos Milagres. *O Estado de São Paulo*, 14 mar, 1970.

Revista Brasileira de Cultura

FREYRE, Gilberto. O Brasileiro como Tipo Nacional de Homem Situado no Trópico e, na sua maioria, moreno: Comentários Entorno de um Tema Complexo. *Revista Brasileira de Cultura*, ano II, n. 6, out.-dez. 1970, pp. 4-57.

1.4 *Documentos*

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. (1975). *Política Nacional de Cultura. Brasília*: Departamento de Documentação e Divulgação.

1.5 *Livros de memória*

AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3*: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992.

1.6 *Fontes audiovisuais*

A casa do Rio Vermelho. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Produção: Bem-Te-Vi Filmes. Fotografia: David Neves. Salvador: 1973. 1 filme (10 min).

Barravento. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler. Fotografia: Tony Rabatony. Salvador, 1961. 1 filme (80 min)

Bahia de Todos os Santos. Direção: Trigueirinho Neto. Produção: Ubayara Filmes. Fotografia: Guglielmo Lombardi. Salvador, 1961. 1 filme (101 min)

ENTREVISTA com Jorge Amado. VOX Populi. São Paulo: TV Cultura, 1984. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYDMnwN4vBI>. Acesso em: 08/03/2017.

Jorjamado no Cinema. Direção: Glauber Rocha. Produção: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. Fotografia: Walter Carvalho. Salvador: 1977. 1 filme (36 min).

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Equipe Moacyr Fenelon. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro, 1955. 1 filme (90 min)

Tenda dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro, 1977. 1 filme (132 min).

Xica da Silva. Direção: Carlos Diegues. Produção: J.B. Produções Cinematográficas Ltda. Fotografia: José Medeiros. Rio de Janeiro, 1977. 1 filme (114 min).

2. *Bibliografia*

AUTRAN, Arthut. *Alex Viany*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AUTRAN, Arthur. *Imagens do negro na cultura brasileira*: considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão. São Carlos: EdUFSCar, 2011.

ADAMATTI, Margarida Maria. O Amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema. IN: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, n. 37, 2014, Foz do Iguaçu.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU*, v.8, n.15, Jul./Dez. 2007, pp. 173-184. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: <11/11/2018>.

ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (PNC): algumas reflexões acerca das políticas culturais. *Revista Brasileira de Sociologia*. Vol. 04, N. 07, Jan. Jun, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896090>. Acesso em: <16/04/2020>.

ARAJO, Bohumila S. de; CAETANO, Maria do Rosário; FRAGA, Myrian (Org.). *Jorge Amado e a arte*: coletânea. Salvador: EDUFBA, 2012.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado:* política e literatura: um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Territórios da revolta. IN: *A invenção do nordeste e outras artes*. Ed. 3ª. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *História*: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São. Paulo: Anna Blume, 1995.

_____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São. Paulo: Anna Blume, 1995.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 242-255. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Último acesso em: <02/11/2018>.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa revista de literatura brasileira*, São Paulo, n.3, 2002, p.254-283.

BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à Brasileira*: o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre. São Paulo: Garamond, 2006.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault – por uma História diagnóstica do presente. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 11, n. 3, set.-dez. 2007. p. 321-329.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Fortaleza, 2016. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de História.

CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional*: diálogos político-culturais. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

CALEBRE, Lilia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In.:_____. RUBIM, Antonio Albino Canelas.; BARBALHO, Alexandre (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano*. Rio de Janeiro: Intellèctus, ano 05, v. II, 17-18 maio 2006.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

CORDEIRO, Carla de Fátima. De Honório a Archanjo: Jorge Amado, questão racial e formação nacional. Campinas, 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia Ciências e Letras.

COSTA, Sérgio. A construção sociológica da raça no Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Ano 24, nº 1, 2002, pp. 35-61.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

_____. O mundo como representação. *Estudos avançados*. vol.5 n.11. São Paulo, jan-abr, 1991.

_____. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

CRUZ, Levy. Democracia racial, uma hipótese. *Trabalhos para discussão*, n. 128, ago. 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE DECCA, Edgar Salvadori. Parte I: A falência das interpretações. In.:_____. *O silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p.31-110.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol.12, n.23, pp.100-122, 2007.

DREIFUSS, René Armand. *1964*: A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe). Petrópolis: Vozes, 1981.

FABRIS, Anna Teresa. *Nelson Pereira dos Santos*: um olhar neo-realista? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Ed. 50ª. São Paulo: Global Editora, 2006

FRY, Peter. *A persistência da raça*: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado*: literatura e identidade. São Paulo: Editora Senac, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. IN:_____. *Escrita de si, escrita da hitória*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência Rio de Janeiro, Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Ed. 26. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70 e 80. *História*: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LEHMANN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 369-385, jan./jun. 2008.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho:* a invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser no cinema nacional. 2012. 238 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, 2012.

LUCA, Tânia Regina. Monteiro Lobato: estratégia de poder e auto-representação n'A Barca de Gleyre. IN:_____. GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

MARIE, Michel; AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. 3ª Edição. Armand Colin, 2004.

MATTA, Roberto da. Dona Flor e Seus Dois Maridos: um romance relacional. In.: _____. *Jorge Amado, Km 70.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História,* São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALLARES-BURKE. Maria Lúcia Garcia. *Gilberto Freyre*: um vitoriano dos trópicos. São Paulo: Unesp, 2005.

PANDOLFO, Maria do Carmo P. O conto/canto do povo do mar. In: _____. *Jorge Amado, Km 70*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

POUTIGNAT, Philipe. *Teorias da etnicidade*: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. 2º Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

RAGO, Margareth. O corpo exótico, espetáculo da diferença. *Estudos feministas*, jan/jun, 2008. Disponível em: < https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm >. Acesso em: 01/10/2021.

RIDENT, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC a era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v.01. n.02, pp. 165 - 194, 2011.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. Campinas, 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

_____. As cores e os gêneros da revolução. *Cadernos Pagu*, Campina, n. 23, p. 148–198, 2016.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe de. (Org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Tradução Cide Vasconcelos. Campinas: Papirus, 2012.

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

SANSONE, L. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 27, 2002.

_____. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, 1996

SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda*: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

_____. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e "pensamento negro" brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 94-110.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Jaison Castro. *A tessitura insuspeita*: Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968). Fortaleza, 2014. 800 f.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

_____. Os dispositivos no corpo cinematográfico nacional: Cinema brasileiro, a história e o desafio do olhar. In: MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentidos. Teresina: EDUFPI, 2017.

_____. Por um cinema sociólogo? Alternativas dentro do projeto cinematográfico brasileiro. In: _____. SILVA, Mairton Celestino; OLIVEIRA, Marylu Alves de (org.). Histórias: do social ao cultural/do cultural ao social. Teresina: EDUFIPI, 2015. p. 307-308

SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas*: um estudo da recepção de Jorge Amado. Salvador: EDUFBA, 2006.

SOUSA, Douglas Rodrigues. Apenas coadjuvante? Breves considerações sobre o percurso de Jorge Amado pelo cinema nacional. *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*, Brasília, n. 6, p. 593-605, 2016.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008.

TOLENTINO, Célia. O *Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TRAPP, Rafael Petry. Utopias negras: Eduardo de Oliveira e Oliveira, educação e questão racial no brasil (anos 1970). *Revista de História e Historiografia da Educação*, Curitiba, v. 1, n. especial, p. 214-236, jul., 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papirus, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. Casa-grande erótica: a sexualidade na obra prima de Gilberto Freyre. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia*. Recife: Bagaço, 2006.

_____. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. *Revista Tempo 8*, Rio de Janeiro, agosto de 1999, pp. 1-12.

XAVIER, Ismail. *Sertão*-mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2014.